

PRO^{11 12} BLEMI

revija za film in televizijo

EKRAN

9, 10

VOL. 2

LETNIK XXIV

1987



FILM &

ČRKA
GLAS
ČRTA

POGLED

REALNO(ST)

ŽELJA



1 Uvodnik

- & ČRKA **2** Slavoj Žižek, *Nadaljevanje Kafke z drugimi sredstvi*
12 Dennis Porter, Germaine Bree, *Detekcija in etika: primer P. D. James*
15 Marcel Štefančič, jr., *Marlowe, za naju dva*

- & GLAS **24** Michel Chion, *Kane: od pisnega k ustnemu*
26 Kurt London, *Glasba v nemem kinu*
35 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Sociološke opombe*
38 Miha Zadnikar, *Afekt s predstavo ali o tretjem stavku*

- & ČRTA **46** Ivo Štandeker, *Drugemu naproti*
50 Serge Daney, *Železna roka med kadrom in gibanjem*
51 Alen Ožbolt, *Ko Miki Miško zamenja speštani Dave*

- & POGLED **53** Mladen Dolar, *Sum*
56 Alenka Zupančič, *Prišel, videl, izgubil*
60 Melita Zajc, *Televizija in film osemdesetih let*

- & REALNOST **63** Zdenko Vrdlovec, *Film in Hitler*
68 Stojan Pelko, *Imeti in tudi ne*
73 Silvan Furlan, *Remake v slovenskem filmu*
77 Tadej Zupančič, *„Regulacija“ free enterprisea*
82 Jože Vogrinc, *Dva fragmenta filmske geografije*

- & ŽELJA **84** Perry Friedman, *Etika filma Modri žamet*
86 Elisabeth Cowie, *Mise-en scene želje*
93 Miha Zadnikar, *Iskanje izgubljenega Swanna*
98 Joan Copjac, *Goreče vprašanje*

TO ŠTEVILKO
SO UREDILI

STOJAN PELKO,
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.
IN ZDENKO VRDLOVEC

To številko je oblikoval Peter Žebre

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR »NEČISTO«

Film se je rodil z dvajsetim stoletjem. Njegovo prednost pred ostalimi umetnostmi moramo potemtakem videti v dejstvu, da je mogoče še dandanes „neposredno“ otipati njegove „prve začetke“, njegove „historične“ korenine in zametke, ali z drugimi besedami, še danes bi lahko pripeljali „očividce“ prvih filmskih iluzionizmov (Lillian Gish, Barbara Stanwyck, Bette Doris itd.). „Izvori“ ostalih umetnosti so zaviti v meglo „mitične preteklosti“: filmski „izvori“ pa so še vedno „na očeh“, na človeško-čutnih, historično-dejanskih očeh, ki so bila v vseh teh letih vztrajno varana, stokrat izigrana, dvignjena na raven „spoznavnega objekta“ in še marsikaj. In vedno se je našel kak literarni buff, ki je dokazoval, da se je film „porodil“ iz literature, kak poznavalec fotografije, ki je zatrjeval, da je film zgolj „podaljšek“ fotografije, kak ljubitelj gledališča, ki je hotel, da bi bil film nekakšno „nadaljevanje“ gledališča, da o patriotskem navijaštvu slikarjev, arhitektov, muzikantov ali pa kiparjev sploh niti ne predemo. Filmarji, ki so skušali vsem tem osebkom oporekati, so skušali potem kajpada izločiti „specifičnost“ filma, njegovo „filmskost“, če naj bomo melodramatični, njegovo „nekontaminirano“ in „čisto jedro“, pa vendar se je moralo prej ali slej izkazati, da je edina „čistost“ filma prav v njegovi „nečistosti“, „umazanosti“ ipd. Film je res „izkoristil“ vse ostale umetnosti, vendar je njegova „nečistost“ ravno v tem, da jih ni „nadaljeval“ ali pa „podaljšal“, da jih ni vključil v svoj znanstveni aparat pod črto, da jim ni nikoli „razvil“ (oz. „podelil“) tega, česar same v svojem delovnem polju niso mogle. Film pa ni „nečista“ umetnost zgolj zato: realnost prevar, trikov, iluzionizmov, studijske obdelave, optičnih, specialnih in make-up efektov njegovo „nečistost“ še stopnjuje. Prav tako montaža, snemalni kot, delo kamere. Pa tudi vsa igra z višino proračuna za snemanje filma, boj za proračun, boj za zeleno luč. Ko pa gre za denar, vsak serioznež neha govoriti o umetnosti, sploh pa o kaki „čisti“ umetnosti ali o umetnosti s „čistim jedrom“. Lep primer „nečistega filma“ je kajpada Ciminov film HEAVEN'S GATE (1980), kateremu so izvirno namenili manj kot 10 milijonov dolarjev, na koncu pa je stal okrog 50 milijonov in bil ob tem deležen kritike in komercialne katastrofe: padale so glave in propadel je tudi edini „hollywoodski kreativni studio“ UNITED ARTISTS! Radikalno „nečist film“, k čemur marsikaj prispeva tudi dejstvo, da tistih 50 milijonov v samem filmu ni pravzaprav nikjer videti. Je mogoča kaka še bolj „nečista“ zvijača? Filmska zgodba se dogaja v ameriški zvezni državi Wyoming, Cimino pa je ves film posnel v zvezni državi Montana, češ da je Montana bolj podobna Wyomingu, kot pa Wyoming samemu sebi. Nova oblika „nečistosti“. In vendar je to eden izmed najpomembnejših in najboljših filmov vseh časov. Morda prav zaradi vse te „umazanije“. To, da dandanes „dela“ filme upravni odbor te ali one filmske družbe, je „nečisto“, vendar so se najboljši filmi praviloma vedno delali tako — skrajno „nečisto“. Spomnimo se le 50 starih dolgih telegramov Davida O. Selznicka svojim režiserjem na kraj snemanja, spomnimo se zamenjavanja in odpušcanja režiserjev, scenaristov ipd. (skozi GONE WITH THE WIND je Selznick „sprehobil“ Sama Wooda, Georga Cukorja in Victorja Fleminga, Stallone pa je s snemanja filma RAMBO III. nagnal skoraj celo ekipo, ker ga je tako prestrašil neverjetni finančni uspeh Stonovega filma PLATOON itd.), spomnimo se tega, čemur gre sloves „casting couch“ ipd. „Nečisto“. Spomnimo se ekskomunikacije debelušnega komedijanta „Fattyja“ Arbuckla, osumljenega uboja „starletice“ Virginie Rappe, skrivnostnega umora Williama Desmonda Taylorja (vpleteno je bilo pol Hollywooda), Chaplinove zasvojenosti s petnajstletnicami, pa nepojasnjene umora Thomasa Inca, v katerega so bili vpleteni vsi od Williama Randolpha Hearsta, Marion Davies, Georga H. Thomasa, Margaret Livingston in Elionor Glyn do Aileen Glyn, Seene Owen, Charlieja Chaplina in Louelle O. Parsons na svojem prvem obisku v Hollywoodu, ki se je raztegnil v večnost), Von Stroheimovih perversnosti in orgiastičnosti, Flynnovih posilstev, kalvarije Frances Farmer, vpletenosti gangsterjev v filmski vsakdan (Bugsy Siegel), afere Monroe in tako dalje. Še ena oblika „nečistosti“. Spomnimo se režiserjev, tudi „auteurs“, ki so svojim ženam v filmih najraje podeljevali vloge prostitutke ali pa prešuštnice (od De Palme, Dassina, Cassavetes, Frankenheimerja, vse do Chabrola, Fellinija in Von Sternberga). Spet precej „nečisto“. In to „nečistost“ bi lahko zanesljivo razpredali na vse strani in v vse smeri. Eno izmed skrajnih oblik „nečistosti“ lahko prepoznamo tudi v tem, kako si film podvrže tudi tisto, kar skuša govoriti o neposrednem in dejanskem zgodovinskem toku, npr. tisk in še bolj npr. strokovno revijo THE ECONOMIST, ki se tudi sicer ne more upreti spremljanju hollywoodskih „Tinsel Tigers“. Vzemimo za primer neko lansko številko (26. 9.—2. 10.): tako rekoč naslov vsakega članka nam prikljče v spomin kak filmski naslov. „A day in the Gulf“ stoji namesto A DAY AT THE RACES (Sam Wood, 1937), „Bankers' choices“ namesto SOPHIE'S CHOICE (Alan J. Pakula, 1982), „The days of innocence“ namesto DAYS OF HEAVEN (Terrence Malick, 1978), DAYS OF GLORY (Jacques Tourneur, 1944) oz. DAYS OF WINE AND ROSES (Blake Edwards, 1962), „Desperately seeking decision“ namesto DESPERATELY SEEKING SUSAN (Susan Seidelman, 1985), „And then there were six“ namesto AND THEN THERE WERE NONE (René Clair, 1945), „Fast Eddie joins Honest Abe“ namesto HUSTLER (Robert Rossen, 1961) oz. COLOR OF MONEY (Martin Scorsese, 1986), „Soft voice, small stick“ namesto SOFT BEDS, HARD BATTLES (Roy Boulting, 1973), „The new templars“ namesto THE NEW CENTURIONS (Richard Fleischer, 1972), „A crunch is born“ namesto A STAR IS BORN (lahko izbirate med Wellmanovo, Cukorjevo in Piersonovo verzijo, 1937, 1954 in 1976), „Take the money and run“ je kar neposredno naslov Allenovega filma (1968), „The rewards of risk“ je le sinonimizacija THE WAGES OF FEAR (Henri-Georges Clouzot, 1953), „Getting to know the neutrino“ stoji namesto GET TO KNOW YOUR RABBIT (Brian De Palma, 1970), „20 000 RADs under the sea“ namesto 20 000 LEAGUES UNDER THE SEA (Richard Fleischer, 1954), „That man in Havana“ namesto OUR MAN IN HAVANA (Carol Reed, 1959), „Of Keynes and Kindleberger“ namesto OF MICE AND MEN (Lewis Milestone, 1939) in tako dalje tudi v prejšnjih in kasnejših številkah. Vendar to kljub temu še ni tudi vse. Klimaks je neke druge: v tej isti številki naletimo tudi na članek s „teznim“ naslovom „Rambo country“, na članek, ki govori o številu ameriških vojakov, pogrešanih v Vietnamu. K vsemu temu je kajpada pritaknjena tudi fotografija, ki nam naj bi osvežila spomin na neko daljno vojno in pod katero najdemo tale napis: „Vietnam, kot se ga spominjamo.“ „Nečisto“ in „umazano igro“ filma spoznamo v trenutku, ko ugotovimo, da je fotografija, ki naj bi žurnalistično dokumentirala in historizirala vietnamsko vojno, v resnici vzeta iz Stonovega filma PLATOON, ki poleg vsega sploh ni bil posnet v Vietnamu, temveč na Filipinih. „Nečisto“, mar ne?

