

Mitja Reichenberg

POSLUŠAJMO FILME

Filmska glasba skozi žanre in druge svetove

Mitja Reichenberg

POSLUŠAJMO FILME

Filmska glasba skozi žanre in druge svetove

UMco

UMco, Ljubljana, 2013

Mitja Reichenberg
POSLUŠAJMO FILME
Filmska glasba skozi žanre in druge svetove

© za besedilo: Mitja Reichenberg
in UMco d. d., 2013

Izdajatelj in založnik:
UMco d. d.

Glavni urednik: Samo Rugelj
Pomočnica urednika: Renate Rugelj
Oblikovanje ovitka: Žiga Valetič
Postavitev: Aleš Cimprič, Aleš Mihorič
Tisk: NTD d. o. o.
Naklada: 200 izvodov, 1. natis, sprotni tisk
Ljubljana, 2013

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

791.636:78

REICHENBERG, Mitja

Poslušajmo filme : filmska glasba skozi žanre in druge svetove / Mitja Reichenberg. - 1. natis. - Ljubljana : UMco, 2013

ISBN 978-961-6803-66-3

266225920

VSEBINA

POSLUŠAJMO UVOD	7
POSLUŠAJMO KNJIGE V FILMIH	22
POSLUŠAJMO ANIMACIJE	41
POSLUŠAJMO DRUGE SVETOVE	63
POSLUŠAJMO GROZLJIVOST ONKRAJ FILMSKE GLASBE	80
POSLUŠAJMO FILMSKO POLITIKO	105
POSLUŠAJMO DRAMATIČNO	119
POSLUŠAJMO 007	136
POSLUŠAJMO OSMEGA POTNIKA	149
POSLUŠAJMO OSKARJE	170
POSVEČENO	179
LITERATURA	211
KAZALO OMENJENIH FILMOV	214

POSLUŠAJMO UVOD

Že v prvem delu knjige *Poslušajmo filme* smo zapisali, da je poslušanje filmov težko opravilo, pa se je ta izjava nekaterim zdelala pretirana. Sedaj lahko ugotovljamo, da je poslušanje filmov ne le težko, temveč *izredno težko* opravilo. Ljudje večinoma ne znajo več poslušati niti drug drugega, kaj šele, da bi znali poslušati sebe – in pri tem ne moremo računati na to, da bi bili pripravljeni poslušati umetnost; pa naj gre za čisto glasbeno umetnost, kaj šele filmsko umetnost. Skratka – ljudje imajo težave s poslušanjem, še težje pa je tedaj, ko bi bilo potrebno o poslušanem (takšnem ali drugačnem) povedati kaj več od tega, da je bilo glasno ali pa zanimivo.

Leta 1988 je bil v Parizu organiziran kolokvij¹ na temo *glasu*. Problematika in razprave so zaobsegale pravzaprav štiri temeljna vprašanja, ki so bila nekako povzeta po Lacanovem modelu, čemur je rekel algebra. Glasu je namreč dal status objekta, ki se mu reče *mali a*. In se ga tako tudi zapiše, vsekakor. Temeljna diskusijska tematika (problematika) pa je bila osredotočena na a) *glas in subjekt v konstituciji*, b) *tekst in glas*, c) *glas in pozicije subjekta*, ter d) *glas in artikulacija realno-simbolno-imaginarno*.

V zavedanju, da gre za zapleteno polje, se moramo podati v ta prostor kot raziskovalci in interpreti *možnega sveta* matematika, kot diskurzivni popotniki, ki želijo spoznati hrbtno stran psihoanalitskega modela Jacquesa Lacana in jo preslikati v film. Predstavljamo štiri diskurze, s katerimi smo poskusili interpretirati nekaj pomembnih paralel, ki nastajajo pri filmu v povezavi s sliko in zvokom/glasom, ki je pravzaprav naš

¹ Gre za občinsko organizacijo C.M.P.P. Ivry-sur-Seine, kolokvij pa je bil organiziran 23. januarja 1988. Prispevki vseh sodelujočih (in povzetki diskusij) so bili kasneje objavljeni – gre za publikacijo *La voix*, pri založbi La Lysimaque, Pariz 1989.

temeljni in izhodiščni predmet tega raziskovanja in sploh dela, če želimo govoriti o tem, kako poslušati filme. Seveda gre za diskurze, ki jih razvrščamo in poimenujemo kot 1. *univerzitetni diskurz*, 2. *diskurz gospodarja*, 3. *diskurz histerika* in 4. *diskurz analitika*. Pri vsem tem smo izhajali iz nekaj temeljnih premis.

Zakaj psihoanaliza in film, oziroma glas?

Ker menimo, da ima psihoanaliza primerno orodje, s katerim je mogoče razložiti strukture, ki jih ima film, v filmu pa glas in zvok; in hkrati upoštevati razmerja, ki nastanejo med gledalcem-poslušalcem in filmskim medijem.

Kako lahko obstaja ideja racionalnega subjekta ob konceptu nezavednega?

Obstaja lahko zaradi filma, ker ta deluje po enakih načelih kot sanje, halucinacija in hipnoza. V vseh primerih gre namreč za nekakšno interpasivnost subjekta, prostovoljno prestopanje meje obče racionalnosti in pristajanje na mogoče svetove onkraj nezavednega.

Transcendentalna subjektiviteta je fundamentalna (temeljna) za razumevanje filmskega jezika, ki ga zlahka enačimo z logocentrizmom

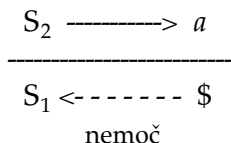
Pojavi se namreč temeljna razpoka med notranjim svetom podob in predstav in filmskim modelom, ki je videti na prvi pogled, kot da je vsiljen. Logocentristična točka, ki film definira kot dogodek *par excellence*, pa temelji na transcendentnemu dojetanju sveta kot subjektivitete brez naprej načrtanega programa. Zato je lahko (morda edino) film s svojim zvokom končna referenčna točka, v kateri se subjekti srečujejo – kot nomadi v svetu možnega.

Nezavedno je strukturirano kot jezik.

Filmski jezik je strukturiran po lingvističnih načelih. Vsebuje znake in simbole, prav tako pomene in razlage. V jeziku ni ničesar, kar bi ne imelo strukture. Nezavedno ima strukturo. Struktura nezavednega je simbolna kot jezik in film je strukturiran znotraj vseh parametrov simbolnega razumevanja sveta. Vse diskurze si je treba ogledovati tudi z vednostjo tega, kar

je Lacan uporabljal znotraj svoje matrike, imenovane Boro-
mejski voz. Dotikali se bomo torej Simbolnega, Realnega in
Imaginarnega.

Film v diskurzu univerze



Pogled na ta diskurz bi lahko začeli z mislijo, da obstaja glas-
zvok, da obstaja film, ki si je ta glas-zvok izposodil. Vendar je ta
glas-zvok v osnovi brezimni glas, zvok brez podobe, film pa se
ponudi, da doda glasu-zvoku nekakšno imanentno varianto po-
dobe. Lahko bi postavili sicer tudi izhodišče za *akuzmatični glas*,
torej za tistega, ki je povsem ločen od svoje podobe. In – v teh-
ničnem in idejnem pomenu – tudi resnično je. Filmska kamera
ga ne zajame, zajame samo predvideno podobo. Glas zajame
mikrofon, ki pa ne zajame podobe. Oba stroja se sinhronizirata
zunaj človekovega telesa in ustvarita novo iluzijo – govorečo in
zvenečo umetno podobo, duha iluzije. Akuzmatiki so bili v času
Pitagore učenci, ki so prišli k mojstru (tudi k Pitagori) in ga kar
nekaj let poslušali, ne da bi ga videli. Učitelj je bil skrit za zave-
so, učenci niso imeli pojma, kdo je. Le njegov glas je bil tisti, ki
jih je usmerjal v razmišljanju. Tak glas je imel seveda poseben,
skorajda magičen vpliv, glas brez podobe – spomnimo se na film
Čarovnik iz Oza. Prav to je zgodba akuzmatičnega glasu, ki zmore
vse. Tudi biti nekdo drug. Bogovi navadno nastopajo kot akuz-
matični glas, spomnimo se sklepnega prizora v filmu *Trumanov*
šov (*The Truman Show*, Peter Weir, 1984), kjer voditelj Christof
(Ed Harris) nagovori Trumana Burbanka (Jim Carrey) tako rekoč
»iz nebes«, takoj za tem, ko se je, Truman, seveda, s svojo jadri-
co zaletel v obzorje, zadel v konec sveta. Spregovori kot nevidni



glas očeta, ki poskuša nagovoriti svojega sina na zemlji in mu dopovedati, da je vse O. K. Sicer mu govori, kaj naj stori, kaj je prav in kaj ni, vendar mu hkrati tudi pove, da je ta svet, v kate-

rem živi, tako popoln prav zato, ker ga je on (režiser) ustvaril samo zanj. Oba se gledata le prek zaslona, še bolje, Christof vidi Trumana prek zaslona, Truman gleda le v oblake, v nebo – in posluša glas, ki mu pridiga *from above*. Prav.