SLAVOJ ŽIŽEK NADALJEVANJE KAFFE Z DRUGIMI SREDSTVI

Obscena forma zakona

Kot vodilni motiv razsvetljenstva se praviloma jemlje katera od variacij na temo „Misli samostojno!“: „osvobodí se pred sodkov, postavi vse pod vprašaj. . .“ — Kant v svojem slavnem *Kaj je razsvetljenstvo?* doda k temu nelagodno dopolnilo, ki vpelje v samo jedro razsvetlenskega projekta nek razcep: „Misli kolikor hočeš — toda ubogaj!“ Se pravi, kot avtonomni subjekt teorije, ki se naslavlja na razsvetljeno občestvo, misli svobodno kolikor hočeš, postavlja pod vprašaj vse avtoritete, a kot del družbenega „stroja“, mehanizma, brezpogojno ubogaj ukaze predpostavljenih. — Da je ta razcep lasten razsvetljenstvu kot takemu, nam izpričuje že njegov koren, Descartesov *cogito*: druga, hrbtina stran *cogita*, ki vse postavi pod vprašaj, je „začasna morala“, sklop pravil, ki si jih izdela Descartes, da bi lahko preživel v vsakdanu čas svoje filozofske poti — že prvo pravilo poudari, da je treba sprejemati oziroma spoštovati navade in zakone, ki so nam bili dani.

Izkustvo nesmiselne, bebove danosti tega, da je „zakon zakon“, bi torej v razsvetljenski perspektivi pomenilo, da moramo zavzeti distanco do „patološke“, poljubne vsebine socialnih zakonov, distanco, ki nam omogoči svobodo notranje refleksije. „Zakon je treba ubogati, ker je zakon“, a prav skozi to slepo uboganje se ga „notranje“ že osvobodimo: cesarju damo, kar je cesarjevega, da lahko v miru razmišljamo. . . Slep uboganje črke zakona pri Descartesu in Kantu torej ni nekak ostanek pred-razsvetljenstva, „kompromis“, marveč nujna hrbtina stran razsvetljenstva. In lahko bi rekli, da je na tej ravni kritiko razsvetljenstva *avant la lettre* proizvedel že Pascal: ni naključno, da se mora po Kantu subjekt podrejati, kolikor je del socialnega „stroja“. Ta „stroj“ dobi pri Pascalu natančno ime: avtomatizem „navade“, t.j. simbolnega rituala. Zakon je treba ubogati, ker je zakon, t.j. zakon je nujno veljaven, ne pa resničen (kar tako kot Pascal pravi tudi duhovnik v odgovor K. ju v *Procesu*): spravešati po izvoru oziroma resnici zakona pomeni že spodkopavati njegovo avtoriteto. Razsvetljenska „iluzija“ bi bila, da misli, kako lahko do socialne „mašine“ zavzame preprosto zunanjo distanco, kako lahko ohrani od nje neomadeževano notranjost svobodne refleksije, medtem ko Pascal pokaže, kako je sama notranjost rezoniranja podrejena moči „navade“.

Toda ta pascalovska kritika razsvetljenstva, ki poudari, kako je naše svobodno rezoniranje že podrejeno mrtvi črki „navade“ je prekratka, da bi zadela Kanta. Zadene le predkantovsko razsvetljenstvo, ki se mu

nasprotje „svobode“ in „stroja“ prekriva z nasprotjem teorija/praksa: „v teoriji razmišljaj svobodno, v praksi pa ubogaj!“. Kant pa zatrdi primat praktičnega nad čistim umom, kar pomeni, da je že sama naša „svobodna notranjost“, ki jo dosežemo, ko zavzamemo distanco do „navade“, do socialnih zakonov v njih bejavosti, da je že sama ta „notranjost“ opredeljena z nekim Zakonom, ki je še neprimerno bolj krut od zunanjih socialnih zakonov: z moralnim imperativom. Kantovski moralni Zakon prav tako ne velja, je nujen, ni pa resničen, t.j. je paradoks „transcendentalnega fakta“, je neka danost, ki ji ne moremo dokazati teoretske resničnosti, jo pa moramo predpostaviti, če naj ima naša dejavnost moralni smisel. Kant je torej privedel do pojma protestantski razcep med zunanjo legalnostjo in notranjo moralnostjo, tako da je „patološkim“ zunanjim socialnim zakonom zoperstavil moralni imperativ: prav tedaj ko zavzamemo distanco do polja socialne zakonitosti v njeni bejavosti, naletim na moralni Zakon, ki je še neprimerno hujši gospodar. In moralni Zakon je, kot pravi Kant, *ratio cognoscendi* svobode: vemo, da smo svobodni, zgolj po tem, da smo se v imenu moralnega Zakona sposobni upreti zunanjim „patološkim“ gibalom. Do socialnih imperativov lahko zavzamemo distanco le skozi nanos na nekega še neprimerno hujšega gospodarja kot je zunanji gospodar, socialna oblast: na glas moralnega zakona. Gospodarja se nikoli ne rešimo, saj je po Kantu sama definicija človeka „žival, ki rabi gospodarja“.

Zunanji socialni zakon in moralni Zakon bi lahko zoperstavili s celo vrsto razlikovalnih potez: socialni zakon strukturira polje družbene realnosti, moralni Zakon je realno nekega brezpogojnega imperativa, ki se ne meni za meje realnosti (moreš, ker moraš!); socialni zakoni pomirjajo, omogočajo družbeno homeostazo, moralni Zakon nenehno meče iz tira ravnotežje te homeostaze; zakoni prepovedujejo, Zakon ukazuje; zakoni so zunanji pritisk družbe, Zakon je „notranje-zunanji“, ex-timen, je tisto, kar je „v nas več kot mi sami“, tujek v samem osrčju subjekta. Tu vidimo, kako je Kant prav nasproten utečeni marksistični verziji, po kateri je moralnost „ponotranjenje (zunanjih) instanc družbene represije“: sam zunanje-socialni zakon je neke vrste — če naj tvegamo ta izraz — „projekcija“ navzven, ki naj nas osvobodí neznosnega pritiska moralnega imperativa. Zakone imamo ne toliko zato, da obvladamo svojo egoistično naravo, kot predvsem zato, da lahko prenesemo neznosni pritisk extimnega Zakona. (Ta sklop je povzet po razpravi Mladena Dolarja „Subjekt razsvetljenstva“, *Razpol* 3.)