Recimo, da je naslednji korak ideja, da glas vselej govori resnico. Vendar glas *ne izjavlja* resnice. Saj – če resnica tako ni lastnost izjav, potem to velja tudi za izjavo. Namreč: *izjava ni lastnost resnice*. In tako film, ki je tisti, ki se vede kot izjavljalec, saj ima izposojen akuzmatični glas-zvok, ne more biti resničen v svetu izjavljanja, prav tako ne v svetu Simbolnega. Ker nagovarja neposredno gledalca, resničnega ujetnika teme, rapsodičnega vernika v diskurzu iluzije in navidezne magije podob, in si ga podreja, postane njegov (filmov) glas-zvok tisti, ki vpeljuje *red*. Glas-zvok, kateremu je gledalec podrejen (sam je brez njega, saj ne sodeluje v tej iluziji), mu kaže na možnost in nadpozicijo tistega, ki se o nečem izreka.

Toda – o čem se izreka? O čem se lahko sploh *film* izreka?

Izreka se seveda o Realnem, zato sta na tistem pomembnem mestu S_1 in S_2 . Eno kot film, drugo kot izrekanje in izrečeno za gledalca. To Realno, o katerem se film hoče izrekati, je onkraj tega, kar gledalec razume in sprejme za Realno. Tja ga spelje glas-zvok, ki mu ponudi imaginarno izkušnjo glasu, ki ima navidezno, nepredvidljivo podobo, podobo iluzionista, podobo Drugega, podobo fantazme vsakdana, vseprisotne krščanske krivde. Saj je z iznajdbami 19. stoletja (z veliko tehnološko

revolucijo) tudi akuzmatičnost postala vsakdanja. Pomislimo na radio. Pa na telefon, gramofon, vinilne plošče z *glasom njegovega gospodarja* (alias HMS – His Master's Voice), in seveda tudi na magnetofon. Grozno. Gledalec je imel v filmu vsaj uteho navidezne podobe – seveda kot podrejeni subjekt, da ne bo pomote. In kot takšen se v univerzitetnem diskurz pojavi tudi *a*, ki se ne more postaviti ne mesto Realnega, vendar ga lahko preči. Deluje kot opazovalec, ujetnik zunaj izrekanja. Tako se *a* izkaže za nujnost naveze kot tesnoba, kot fetiš in fantazma (zaradi daru akuzmatičnosti S_1), spodnese pa ga tisto, kar nikoli ne more biti zajeto v celoti. To je $\$$. Imaginarno je tukaj vprašanje, *kako* razumeti in ne *kaj* razumeti.

Še konkretnije: *kako razumeti notranja stanja?*

Če sledimo Lacanovim potem, vidimo (iz nadaljevanja), da se je pravzaprav univerzitetnik (film) kot gospodar histeriziral vanj. Ker ga neizmerno skrbi, da nima stvari pod svojo kontrolo. Da se zadeve dogajajo mimo njega in ker je poln želje, da bi si to kontrolo pridobil. Film je v bistvu histerični subjekt, ki se ujame v svojo lastno podobo in perspektivo. Pozabi namreč, da te kontrole sploh nikoli ni imel, da gibalno diskurza gospodarja, ki sledi, nikoli ni bilo obvladanje, ali pa kontrola in nadzor. Bila je le simbolna moč ene in edinstvene poteze. In tako se v univerzitetnem diskurzu dejansko film–gospodar, prav zaradi svoje akuzmatičnosti glasu (ki se je ne zaveda), ker mu je bil glas-zvok le posojen, tako rekoč pretvori, histerizira v univerzitetnika. In izjavlja *neResnico*.

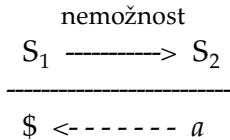
Wittgenstein nekje pravi, da obstajajo jezikovne igre, igre besed. Toda poudari, da jezik ni (samo) izrekanje, ni partija šaha, je pa igra, a je del širše igre, ki se imenuje *vzgoja*. To je pomembno. Vse lahko razumemo le, če imamo skupna pravila, da smo *vzgojeni* na nekakšno skupno frekvenco. Ker pa je med gledalci in filmi vedno manko, je to temeljna točka nujne tesnobe. Vendar izražena v neskončnih oblikah užitka, seveda. Vendar gledalci lahko posežejo po svojih fantazmah (in to tudi

naredijo) ter jih uporabijo kot surogat, nadomestek, mašilo, filter, dodatni element, da lahko zapolnijo iluzijo do popolnosti. In da jo ustvarijo onkraj svojega pogleda na realnost, torej popoln S_2 . Zasebna govorica filma, *idiolekt*, je meja govornice, je *nejezik*, razumljiv le govorniku – in s tem le subjektu na točki izrekanja. Je črta in hkrati meja med a in $\$$.

Ali ima torej film svoj lastni idiolekt, ima svojo identiteto?

Seveda jo ima. Ima jo prek izrekanja o njem. Tako ima tudi svoj idiolekt, ki je njegov lasten simptom, reševan vedno prek gledalčevega pogleda. In ne pozabimo, da je distanca v tem diskurzu nujno vedno univezitetna. Zato se vrača $\$$ nazaj na S_1 skozi *nemoč*.

Film v diskurzu gospodarja



Če smo že govorili o obrnjeni poti, govorimo zaradi četrtrinskega obrata zdaj o diskurzu gospodarja. Izhodiščna ideja je in naj ostane *govoreče blago*, kakor pravi Marx v *Kapitalu*. Za dodaten pogled lahko 'blago' preimenujemo v 'film' in dobimo *govoreči film*. In tako lahko filmi govorijo sami zase, še posebno po letu 1927, ko lahko ta govor slišijo tudi gledalci. Radikalna in morda osupljiva pripomba je: filmi so lahko *filmi* samo tako in na ta način, da zrcalijo drug drugega in se izrekajo prečno o svojih imaginarnih podobah. A to še ni diskurz. Ta nastane v hipu, ko o filmu spregovori nekdo drug, ki ni film, ni njegov odsev, odmev ali zrcalna podoba. Skratka – ni replikant. Film stoji v tem diskurzu kot gospodar, poudariti pa je treba, da moramo kljub interpretacijam vedno izhajati iz tega, da so pravzaprav vsi štirje diskurzi, strogo vzeto, nemogoči. Tako ima tudi film v poziciji gospodarja temeljno nemožnost – ki hkrati narekuje

in opredeljuje prav ta diskurz. Zagotovo pa moramo izjaviti, da je prednost in temelj tega diskurza, da *nemožnost leži v izhodišču*. Diskurz gospodarja lahko namreč začne delovati šele, če mesto gospodarja nadomesti označevalec, ki ga nato zastopa pri drugih označevalcih, torej S_2 , oziroma pri celotni njegovi okolici. Zapisani S nadomesti gospodarja kot 'resnično osebo' s čisto označevalno potezo in tako empirično oziroma fizično moč zamenja s *simbolno močjo*. In na tem mestu nastane vzvod izhodiščne označevalne entropije, izgube, negativnega števila oziroma negativne velikosti, kot pravi Lacan, ki pa je temelj vsake diskurzivnosti.

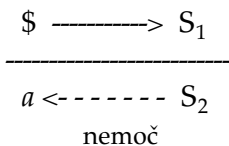
Gospodar seveda ne želi ničesar vedeti, samo deluje. Prav zato je film v tej poziciji s svojim glasom in zvokom nadoznačevalec, saj ga ne moremo ne zamenjati in ne preskočiti. Njegova podoba, ki ima hkrati moč zvoka, je elementarna, je direktivna in nadprioritetna. Je hkrati govoreči gospodar, ki stoji na mestu Simbolnega, vendar ne more žrtvovati svojega življenja v Heglovem pomenu, lahko pa žrtvuje svojo osebnost za čisto pozicijo označevalca. In to tudi naredi. Kajti – gospodar ostaja lahko samo kot mrtev gospodar. Njegov *Drugi* je v tem primeru *vednost*, ki pa je v tem osnovnem diskurzu v rokah hlapca – gledalca, občinstva torej. Vendar je treba dodati, da ta hlapec-gledalec ni hlapec zaradi nekakšne svoje odpovedi prestižu v imenu preživetja, temveč zaradi svoje zavrnitve odpovedi užitku, ki mu ga nudi kraja užitka gospodarju. Hlapčeva fantazma o gospodarju, ki kopiči užitek je torej glavni razlog za to, da sam ostaja hlapec, saj najde užitek prav v tem, da mu od časa do časa uspe preslepiti gospodarja in mu ukrasti nekaj nakopičenega užitka.

V drugem jeziku: gledalec od časa do časa izreče, da je na drugi strani le samo *film*, umetno ustvarjen in mrtev gospodar, *deus ex machina*, čigar mesto uživanja je le in samo v gledalčevi/hlapčevi fantazmi. Film v tem primeru in iz te pozicije zagotavlja stabilnost sicer dinamičnega ravnotežja med Realnim in Imaginarnim.