Da se v tem moralnem imperativu skriva obsceni nadzajovski ukaz „Uživaj!“, to je kajpada že *lieu commun* lacanovske teorije — zato „Kant s Sadom“. Toda v čem je natančno ta obscenost? Ponavadi se Kantu na tem mestu očita „formalizem“: moralni Zakon je prazna forma, vso vsebino mora sprejeti iz „patološke“ empirije. . . od tod bi se lahko zdelo, da bi bila kritika Kanta v tem, kako čista forma Zakona, ki bi izklju-

čila patološki objekt kot gibalo, ni možna, t.j. kako se je zmerom drži neki preostanec patološke partikularnosti — prav to naj bi bil lacanovski *objet petit a*. Toda v nasprotju s tem moramo zatrdati, da se *objet a* proizvede prav ko se Zakon „očisti“ sleherne patološke vsebine in postane čista forma (tako kot se pri Marxu presežna vrednost — ta vzor, po katerem je Lacan skoval presežno uživanje — pojavi kot gibalo proizvodnje prav kolikor je proizvodnja usmerjena le v menjalno vrednost in ji sploh ne gre več za uporabno vrednost). *Objet a* je forma Zakona, kolikor deluje kot vzrok želje: je sama forma kot gibalo, je sama praznina, ki formo distancira od vsebine, je — lahko bi rekli — forma, kolikor deluje kot vsebina (na ta formalni status objekta *a* je ponazoril že Miller v Seminarju leta 1986-87). In kaj je na tem obscenega? Obscen je prav uživanje v sami formi. N.pr. v fašizmu je temeljni mehanizem ideologije čisti formalni imperativ: Ubogaj, ker je treba ubogati — ubogaj in ne sprašuj po smislu uboganja; ali, z drugimi besedami, odpovej se uživanju, žrtvuj se, pri čemer je smisel oziroma smoter tega žrtvovanja namerno nejasen — žrtvovanje je samo sebi svoj smoter, odpoved uživanju sama v sebi proizvede neko presežno uživanje. Fašizem je obscen po tem, da dà direktno videti to samosmotrnost ideološke forme — spomnimo se le slavnega Mussolinijevega odgovora na vprašanje, s kakšnim programom utemeljuje fašistično zahtevo, da bi zavladali Italiji: „Naš program je enostaven: vladati hočemo Italiji!“ To je prikrita obscena razsežnost kantovskega formalizma, ki vdre na dan v fašizmu, in na tej točki se kantovski formalizem prekrije s tistim, ki ga nakazuje drugo pravilo že omenjene Descartesove „časne morale“:

„ko bi se za kaka mnenja odločil, naj bi pri tem tudi vztrajal, pa če bi bila še tako dvomljiva. Tako kot potniki, ki zaidejo sredi gozda, ne smejo tavati zdaj sem zdaj tja, ampak morajo hoditi kar se da naravnost. Tako bodo naposled prispeli, če že ne tja, kamor so nameravali, pa vsaj v kraj, kjer jim bo verjetno boljše kakor sredi gozda.“ (Descartes, *Razprava o metodi*, Ljubljana 1957, str. 52-53)

Z eno besedo, pravi smoter ideologije je v sami drži, ki jo ta zahteva, v konsistenci ideološke forme, v tem, da „hodimo kar se da naravnost“; vsebinski razlogi, na katere se ideologija sklicuje, da bi legitimirala pokornost formi, so tu le zato, da zakrijejo to dejstvo, drugače povedano, da zakrijejo presežno uživanje, lastno sami formi. Ideologija pokaže svoje obscene karte, ko — kot n.pr. v skrajnih točkah fašističnega diskurza — da videti to presežno uživanje, lastno sami formi.

Od tod pa bi se veljalo vrniti k že omenjenemu izkustvu bebastosti zakona, izkustvu nesmiselne fakticite tega, da je „zakon zakon“. Prvotni vtis, da se skozi to izkustvo osvobodimo zunanega socialnega zakona, njegove patološke partikularnosti, je prevara, ki prikriva svoje nasprotje: nesmisel, ki ga tu izkusimo, je obscenost same ne-patološke forme Zakona, je nesmisel uživanja, nesmisel imperativa „Uživaj!“, ki se skriva v ideološki formi. *Bebava ni patološka vsebina, bebava je samo forma v svoji samosmotrnosti, t.j. kolikor ničemur ne*

služi (Lacanova definicija užitka). Pisec, ki je to bebastost forme, to presežno uživanje, lastno formi, dal videti v čisti obliki, je kajpada Kafka.

Kafka: subjekt pred subjektivizacijo

V čem je subverzivna moč Kafke? Približamo se ji lahko skozi althusserjansko problematiko ideoloških aparatov države (IAD) in ideološke interpelacije: šibka točka Althusserja in njegovih učencev je bila, da nikoli niso uspeli domisliti vezi med tema dvema mehanizmoma: kako se IAD (t.j. „mašina“ v pascalovskem pomenu, označevalni avtomatizem) „ponotranji“, kako proizvede učinek ideološkega verovanja v Stvar in s tem povezan učinek subjektivizacije, prepoznanja „naše“ ideološke pozicije? Kafka razvije nekakšno kritiko Althusserja *avant la lettre*, s tem ko nam da videti razmik med IAD in interpelacijo: kaj je Kafkova proslula „iracionalna“ birokracija, ta slep, gigantski, nesmiseln mehanizem drugega kot IAD „v čistem stanju“, t.j. IAD, s katerim je subjekt soočen, še preden nastopi identifikacija, prepoznanje njegovega mesta?

Na prvi pogled je izhodišče Kafkovih romanov prav neka interpelacija: Kafkov subjekt je interpeliran s strani neke skrivnostne birokratske instance (Postave, Gradu). Toda ta interpelacija se kmalu izkaže za ne-navadno: je nekakšna interpelacija brez identifikacije, ne ponuja nam nikakršne Stvari, da bi se z njo identificirali — Kafkov subjekt je natanko subjekt, ki obupano išče neko potezo v Drugem, s katero bi se identificiral, subjekt, ki ne razume pomena klika Drugega.

Ta položaj je seveda že kot tak, formalno vzeto, kulpabilizirajoč. Zato najdemo pri Kafki drugo, nelagodno plat komičnega aspekta interpelacije, na katerega je opozoril Michel Pêcheux — kratkega stika, nekega „zmerom-že“, iluzije, da subjekt že je to, kot kar je interpeliran, kot v zlizani šali bratov Marx: „Ni čudno, da si podoben Emanuelu Ravelliju, ko pa si Emanuel Ravelli.“ Pri Kafki pa ta iluzija „zmerom-že“, lastna interpelaciji, pokaže svojo tesnobno plat: subjekt je vržen v položaj nekoga, ki se zanj predpostavlja, da že ve oziroma da bi že moral vedeti, za kaj gre (če naj tu Lacanovo opredelitev transferja uporabimo v nekoliko drugačnem kontekstu). Tako je n.pr. v prizoru *Procesa*, ki ga bomo kasneje tolmačili, Josef K. pozvan, naj se v nedeljo zjutraj javi na Sodišču; natančna ura zaslišanja ni navedena. Ko končno najde ustrezno sobo, ga sodnik pozdravi z očitkom: „Tukaj bi morali biti že pred uro in petimi minutami!“ Marsikdo med nami se nemara spomni podobnega položaja iz službenja vojaščine: deseter nas že na samem začetku kulpabilizira s kričanjem: „Kaj gledate kot bebeci? Res ne veste, kaj vam je storiti? Vam je res treba vse razložiti“, nato pa nam da navodila, kot da bi bila odveč, na, kot da bi jih morali že poznati. To je torej hrbtna stran ideološke „zmerom-že“ iluzije: subjekt je kulpabiliziran s tem, da je vržen v položaj, ko se zanj predpostavi, da

že ve, kaj se od njega pričakuje. — Kako naj se torej lotimo obscenosti forme pri Kafki?