Film se lahko realizira le skozi gledalca, saj se označevalec lahko artikulira le tako, da zastopa subjekt za drugi označevalec. To je pot do užitka, ki je onkraj Realnega. Zapisani a je na točki kot subjekt gledalca, ulovljen v diskurz gospodarjevega glasu/zvoka, prek drugega označevalca, torej S_2 . Ta lahko podeli govorečemu (izjavljajočemu) filmu simbolno moč iluzionista, ta pa prenese svoje mesto užitka naprej v $\$$, kot dodatno *nemožnost*. Z vednostjo kot sredstvom užitka pa se proizvede odnos, neko *delo*, ki ima smisel. Morda mestoma nejasen, a prav ta smisel je robni in končni smisel spoznanja Realnega. Kljub temu ostaja še en razcep – to je razcep med $\$$ in S_1 . Ta razcep je vsekakor enigmatski, je razcep *prozopopeje*, sploh če zadnje razumemo kot dejansko retorično sredstvo, s katerim se je govornik obrnil k občinstvu tako kot da govori nekdo drug. Iz tega se je namreč razvila personifikacija (poosebljanje) kot retorična figura, razcep pa je v posojanju glasu subjektu, poosebljanje filma samega, govoreče podobe *par excellence*. Subjekt bi se namreč lahko le zrcalil v sebi kot Marxovo blago in govoril le sam zase, kot gospodar. Ta pa se realizira šele v razcepu in razmerju, vendar vedno in samo *za nazaj*. Kot *nema podoba*, torej.

In tukaj bi lahko tvegali še eno izjavo: filozofski diskurz je bil vedno tisti, ki je prebudil, vzbudil v gospodarju željo po vednosti. Spomnimo: gospodar želje nima, saj mu jo lahko hlapec izpolni, še preden bi jo on lahko imel. Tako se film subjektivizira le v svoji nemi, tihi obliki, z zvokom pa izgubi željo – saj mu jo občinstvo nenehno krade.

Film v diskurzu histerika



Ta diskurz je za film še posebno pomemben. Dejansko bi ga morali poimenovati tudi kot *diskurz histeričarke* in ga opredeliti kot nekakšen ugovor vesti. Lacan poudarja, da aparat S_1-S_2 ne izčrpa celote diskurza, kar pomeni, da se zagotovo ne izide brez preostanka. In da je slep za lastno resnico. Prav tam je film – diskurz histerije je diskurz subjekta kot dejavnika, katerega revolt praviloma sloni na perspektivni zmoti ali iluziji. To zadnje dela ta diskurz tako tesno povezan s filmom, da lahko razmišljamo pravzaprav neposredno o glasu in zvoku, ki se srečuje s to zgodbo. Kajti: S_1 je potisnil S_2 pod ogrado, pod črto, ga potlačil, utajil. In na tej utaji zgradil svoje lastno gospostvo. Zmotna (imenujmo jo kar *perspektivična*) iluzija je še dodatno v tem, da oba člena dejansko nastopita hkrati oziroma da je \$ (kot utelešenje inherentne zapreke označevalca) šele nasledek označevalne geste in pravzaprav ne nekaj, kar bi lahko obstajalo že pred tem. Kot smo lahko opazovali v prejšnji obliki diskurza, v gospodarju, je izhodišče diskurza gospodarja prav v nemožnosti, da bi karkoli subjektu podobnega dejansko poganjalo diskurzivno realnost. In prav ta nemožnost je seveda tista, ki jo lahko navidezno razreši postavitev označevalca – gospodarja na mesto *dejavnika*. In na koncu se zdi, kakor da v diskurzu histerika ta nemožnost naenkrat postane nekaj sploh mogočega, saj subjekt tu nastopa kot dejavnik. A morda je bolj verjetno, da gre še za nekaj drugega: histerik se postavi na mesto vzroka dejavnika, torej na mesto vzroka samega vzroka, kot gibalo gibala – na mesto, ki naj bi poganjalo gospodarja kot S_1 .

Težava pa je zagotovo še v razlagi pozicije mesta \$. To mesto je namreč na neki poseben način prazno – v njem so tesnoba, razcep, manko, fantazma. Tam je 'nemi' film, film brez dovoljenja za besedo, film *brez besede*. Torej *nemi* v pravem pomenu besede in nikakor ne tisti, ki ga razumemo kot film tišine, torej kot *silent movie*. Tišina je nekaj povsem drugega. In ta »nemi« film, film z nedano, odvzeto besedo, stoji na tem mestu kot nesubjekt, stoji kot čista 'nemost', kot nezvok, neglas. Kot *tišina*

brez besede. A ne brez zvoka, ne brez glasbe. Stoji kot označevalec brez glasu.