Druga vrata postave

Kot izhodišče za analizo se tu ponuja zloglasna „parabola“ o vratih postave iz *Procesa*, saj jo splošno mnenje že nekako samoumevno jemlje kot ključ, kot zgoščeno prisposodbo celote romana; o njej so bile popisane gore papirja, ki so v nji iskale družbeni (iracionalnost sodobne birokracije), teološki (negativni, odsotni Bog), individualno-psihološki (Kafkov kompleksen odnos do avtoritete) itd. pomen. Toda zdi se, kot da je že sam Kafka vnaprej naznačil nemoč njenih interpretacij — v *Procesu* „paraboli“ sledi dolg razgovor med K-jem in kaplanom, ki je K-ju povedal to zgodbo, razgovor, katerega rezultat je nemoč oziroma zlom slehernega njenega tolmačenja, nemoč, da bi prodrli do njene resnice, se pravi razgovor, katerega zadnji rezultat je prav, da moramo Postavo imeti le za nujno-veljavno, ne pa za resnično. Zdi se torej, da smo tu ujeti v alternativo, katere en člen je vnaprej na neuspeh obsojeno tolmačenje, drugi člen pa iracionalna fiksacija na stigmatizirano besedilo, t.j. zatrjevanje, da se pač „onstran teksta ne da seči“, da je sama ta „parabola“ zadnja resnica, do katere lahko pridemo, mitična danost, ki ji ni česa dodati, torej zatrjevanje, ki od nas terja odpoved umskemu tolmačenju in vrnitev k mitičnemu mišljenju. Nemara pa se lahko tej zagati izognemo tako, da „parabolo“ o vratih postave vzamemo kot mit v Lévi-Straussovem pomenu: mit, ki ga je treba tolmačiti ne tako, da mu kot označevalcu iščemo skriti označenec, pomen, marveč tako, da ga postavimo v strukturno razmerje do nekega drugega mita, t.j. da oba ta dva mita jemljemo kot sovisna, da enega jemljemo kot variacijo oziroma inverzijo drugega. Kje v *Procesu* bi torej našli ta drugi „mit“, zgodbo, ki bi bila inverzna variacija zgodbe o vratih postave? Ni nam treba dolgo iskati — najdemo jo skoraj na samem začetku, v drugem poglavju z naslovom „Prva preiskava“, ki opisuje prvo zaslišanje Josefa K-ja. Tudi tu se K. zanjde pred nekimi vrati, ki vodijo v prostore Postave (sodno dvorano), in tudi tu mu tisti, ki opravlja funkcijo vratarja, da vedeti, da so vrata namenjena le njemu — perica (za katero se kasneje izkaže, da je žena sodnega sluga) mu reče „Za vami moram zapreti, nihče več ne sme noter.“, kar je kajpada skoraj dobesečen odmev zadnjih besed čuvaja umirajočemu čakalcu pred vrati postave: „Tu ni mogel noter nihče drug, saj je bil ta vhod določen samo zate. Zdaj grem in ga zaprem.“ Hkrati pa sta dve prigodi opredeljeni s celim nizom razli-

PROBLEMI
EKAN

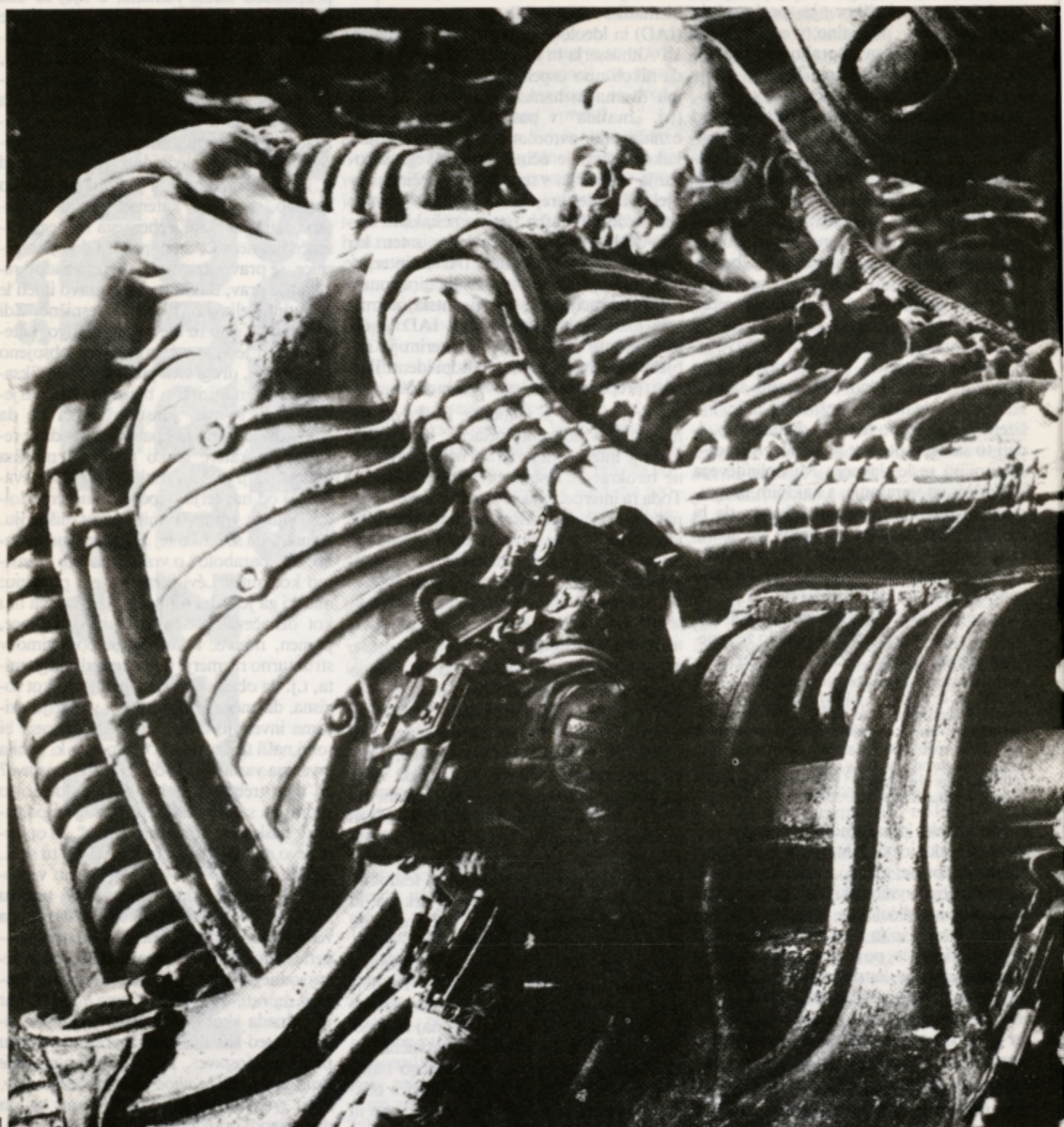
Alien, Ridley Scott, 1979

Prva vrsta postav

Kar izredno se ane so tu pona zlo-
glane "parabola" o vrsti postav iz 70-
ov, saj jo splošno menje se neko sa-
monstruozno jemlje kot ključ, kar zvezo-
pripodobi človeka kot

Kafkar: subjekt pred
subjektivizacijo

V čem je subjektivna moč Kafke? Prida-
no se ji lahko skozi aliustracijsko po-



PROBLEMI
EKAN

PROBLEMI
EKAN

kovalnih potez: v „paraboli“ o vratih postave (recimo ji lévi-stgraussovsko m¹) gre za svečana vrata veličastne sodne stavbe, v K.jevem srečanju s perico (recimo mu m²) gre za navadna vrata v umazanem delavskem bloku; v m¹ je vratar sodni uradnik v svoji funkciji, v m² je vratar sredi zasebnega opravila (pranja); v m¹ je vratar moški, v m² ženska; v m¹ vratar čakalca ne spusti skozi vrata, v m² ga tako rekoč proti njegovi volji porine skozi vrata, t.j. pregrada med vsakdanjim, posvetnim prostorom in prostorom Postave je v m¹ neprekoračljiva, v m² pa je prekoračena. Kako sta si ti dve varianti komplementarni? Katera je — in ali je ista — tista pregrada, ki se enkrat prikaže kot neprekoračljiva, drugič pa je prekoračena? Da bi to pojasnili, si oglejmo pobleže m².

K. dobi kmalu po prvi aretaciji po telefonu poziv, da se mora naslednjo nedeljo dopoldne zglasiti v neki oddaljeni predmestni hiši za majhno preiskavo v njegovi zadevi. Ko se napoti na sporočeni naslov, ga že viden ulice preseneti — išče svečano sodno palačo, toda ulica, kjer bi se moral zglasiti, „je imela na obeh straneh hiše, ki so bile skoraj popolnoma enake, visoke, sive stanovanjske hiše, v njih pa so živeli revni ljudje. Zdaj, v nedeljskem jutru, so bila okna večinoma zasedena, moške v srajcah so sloveli na njih in kadili, ali pa držali majhne otroke previdno in nalahno ob robu okna. Druga okna so bila visoko zatrpna s posteljinino, ki se je nad njo tu in tam pokazala razkušana glava kake ženske. Klicali so se čez ulico in tak klic je prav nad K.jem povzročil glasen smeh. V dolgi ulici so bile enakomerno razvrščene majhne trgovine z različnimi živili, ležeče pod cestno ravnino, do njih je bilo mogoče priti po nekaj stopnicah. Ženske so hodile ven in noter ali pa so stale na stopnicah in klepetale. Neki trgovec s sadjem, ki je svoje blago ponujal gor proti oknom, bi ga bil, prav tako nepazljiv kakor K., s svojim vozičkom skoraj podrl na tla. Prav tedaj je pričel igrati gramofon, ki je že odslužil v boljših mestnih četrtih, da je šlo skozi ušesa.“