Še bolje: film se konstituira na mestu \$ kot *agalma*, izhajajoč iz grške ideje za podobo, za kulturni kip – podobo, svetišče, ornament, okras, predmet čaščenja. In tako lahko nastane na tem mestu tudi nezmotljiva vez med psihoanalizo in filozofijo – *agalma* kot stik z božanskim (Sokrat), kot glas, kot njegova enkratnost v podobi kulturnega pripovedovalca mitov, kot nekaj, kar nima minljivosti (je dejansko repetitorno, z vsakokratnim ogledom filma znova vstane iz zgodovine, kakor feniks), kot nekaj, kar sicer izzveni, a nikoli povsem. Hrbtna stran tega je vsekakor pomemben *transfer*. Lahko bi celo trdili, da je to nujni pogoj za \$, saj se ljubezen do vednosti, filozofija, udejanjanje prav prek »prečrtaja«, spremeni se v vednost o ljubezni, v omenjeni *transfer ljubezni*. V filmskem jeziku povedano še drugače: prav to mesto je tudi mesto, ki ga moramo poimenovati *simulaker* – in od tukaj bi morali brati Baudrillarda. A to spada bolj v četrti diskurz, v diskurz analitika.

V tem diskurzu, pri histeriku, je film v temelju brez glasu, a *ne brez zvoka*, je torej le nem, ne pa tudi 'hendikepiran'. Dobro je poudariti, da je nekako *brez*, da je kljub vsemu prečrtan. Ni le vir tesnobe – njegova tesnoba je njegov manko. Nasloni se na subjekt S_1 in ta mu posodi glas, smisel, besedo, zvok in končno tudi *filmsko glasbo*. A le prek drugega subjekta, gledalca, občinstva, preko S_2 , saj je z njim v transfernem odnosu. Ta pa ne omogoča telesnega užitka, saj se končuje v zaljubljenosti v igralce in igralko, v njihov glas, v njihovo telo, v njihovo podobo. Prav zato je odnos enak Freudovim histeričarkam – razmerje med Realnim in Simbolnim postaja čedalje bolj *aksiom*.

Sicer bi za film v poziciji histerije morali priznati, da gre pravzaprav za čisti tezni diskurz razmerij med glasom, zvokom, filmom, podobo na eni strani in gledalcem, občinstvom, analitikom na drugi. Ta diskurz, vsakakor *po Lacanu*, dejansko *proizvaja vednost*. In zato zagotovo ne preseneča, da film-histerik

lahko praviloma nastopa s štirimi veliki tezami v vseh mogočih različicah.

In te so:

- a) *subjektu se vedno dogaja krivica,*
- b) *gospodar je nekompetenten,*
- c) *označevalec se zmeraj izneveri resnici,*
- d) *zadovoljitev je vedno lažna.*

Lacan postavi na tem mestu tudi možno šalo: histerija je alergična na S_1 in zato nastopa vedno v imenu njegove potlačene resnice. Diskurz histerije nastopa namreč mnogokrat kot diskurz o krivičnosti, ki se goreče zavzema za pravice tistega, kar ostaja zunaj ali na robu označevalca kot simbolnega. Tožba o krivičnosti je seveda po navadi empirične narave in kot taka seveda lahko tudi empirično vzeto povem neupravičena. V vsaki konkretni situaciji se bo namreč lahko našlo kaj, kar bo vredno (pri)tožbe. Zato histerik vedno tako rad ponavlja, da je »cesar gol«. Pozablja namreč, da to že vsi vemo, ko gledamo film, pa *hočemo* pozabiti na to, saj se hočemo spojiti s podobo, glasom in zvokom do te mere, da bo nastala popolna imaginarna obleka, ki se cesarju popolnoma prilega. In ga dela (kot gospodarja) še bolj mogočnega, lepšega in popolnega. Kot bi šlo za patetično spotikanje histerika ob kastracijo gospodarja, v odzemanje njegovih insignij, čeprav vemo, da prav on, film-gospodar nosi v sebi *temeljno dvojnost* in s tem temeljno *dvoumnost*. Ta pa je, to že vemo, temeljna drža, poza in nuja histerične pozicije. Torej je film-gospodar že v temelju kastriran (podoba je *brez*; seveda *brez glasu*) in je zato navaden bednik. In vsebuje le simbolno moč. Vendar se označevalec vedno tudi ogne resnici – kajti obstaja nekakšna kar precejšnja afiniteta med diskurzom histerika in nezaupanjem v Simbolno v jeziku – kot mediju *resnice*. Alain Badiou je to izredno spretno poimenoval kar *strast do realnega*. Odlično!