— skratka, zgled umazanega, promiskuitetnega proletarskega predmestja. Najprej navedene številke sploh ne more najti, končno pa opazi, da majhen prehod na koncu nekega dvorišča vodi še na neko drugo dvorišče. Tam najde iskano hišo — nič bolj ugledno od ostalih — in se napoti po stopnicah navzgor. Tisto, kar se je od zunaj zdelo siva, manjša hiša, se od znotraj izkaže za neskončen labirint hodnikov, kjer v K.ja spet butne umazana vitalnost revnega vsakdana:

„skoraj vsa vrata so bila odprta in otroci so letali ven in noter. Bile so to skoraj same majhne sobe z enim oknom in v njih so tudi kuhali. Dosti žensk je imelo dojenčke na rokah, s prosto roko pa so delale na štedilniku. Nedorasle, verjetno samo v predpasnike oblečene deklice, so najbolj vneto letale sem in tja. V nobeni sobi postelje še niso bile prazne, v njih so ležali bolni ali še speči ljudje, ki so se oblečeni zlekneli nanje.“

Ker je K.ju nerodno v tem okolju spraševati, kje zaseda preiskovalna komisija, si izmisli, da išče nekega mizarja Lanza, in po njem sprašuje zmedene stanovalce. Končno potrka na prva vrata v petem nadstropju:

„Prvo, kar je videl v tej majhni sobi, je bila velika stenska ura, kazala je že deset. „Stanuje tu neki mizar Lanza?“ je vprašal. „Prosim,“ je rekla mlada ženska s črnimi, žarečimi očmi, prav tedaj je prala v vedru otroško perilo in pokazala z mokro roko odprta vrata sosednje sobe.

K.ju se je zdelo, da je prišel na nekako zborovanje. Čudna gneča najrazličnejših ljudi — zanj, ki je vsto-

pil, se ni nihče zmenil — je polnila srednje veliko sobo z dvema oknom, ki jo je prav pod stropom obdajala galerija, a tudi ta je bila popolnoma zasedena, ljudje so lahko stali na nji samo sklonjeni in so z glavami in hrbtom zadevali ob strop. K., ki mu je bil zrak prezatohel, je stopil ven in rekel mladi ženski, ki ga je verjetno napak razumela: „Vprašal sem po nekem mizarju, nekem Lanza.“ „Da“, je rekla ženska, „Je pojdite noter, prosim.“ K. bi mogoče ne šel za njo, ko bi ženska ne prišla k njemu, prišla za kljuko in rekla: „Za vami moram zapreti, nihče več ne sme noter.“

Tako se K. končno znajde v sodni dvorani, ki ga sicer bolj spominja na „politično okroglo zborovanje“ (prvotno je Kafka v rokopisu zapisal „socialistično zborovanje“). Potem ko ga preiskovalni sodnik uvodoma pokara, da je zamudil uro in pet minut (ob telefonskem pozivu K.ju kajpada sploh niso povedali, kdaj je preiskava), se začne zasliševanje:

„Torej,“ je rekel preiskovalni sodnik, polistal v zvezku in se obrnil h K.ju, kakor da nekaj ugotavlja, „ste sobni slikar.“ „Ne,“ je rekel K., „ampak prvi prokurist v neki banki.“ Po tem odgovoru se je oglašil spodaj pri desni stranki smeh, ki je bil tako prirečen, da se je moral tudi K. smejeti. Ljudje so se z rokami opirali na kolena in se stresali, kakor da jih je napadel hud kašelj. Smejali so se celo posamezniki na galeriji.“

Preiskovalni sodnik se dela, kot da je zelo jezen nad tem izbruhom veselja, prav tako pa K. opazi, da se ljudje na levi polovici dvorane ne smejejo, marveč le mirno in resno gledajo. Končno K. naslovi na sodnike in dvorano svoj metodično pripravljeni obrambni govor, s katerim skuša dokazati ne le krivičnost, marveč tudi nesmiselnost postopka proti sebi. Ko je sredi zanosnega argumentiranja, pa se pripeti nekaj nenavadnega:

„K.ja je ustavilo vreščanje na koncu dvorane, zaslonil si je oči, da je lahko pogledal tja, zakaj zaradi motne dnevne luči je bila izparina v prostoru belkasta in je človeka slepila. Zdaj je šlo za perico, in K. je takoj, ko je vstopila, spoznal, da gre za pomembno motnjo. Videl je le to, da jo je neki človek potegnil v kot pri vratih in jo tam stiskal k sebi. Ni pa vreščala ona, ampak ta človek, široko je razpotežil usta in gledal proti stropu. Okoli njiju je nastal majhen krog, in zdelo se je, da so bili obiskovalci galerije v bližini navdušeni nad tem, ker je bila resnost, ki jo je vnesel K. v zborovanje, tako pretrgana. K. je hotel zaradi prvega vtisa takoj steči tja. Tudi je mislil: vsem je do tega, da bi tam naredili red in da bi to dvojico vsaj pogнали iz dvorane, prve vrste pred njim pa so ostale popolnoma strnjene, nihče se ni ganil in nihče ni spustil K.ja mimo. Nasprotno, branili so mu, stari moške so držali roke pred sabo, in neka roka — ni se utegnil obrniti — ga je zgrabila zadaj za ovratnik.“

Mimogrede omenimo, da je Kafka po besedah „pomembna motnja“ črtal iz rokopisa stavek, ki še bolj poudari obsceni značaj te motnje: „K. je videl samo to, da je odpetu bluza v pasu visela okoli nje, da jo je neki moški potegnil v kot pri vratih in tam stiskal k sebi njeno zgornje telo, oblečeno samo v srajco.“ — K.ja ta dogodek povsem vrže iz tira, še posebej ko mu postane jasno, da so vse razlike (nasprotja med sodniki in dvorano ali med levo in desno polovico dvorane) le navidezna: vsi so med sabo v tišem sporazumu, vsi so solidarni s to „motnjo“. Ogorčen nad to „pokvarjeno drhaljo“ besen odpre vrata in odhiti po stopnicah.

Dogodki naslednjega tedna (perica, za katero se izkaže, da je žena sodnega sluga, ga zapeljuje z obljubo pomoči ter mu omogoči vpogled v knjige, ki so jih listali sodniki med zasedanjem: sama pornografija) še potrjujejo ta obsceno-erotizirani značaj So-



dišča. Toda pojdemo po vrsti, saj skoraj vsaka podrobnost obnovljene prigode zasluzi analizo, začenši s tem, da ima sodišče prostore sredi umazanih, promiskuitetnih delavskih bivališč — že s tem je naznačena odločilna poteza Kafkovega univerzuma, „prekoračitev meje med vitalnim in juridičnim območjem“ (R. Stach, *Kafkas erotischer Mythos*, Fischer, Frankfurt 1987, str. 25)

Manko nepopolnosti, manko nekonsistence

Struktura, s katero imamo tu opraviti, je seveda tista Moebiusovega traku: če napredujemo dovolj daleč v spuščanju na družbeno dno, se naenkrat znajdemo na nasprotni strani, sredi sublimnega Zakona. Točka prehoda med dnom in vrhom, točka, na kateri se sredi umazane vitalnosti naenkrat znajdemo v prostorih Postave, so vrata, ki jih čuva ženska — nenavadna perica, prežeta s čutnostjo (črne, goreče oči). Medtem ko je vratar v „paraboli“ o vratih postave neveden (kot poudari kaplan v pogovoru s K.jem), pa je nasprotno ta ženska deležna neke vnaprejšnje vednosti: bednega K.jevega izgovora, da išče mizarja Lanza, sploh ne upošteva, že vnaprej ve, za kaj v resnici gre, in K.ja nevsiljivo, a odločno, ne meneč se za njegove izjave, pošlje skozi vrata. Situacija je tu povsem homologna znani prigodi iz *Tisoč in ene noči*, kjer junak blodi po puščavi in naenkrat naključno zaide v neko podzemsko jamo; tam prebudi tri modrece, ki ga pozdravijo z besedami: „Končno si prišel! Čakamo te že tristo let.“ — isto je z nesrečnim K.jem: naključno odpre neka vrata in vstopi, tam pa ga že zdavnaj pričakujejo, že zdavnaj vse vedo. Te vednosti predvsem ne smemo zvesti na tradicionalni pojem t.im. „ženske intuicije“: na nji ni nič neposredno-iracionalnega, saj je povsem jasno, da perica ve, za kaj v resnici gre, ker je povezana s sodiščem.

Kot je razvil Stach, Kafkova novost v razmerju do podobe ženske ni v tem, da bi tradicionalni podobi zoperstavil neko drugo, „feministično“, „emancipirano“, marveč je njegov korak mnogo bolj subverziven. Podoba ženske kot „psihološkega tipa“ pri njem ni le „tradicionalno-patriarhalna“, marveč je —, še huje — direktno weiningerjevska: ženska mu je bitje brez Jaza, bitje, ki ni sposobno homogene etične držbe, bitje, ki mu je zaprta razsežnost Resnice, t.j. bitje, ki subjektivno laže celo tedaj, ko dobesedno — „objektivno“ govori resnico, bitje, za katero je premalo reči, da svoja čustva „hlini“, saj bi to še vedno predpostavljalo, da se za masko hlinjenja skriva neka resnica — ženska ni nič drugega kot nepristno hlinjenje z namero zapeljati moškega, za masko hlinjenja ni nič, pri ženski so tudi tedaj, ko igra najbolj vzvišeno etično držbo, vse njene pore prežete z umazano poltenostjo kot njeno edino substanco; Kafkova subverzivnost je v tem, da je žensko kot weiningerjevski „psihološki tip“ postavil na mesto Zakona, s čimer je sam Zakon — v tradicionalni perspektivi dojet kot „čist“, objektivni, nevtralen-občji — „zamazan“ z obscenostjo, t.j. s čimer se

samega Zakona prime značaj nehomogene brkljarije, prežete z uživanjem, z eno besedo, značaj *nadjaza*. K.jeva usodna znota je v tem, da se stalno naslavlja na Drugi Zakona kot na homogeni, racionalno-občji Drugi, ki ga bo prepričal s strogo argumentacijo, medtem ko mu Zakon vrača obsceni posmeh in hkrati zmedenost nad njegovim postopkom — kot je to sežeto pokazano v orisanem prizoru drugega poglavja, K. pričakuje od sodišča *akte* v pomenu formalnih sodnih odločitev, sodišče pa mu odgovori z *aktom* v pomenu brez-sramnega javnega spolnega akta.

Logika sodišča, se pravi logika delovanja Zakona, je predvsem brezzakonita, *lawless* v povsem formalnem pomenu: kot da je „normalna“ veriga vzrokov in posledic postavljena v oklepaj. Sleherni poskus, da bi na podlagi „normalnega“ sklepanja, prišli do neke trdne ugotovitve o njegovem delovanju, spodleti: dvorana se začne krohotati ob K.jevem odgovoru, na katerem ni prav nič smešnega (da ni sobni slikar, ampak bančni prokurist), vsa nasprotja, ki jih zapazi K. in na katerih skuša graditi svojo strategijo (med jezo sodnika in smehom v dvorani; med prešerno desno in strogo levo stranjo občinstva) se izkažejo za lažna. Z eno besedo, sodišče je *nekonsistentno*, in pozitivni protipol te negativne opredelitve je užitek: prežeto je z obscenim uživanjem, ki v čisti obliki vdre, ko K.jevo logično argumentiranje zmoti javni spolni akt med perico, ki ga je spustila v dvorano, in nekim študentom. Akt, ki K.ja ne zaslepi s svojo motnostjo, marveč s samo svojo bleščavo preočitnostjo (zasloniti si mora oči, da bi videl, kaj se dogaja, ker je belkasta izparina človeka slepila), je prav vdor traumatičnega realnega — *tyche*, ali, kot pravi koncizno sam Kafka, „eine wesentliche Störung“. Napaka K.jeve reakcije je v tem, da sprevidi *solidarnost* med to motnjo in sodiščem: misli, da „je vsem do tega, da bi tam naredili red in da bi to dvojico vsaj pognali iz dvorane“, in ju hoče sam vreči ven, toda navzoči strnejo svoje vrste in ga ne spustijo blizu, saj so v resnici navdušeni nad to „motnjo“.

Rezultat „parabole“ o vratih postave je, da ni Resnice Resnice, da Zakon nima opore v Resnici, da ima sleherni garant Zakona status dozdevka, t.j. da je Zakon zgolj nujen, ni pa resničen; srečanje z ženo sodnega služe dodaja temu praviloma spregledani dostavek: Zakon nima Resnice, je pa zato prežet z Užtkom. Manko kot nepopolnost Resnice je zmerom že hkrati manko kot prežetost z nekonsistentnim uživanjem. Med resnico in užtkom je razmerje disjunkcije, saj je status užitka realen, resnica pa ima „strukturo fikcije“.

„Komplementarnost“ m_1 („parabole“ o vratih postave) in m_2 (K.jevega srečanja z ženo sodnega služe) je komplementarnost dveh vrst manka, manka *nepopolnosti* in manka *nekonsistentnosti*, če naj uporabimo to distinkcijo, ki jo je razdelal J.-A. Miller. Manko nepopolnosti je manko, kjer je v dani množici element premalo (ali preveč, kolikor je prazno mesto enega-manj zmerom zapolnjen z nekim dodatnim elementom), manko nekonsistentnosti

pa je manko, značilen za množico, ki ji nič, noben pozitiven element, ne manjka, kljub temu pa ni vsa, se ne „drži skupaj“, je ne moremo poenotiti, izpeljati iz enotujočega načela oz. počela. V m_1 se Drugi Zakona prikaže kot nepopoln: v osrčju Zakona je praznina, nikoli ne moremo prodreti do zadnjih Vrat postave — poudarek na m_1 nam torej da Kafka kot „pisatelja odsotnosti“, omogoči nam negativno-teološko branje Kafkovega univerzuma kot „norega“ sistema birokracije, ki se vrti okoli osrednje praznine, „odsotnega Boga“; v m_2 pa se Drugi Zakona prikaže kot nekonsistenten: zakonu nič ne manjka, kljub temu pa ni „cel“, je nekonsistentna brkljarija, kaotična zbirka, ki se ne ravna po neki enotni, strogi logiki, marveč se prepušča naključnostnemu uživanju — poudarek na m_2 nam torej da Kafka kot „pisatelja prezenice“, omogoči nam branje Kafkovega univerzuma kot mašinerije, ki ji nič ne manjka, ker se koplje v smradu lastnega uživanja. Na ravni m_2 „Zakon ne eksistira“ natančno v pomenu, v katerem „Ženska ne eksistira“: je nekonsistentna zbirka aktov (v — kot smo videli — vseh pomenih te besede), ki ni totalizirana skozi paradoksní „falični“ moment, ki kot izjema uteleša praznino. Zato kajpada ni presenetljivo, če to plat Zakona uteleša ženska: Zakon kot nepopolen je „moški“, zakon kot nekonsistenten je „ženski“.

Kafka je torej na nasprotnem polu glede na „neberljivost“ moderne literature, ki jo uteleša n.pr. kak Joyce s svojim *Finnegan's Wake*: *Finnegan's Wake* je na neposredni ravni „neberljiva knjiga“, sploh je ne moremo uživati kot običajnega „realističnega“ romana, že za samo „dobesedno“ razumevanje teksta so potrebni debeli komentarji, ki pojasnijo mrežo šifriranih aluzij itd. — toda ta „neberljivost“ deluje prav kot poziv k neskončnemu branju, k neskončnemu delu interpretiranja (znana je Joyceova izjava, da upa, da bo s *Finnegan's Wake* zaposlil literarne strokovnjake vsaj naslednjih štiristo let). Pri Kafki pa je položaj nasproten in kot tak nemara veliko bolj subverziven: na neposredni ravni je *Proces* povsem „berljiv“, zgodba je konec koncev jasna, Kafkov slog je legendarno čist, lapidaren, vendar pa sama ta berljivost hkrati deluje absolutno enigmatično, t.j. radikalno

PROBLEMI
EKAN

blokira sleherni poskus interpretiranja; kot da bi bil Kafkov tekst en sam stigmatiziran S_1 , ki mu zaman skušamo pridodati S_2 , da bi mu tako retroaktivno določili pomen — zakaj? ker je ta S_1 preveč neposredno prežet z a , z uživanjem. Namesto neskončne metonimije S_1 - S_2 imamo torej S_1 - a . (1)

Groza živega zakona

Seveda ni težko uganiti, zakaj je Kafka kot Jud pokazal takšno senzibilnost za „prekoračitev meje med vitalnim in juridičnim območjem“: prav judovska religija zaznava muje točko najbolj radikalne razločitve teh dveh območij, točko najčistejšje afirmacije očetnega Zakona, ki področje svetega-božanskega izprazni sleherne „vitalnosti“ uživanja, ki vse „živo“ podredi „mrtvi črki“. Postave — v vseh prejšnjih religijah smo zmerom imeli opraviti z nekim posvečenim območjem uživanja (n.pr. obredne seksualne orgije).