Filmski zvok poganja to strast, ki pa se mora izmikati, mora nenehno referirati na *a*, s tem pa povzročati prazne stave v glavah občinstva. Gre za stave na resnico kot na tisto Realno, ki nenehno uhaja vsakemu Simbolnemu. Histerik namreč resnico nenehno zapisuje in uvršča (prav res bolešno, klinično gledano) tja, kjer se najde – v manku; to pa nastopa v obliki odrekanja, nezadovoljstva, izgube, žrtvovanja.

To, česar histerik ne vidi je, da je odrekanje oblika presežnega užitka, da se skratka nenehno zadovoljuje z mankom, da uživa v trpljenju nemogočega. In kar je na koncu in navsezadnje vsa resnica njegovega diskurza.

Histerik pravi: *to mi govoriš, vendar kaj pravzaprav hočeš?* in s tem potrjuje prav to, da je on (lahko bi po freudovsko zapisali Ono – torej *Ono kot film*, razpet med nebesedo, nezvok in nepodobo) skrit za tistim *a* kot presežni užitek, ki ga ta (torej *a*) edini lahko proizvaja. Tako je gledalec/občinstvo na koncu zadovoljen prav zaradi manka, zaradi nikoli dosežene popolnosti med sliko in glasom, zaradi izrekanja resnice, ki je iluzija, izhajajoč že iz počela filma *par excellence*.

Film v diskurzu analitika

$$\begin{array}{c}
 \text{nemožnost} \\
 a \text{ -----} > \$ \\
 \hline
 S_2 < \text{-----} S_1
 \end{array}$$

Samo *Eno* potegne za seboj *celotno* artikulacijo. *Eno* je po svoji strukturi paradoksalno in protislovno, in ker tvori v filmskem svetu naveza slika – ton navidezno strukturo, varljivo *Eno*, navidezni spoj, paradoksi sami pa lahko kljub vsemu tvorijo strukturo, zato je možno misliti zvezo *Enega* z *Realnim*. *Eno* ni mogoče misliti brez manka in brez drugosti. Iz tega sledi Lacanovsko branje *Parmenida*, kot bi film bil *Eno*; to pa lahko

preizkusimo le, če ga postavimo v diskurz analitika. Zdaj se film nahaja nekako »pod« analitikom, občinstvom, gledalcem, maskira se v S_2 , saj priznava obstoj a .

Analitik prepušča besedo filmu in kaže na manko, na čisto *fantazmo* filma. Analitik prepíše filmovo besedo in mu jo hkrati prepušča ter kaže na to, da je analiza vedno neskončna. Nikoli ni razrešitve.

Analiza je postopek, in ne zdravstvena usluga ali duševna nega.

Prej nasprotno. Film je lahko zvočno živ, aktiven le skozi (s)posojen glas, sam se seveda ne more o ničemer izrekati. Ne more ničesar izjavljati – filmu je v temelju odvzeta možnost svobodnega izjavljanja. Toda z izjavljanjem *o njem* sprožimo paradoks Enega, ki brez milosti udari ob Realno. Temeljni glas, zvok/ton filma in filmske podobe se pojavlja kot neartikuliran subjekt S_1 in se nasloni na navidezno prisoten manko podobe. Tam je že pripravljen in ustoličen \$, ki vzpostavlja nujno ravnotežje in možnost za analizo. S svojo cepitvijo kaže na Eno in njegovo nemožnost konca analize. Analitik je v tem primeru spet vezan na a , sprožilec verige film–tesnoba–užitek–fantazma ima svoj podaljšek še v Realno–zvok–glasba–Eno. Kot multipliciteta, kot *simulaker*. Gledalec je lahko v najboljšem primeru (po temeljiti analizi) le še Drugi od filma, kar pa je treba poudariti, pa je paradoks, ki je v bistvu prozopopeje: ta (film) nam govori o ... ali pa: ta (film) nam pripoveduje o ... Ne pozabimo, da se analitik umešča prav vedno tja, kjer je domnevno mesto resnice. Zato bi lahko prav ta diskurz zapisali tudi tako:

analitik – resnica —————> manko – fantazma

subjekt želje – užitek <----- vednost – Drugi

Če smo še nekoliko drznejši, lahko izvedemo tudi naslednji obrat: zaradi vsega povedanega lahko trdimo, da res ne obstaja *dokumentarni film* – kar obstaja, je lahko le *filmski dokument*