Judovstvo torej v najbolj radikalni obliki realizira instanco Drugega-Zakona, ki se vzpostavi skozi „mortifikacijo“ Stvari, substance uživanja, Drugega, iz katerega je vse uživanje „evakuirano“ (J.-A. Miller). To, s čimer imamo opraviti v Kafkovem univerzumu, pa je natanko *ponovno vdor uživanja v polje Zakona, kratek stik med Druhim Zakona in Stvarjo*. Zato je Kafkov univerzum nadjazovski: Drugi kot Drugi simbolnega Zakona ni le mrtev, marveč — tako kot grozljivo očetovski lik v Freudovih sanjah — niti ne ve, da je mrtev, tega ne more vedeti, ker je povsem neobčutljiv za živo substanco uživanja; nadjaz pa je „zakon, ki ostaja zavezan času, ko Drugi (še) ni bil mrtev. Nadjaz je neko preživetje/preostanek“ (J.-A. Miller, Seminar 4. junija 1986). Nadjazovski imperativ „Uživaj!“, obrat Zakona v nadjaz, pomeni grozljivo izkustvo, ko naenkrat opazimo, kako je tisto, kar smo imeli za „mrtvo črko“ Zakona, *živo*, kako diha, utriplje — izkustvo, katerega najbližji filmski korelat bi nemara bil lep prizor iz *Aliens II*, kjer junaki prodirajo po dolgem kamnitem predoru s prepletenimi razbrzdanimi stenami; stene se naenkrat začnejo premikati, iz njih se začne cediti lepljiva sluz, tisto, kar smo imeli za kamenino, se izkaže za okamenelo telo, ki nenadoma spet zaživi.

Zato je bolj kot nebogljani poskusi, film-

ske upodobiti totalitarno kolesje sodobne birokracije, a la *Brazil* Kafki nemara bližja tista smer znanstvene fantastike, ki je obsedena z motivom nenadoma oživelih mrtvih predmetov: televizija začne utripati, ekran nabrekne in se preplete z žilami; videokaseta zgubi kovinsko trdnost in zadobi mlahavost živega mesa . . . Tu, na tistih robovih, kjer se prekoračuje meja med živim in mrtvim, med uživajočo substanco in mrtvim zapisom, je torej iskati filmske korelate Kafke oziroma „nadaljevanja Kafke z drugimi (filmskimi) sredstvi“. Tradicionalno marksistično metaforiko (ki seveda nikoli ni *zgolj* metaforika) je treba povsem obrniti: totalitarna birokracija ni „mrtva črka, ki vlada nad živim telesom“, ni brezdusna mašinerija, ki kot vampir sesa živo kri svojih podložnikov, marveč je naspotno *črka (zakona)*, kolikor ni mrtva. Zato — če naj sklenemo z aktualističnim podudarkom — zato ni naključno, če je sodobne totalitarne birokracije kot kuge strah *latinščine*, „mrtvega jezika“ in kot takega instrumenta ne-totalitarnega prava par excellence.

Od tod postane jasna neustreznost Orwellove vizije totalitarne družbe v 1984: Orwellova naivna vera, da spolnost, promiskuiteta, deluje subverzivno v totalitarizmu, temelji prav na sprevidu nakazane obscene, realne razsežnosti, lastne totalitarne birokracije, tj. na sprevidu dejstva, da je totalna birokracija simbolni sistem, prežet z obsceno življenjsko substanco. Orwell ne vidi tega, kar je že desetletja pred njim videl Kafka: da totalitarizem ni mrtva črka, marveč živi zakon. Zato bi njegovo vizijo totalitarizma lahko označili kot dopolnjeni absolutizem označevalca oziroma Simbolnega: totalitarizem je po Orwellu red, kjer označevalec povsem zavлада realnosti, kjer s kontrolo nad govorico dokončno zlomimo upor inercije realnega. — Ta nezadostnost Orwella izstopi, denimo, v naslednjem, nemara ključnem odlomku iz 1984; gre za odlomek iz dialoga med Winstonom in njegovim zaslisevalcem-mučiteljem O'Brienom:

„Ali Veliki Brat obstoji?“

„Seveda obstoji. Partija obstoji. Veliki Brat je utelešenje Parije.“

„Ali obstoji na isti način kot obstojim jaz?“

„Ti ne obstojiš,“ je rekel O'Brien.

. . .

„Mislim, da obstojim,“ je (Winston) rekel utrujeno. „Zavedam se svoje istovestnosti. Rojen sem bil in umrl bom. Imam roke in noge. Zavzemam določeno mesto v prostoru. Noben drug trden predmet ne more hkrati zavzemati istega mesta. Ali Veliki Brat obstoji v tem smislu?“

„To nima nikakršnega pomena. Obstoji.“

„Bo Veliki Brat kdaj umrl?“

„Seveda ne. Le kako bi lahko umrl? Naslednje vprašanje.“

To je torej Orwellova vizija: Veliki Brat kot čista simbolna fikcija, učinek diskurza, pri katerem sploh nima pomena, ali realno obstoji ali ne, saj tako imenovana realnost kot taka, v svoji zunajdiskurzivnosti, nima nikakršnega pomena, „ne obstoji“. Žal je Orwell pozabil na neprijetno dejstvo, da — kot se je glasilo posrečeno geslo laburistov proti Margaret Thatcher — nam v totalitarizmu ne vlada Veliki Brat, marveč Velika Sestra, tj. simbolno, ki je prežeto z obsceno „žensko“ substanco uživanja.

Wagner s Kafko:

Amfortasova rana

Tu bi bilo treba — v luči definicije simptoma kot „sintoma“ v zadnjih Lacanovih delih (prim. „Četrta faza“, *Razpol* 3) — samokritično popraviti opozicijo Joyce-simptom versus Kafka-fantazma (prim. *Problemi teorije fetišizma*, Analecta 1985, str. 134—135): kolikor je sintom S_1 - a , tj. označevalec, ki ni uveržen v mrežo, marveč neposredno prežet z uživanjem, kolikor je torej status sintoma *per definitionem* „psihosomatski“, neko grozljivo telesno znamenje, ki je le nema priča gnusnega uživanja, ne da bi karkoli ali kogarkoli zastopal — mar ni prav Kafkova zgodba „Vaški zdravnik“ zgodba o sintomu v čisti, tako rekoč destilirani obliki? Odprta rana, ki se razrašča na otrokovem telesu, ta gnusna, gomazeča odprtina je *zgolj* prezentifikacija vitalnosti kot take, življenjske substance v njeni najbolj radikalni razsežnosti brezposmenskega uživanja:

„Na desni strani, okoli bokov se mu je razprla za dlan velika rana. Rožnata, v mnogih otenkih, temna v globini, svetlejša proti robovom, nežno kašnata, z enakomerno nabrano krvjo, odprta kakor dnevni kop v rudniku. To je od daleč. Od blizu pa se pokaže še druga nadloga. Kdo bi to pogledal, ne da bi tiho zažvižgal? Črvi, debeli in dolgi približno kot moj mezin, z belimi glavicami pa se držijo notranjosti rane. Ubogi deček, zate ni več pomoči. Našel sem tvojo veliko rano. Ta roža na boku te ugonablja.“ (Kafka, *Splet norosti in bolečine*, MK 1961, str. 10—11)

„Na desni strani, okoli bokov . . .“ — pač kot Kristusova rana, čeprav je bližji predhodnik, ki bi ga bilo treba pritegniti, Amfortasovo trpljenje v Wagnerjevem *Parsifalu*. Problem Amfortasa je v tem, da — dokler krvavi njegova rana — *ne more umreti*, ne more najti miru v smrti; od svojega spremstva, ki zahteva od njega le da opravi dolžnost (vodi obred Grala) in se ne meni za njegovo trpljenje, obupano zahteva, naj se ga usmili v pokončajo, tako kot deček v „Vaškem zdravniku“, ki se na zdravnika-pripovedovalca obrne z isto obupano prošnjo:

„Suh, brez vročice, niti hladen niti vroč, s praznimi očmi, brez srajce, se deček vzpne pod pernico, se mi obesi za vrat, mi zašepče v uho: 'Doktor, daj, da umrem.'“ (istotam, str. 9)

sem drugače kot običajno uprizori prizor, ko se tik pred končnim razpletom Amfortas obupano obrne na svoje spremstvo, naj ga s svojimi meči prebodejo in tako odrešijo neznosnega trpljenja:

„Ze se smrt kot noč zgirja name, in še enkrat naj bi se vrnil v življenje?“

Norci!

Kdo me hoče prisiliti, da bi živel?

Če bi mi le dali smrt!

(Raztrga si oblačilo)

Tukaj sem — odprta rana tukaj /Hier bin ich — die offene Wunde hier! / Tukaj teče moja kri, ki me zastruplja.

Ven z orožjem! Zarijte svoje meče globoko — globoko, do ročajev!“

Rana je v kar najbolj strogem analitičnem pomenu Amfortasov *symptom* — utelešenje gnusnega uživanja, zgoščena življenjska substanca, ki mu ne da umreti. Njegov stavek „Tukaj sem — ta odprta rana!“ je zato razumeti kar se da dobesedno: vse njegovo *Dasein* je v tej rani, če jo zničimo, on sam zgubi vso konsistenco in ga ni več.