ali *dokument o filmu*, ali morda še bolje: obstaja le dokument *kot film* in le izjemoma *film kot dokument*. A v tem primeru je »film« mišljen le kot film, in ne kot *movie*. Še nekaj – analitični diskurz ni formula dokončne rešitve, kjer bi se vse lepo izšlo. Ni vrnitev izgubljenega užitka in ni diskurz s končno piko na *i*. Je le pomemben premik, ki ima skoraj vselej daljnosežne posledice. Kar je njegov najbolj dobrodošel učinek, je, da lahko vrne nemogućemu njegov ireduktibilni status. To pa ne pomeni, da nas lepo povabi, naj se vendar odrečemo nemogočim zahtevam in pričakovanjem in se končno in dokončno sprijaznimo s tem, da določene stvari niso mogoče. Ne. Nemožnost, o kateri govorimo, je vendar in vedno tista, ki jo Lacan povezuje z realnim in je v jedru tega, kar Realno *je*. Lahko še bolj zapletemo: Realno je znotraj prazno. Film se postavi na mesto Realnega, subjekt, podvržen analizi prek filma, ga napolnjuje s svojimi fantazmami, željami, podobami, celo s svojim zvokom – glasbo. Ne smemo pozabiti, da je *a* tukaj tudi v položaju dejavnika, nekakšne navidezne dominante. Filmski zvok se v tem primeru lahko edino manifestira kot presežek (govoreče) podobe, glasba pa kot presežek, nekakšen entropični element, ki v tem diskurzu dobi besedo – pomen. In na koncu (lahko) proizvede subjektivizacijo in dobi ime (S_1).

Filmski zvok se lahko le z analizo postavi na mesto filma brez podobe (in to je začetni paradoks), nato pa prek gledalca–poslušalca–občinstva začne svoj ponovni krog večne in neskončne analize; na koncu pa vendar pristane tam, kjer mu družba daje koncept Realnega. Sam si ga seveda ne more. Imaginarno se tako izpopolni s tem, kar v analizi pomeni »prosta asociacija«, vendar samo tam, torej *v analizi*. Zunaj nje ne deluje. Tako tudi zvok zunaj filma ne deluje. Deluje pa *filmska glasba*. A zakaj? Ker nima simptoma, ker je svoj simptom poimenoval gledalec in ga postavil na mesto nekakšnega garanta, da ga bo, ko se v kinu spet prižgejo luči, objela 'domača realnost'. A prav to je iluzija. Za *zvok* in *filmsko glasbo* (seveda, skupaj s filmsko

podobo) se lahko začne ponovni krog diskurzov. Lahko stopimo spet en obrat naprej in zgodba se začne znova.

Paradoks odločitve? Vsekakor.

Če za zaključek uvoda izhajamo še iz spoznanj Christine Gledhill, ki jih je razgrnila v svojem eseju *Zgodovina žanrske kritike*,² verjetno lahko povsem mirne vesti zapišemo, da je temelj žanrske teorije zamisel, po kateri žanrski film kot *ideološko orodje* opravlja funkcijo akumulacije kapitala, in sicer na dveh ravneh: najprej omogoča studiem, torej *proizvajalcem*, optimizacijo filmske proizvodnje, nadalje skozi klasifikacijo vnaprej pripravljenih obrazcev in pravil omogoča gledalcem odločanje o obisku kinodvorane in posredno torej tudi o tem, kam usmeriti kapital. To pomeni, da temeljijo žanrski filmi na določenih *konvencijah*, ki so lahko vizualne podobe, zapleti, liki, prizorišča, način razvoja pripovedi, glasba ali zvezde, ki omogočajo industriji napoved pričakovanja občinstva. Hkrati se zdi, da je za žanrske filme značilna tudi *odsotnost* avtorja; avtorstvo filma je kolektivno, spodbuja se timski proces, studio ima najete ekipe scenaristov, režiserjev, občinstvo pa je tem bolj srečno, čim bolj se predstavljena zgodba približa nekemu imaginarnemu obrazcu, vendar *obrazec* ni nepovezan z univerzalnimi zgodbami/miti, o katerih razmišlja Claude Lévi-Strauss, med drugimi tudi v svojih delih *Oddaljeni pogled* in *Mitologije*.³

V današnji kinematografiji je prevelikokrat poudarek tudi na *iz-delku* filma, torej na tistem, kar pride *iz* neke tovarne: Hollywoodu so nekoč rekli kar *tovarna sanj*. Filmska *iz-poved* se je tako poudarjeno ločila od filmske *pri-povedi*, da je povsem izginila. Če smo že v tem uvodu govorili o alegoriji filma in filmske podobe skozi Lacanove diskurze, pa je prav, da se končno ozremo še na idejo sledi, ki jo ob tem pušča zvok – torej na *zvočne sledi* nekaterih konkretnih filmov.

2 Gledhill, C., *Zgodovina žanrske kritike*. V: Cook, P., (ur.), *Knjiga o filmu*. UMco/Slovenska kinoteka, Ljubljana 2008.

3 Lévi-Strauss, Claude: *Oddaljeni pogled*. Studia humanitatis, Ljubljana 1985.