Običajno se ta prizor — pač v skladu z Wagnerjevimi napotki — uprizori tako, da si Amfortas raztrga haljo in pokaže svoj krvaveči trup; Syberberg pa, ki rano povnanji, ga uprizori tako, da Amfortas pokaže gnusni parcialni objekt zunaj sebe, tj. ne pokaže *nase*, marveč *tja*, v smislu „tam zunaj sem jaz, v tistem gnusnem koščku realnega je vsa moja substanca!“.

Kako tolmačiti to zunanost? Eno možno branje bi bilo, da gre za *simbolno* rano: z zunanostjo rane bi bilo ponazorjeno, kako le-ta ne zadeva telesa, marveč simbolno mrežo, v katero je vpeto telo, tj. nekoliko poenostavljeno povedano, kako je pravi razlog Amfortasove nemoči in s tem propadanja njegovega kraljestva neka blokada v mreži simbolnih razmerij — „nekaj gnilega“ je v njegovi deželi, ker je vladar prekoračil neko prepoved (se pustil zapeljati Kundry). Vendar bi veljalo predložiti drugo, nemara bolj radikalno branje: rana je „košček realnega“, kolikor štrli ven iz (simbolne) realnosti, je fragment, ki se ga kot gnusen izrstek ne da integrirati v celoto „lastnega telesa“, je pozitivacija, materializacija tistega, kar je „v Amfortasu več kot Amfortas“ in kar ga zato — v skladu s klasično Lacanovo formulo — uničuje. Uničuje ga, hkrati pa mu edino daje konsistenco: v tem je paradoks strogega analitičnega pojma simptoma. Symptom je nek element, ki se kot parazit zmerom prilepi zraven in s svojo neznosno prezenco „kvari igro“, toda če ga zničimo, je stvar še hujša, zgubimo vse. Ko smo soočeni s simptomom, smo torej zmerom v nekem neznosnem *več*, ki ga lepo ponazarja znana šala o glavnem uredniku nekega Hearstovega časnika, ki navzlic prigo-varjanju Hearsta ni hotel na dolgo zaslužni letni dopust — ko ga je Hearst vprašal, zakaj ne, je odgovoril: „Bojim se, da bi, če bi me nekaj tednov ne bilo, naklada časopisa padla; še bolj pa se bojim tega, da kljub moji odsotnosti naklada *ne bi* padla /in bi se torej izkazalo, da sem odvečen/!“

In — če naj se vrnemo k *Alien*, toda tokrat k pravemu filmu, k prvemu delu, ki ga je režiral Ridley Scott — mar ni gnusen parazit, ki izkoči iz telesa ubogega Johna Hurta, prav nek tak simptom, mar ni njegov status prav tak kot status Amfortasove

povnanjene rane? Da ima votlina, v katero vstopijo vesoljski potniki, ker računalnik zazna v nji znake življenja, in v kateri je John Hurt okužen s sipastim parazitom, status predsimbolne Stvari /*das Ding*/, materinskega telesa, žive substance uživanja, o tem je skoraj škoda zgubljeni besede, toliko je vaginalno-materničnih asociacij, ki jih vzbuja. Parazit, ki se prilepi na obraz Johna Hurta, ima torej status „poganjka uživanja“, preostanka, ki nato deluje kot simptom — realno uživanja — zaprte skupine na blodeči tovorni vesoljski ladji: ogroža jih, hkrati pa konstituira kot skupino. Da ta parazitski objekt nenehno spreminja formo, to zgolj potrjuje njegov *anamorfotični* status: je čisto bitje dozdevka. „Tujec“, osmi, dodatni potnik, je simptom kot zgoščeno uživanje, objektni element, ki se zmerom doda zraven kot anamorfotični presežek, četudi sam v sebi ni nič. Je realno v čistem stanju: dozdevek, nekaj, kar strogo simbolno vzeto sploh ne eksistira, hkrati pa pravzaprav edino, kar v vsem filmu zares eksistira, pred čemer se nobena realnost ne more ubraniti (spomnimo se srhljivega prizora, kako tekočina, ki izteče iz sipaste ga parazita, ko vanj zarežejo s skalpelom, razžira kovinska tla vesoljske ladje . . .). Tu moramo namreč razčistiti z običajnim pojmovanjem simptoma kot znaka, ki napotuje nekam drugam, ki signalizira skrito, drugod dano pravo stanje stvari: simptom v analitičnem pomenu, vsaj pri Lacanu zadnjih let, ni šifra, ki pošilja nekam drugam, marveč je nasprotno Stvar sama, tisto edino, kar zares eksistira, kar daje konsistenco realnosti prav kolikor mora kot tujek iz nje izpasti.

Antigona s Carmen

Pri Wagnerju se tisti trenutek, ko je Amfortasova rana zaceljena, Kundry (ki ga je zapeljala in s tem povzročila rano) zgrudi mrtva: potrdilo teoretske postavke, da je ženska simptom moškega (Lacan), tj. da ženska obstoji le kot „padec“ moškega, le kolikor je moški popustil glede svoje želje. Na tej ravni se *Parsifalu* praviloma zoperstavlja *Carmen* s svojo pozitivno vitalnostjo, in to že od Nietzscheja naprej, ki je v tej južnjaški vitalnosti videl zdravilo zoper domnevno Wagnerjevo mračnjaško-krščansko zatohlost, pridiganje odpovedi življenjski sili.

Neko nasprotje med njima nedvomno obstoji, vendar je vprašanje, če ga je iskati tam, kjer se ga ponavadi išče: odnos do ženske vitalnosti je prej tisto, kar obe deli družijo. Ne pozabimo, da je že Meriméejeva literarna predloga poskus naturalistične študije ženskega značaja, ki ga preveva globoka mizoginija: Carmen je upodobljena kot vulgarno, umazano senzualno bitje, in Meriméejeva namera je bila prav vreči luč na skrivnostno dejstvo, kako lahko takšno pokvarjeno, vulgarno bitje ugonobi moškega. Tu vidimo, kako nas (tako imenovani) „objektivni pogled na dejstva“ ne le ne osvobodi (tako imenovanih) „predsodkov“, marveč le-te še utrdi: Meriméejeva študija, ki hoče z objektivno distanco, tako rekoč klinično podatki analizo ženske pokvarjenosti, je veliko bolj grobo ideološko zaznamovana kot Wagnerjeva mitologija.

Na prvi pogled sta si Wagner in Kafka kar le mogoče vsaksebi: na eni strani poznoro-mantična oživitev srednjeveških legend, na drugi strani usoda individua v pozno-meščanski totalitarni birokraciji . . . toda že poleg dejstva, da je vir Kafkove podobe ženske Otto Weininger, ta pa je svoj *Spol in značaj* oprl prav na Wagnerjev *Parsifal* kot največjo umetnino vseh časov (Wagner pa mu je „največji človek po Kristusu“!), torej poleg podobe ženske, kjer imamo opraviti z direktno linijo od Kundry v *Parsifalu* do kafkijanskih žensk, ne smemo pozabiti, da je sam temeljni problem Parsifala eminentno *birokratski*: nesposobnost oziroma nezmožnost Amfortasa, da bi opravil svojo ritualno-birokratsko dolžnost. Grozljivi glas neumrlega Amfortasovega očeta Titurela, ta nadjazovski imperativ, se v prvem dejanju obrne na nemočnega sina z besedami: „*Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?*“, čemur je treba dati vso birokratsko težo: Si pripravljen na uradovanje, *es-tu prêt à officier* /kot se glasi prečizen francoski prevod/? Lahko bi rekli — v nekoliko hitri vulgarno-sociološki maniri — da je Wagnerjev *Parsifal* prav prikaz tega, kako klasični Gospodar (Amfortas) ni več sposoben vladati v pogojih totalitarne birokracije in kako ga mora zato nadomestiti novi lik Vodje (Parsifal).

Syberberg je v svoji ekranizaciji *Parsifala* — če katero delo zasluži oguljeni naziv „film osemdesetih let“, potem je to ta — s celo vrsto premikov glede na Wagnerjev izvirnik pokazal, da je dojel omenjeno dejstvo. V prvi vrsti gre za to, da v ključnem trenutku spreobrnitve v drugem dejanju — po poljubu Kundry — Parsifal menja spol, tj. moškega zamenja ženska. Za nikakršno ideologijo hermafroditizma ne gre, marveč natanko za „žensko“ naravo totalitarne oblasti, ki jo je artikuliral že Kafka. Toda za nas je bolj zanimiva neka druga poteza Syberbergove ekranizacije: da je Amfortasovo rano *povnanjil*; nosijo jo poleg njega na blazini, kot gnusen parcialni objekt, iz katerega v odprtini, podobni sramnim ustnicam, priteka kri. Tu imamo kontinuiranost s Kafko: kot da bi se dečkova rana iz „Vaškega zdravnika“ povnanjila, zadobila samostojno objektno eksistenco oziroma, natančneje, kot to zapiše Lacan, ek-sistenco. Zato Syberberg tudi pov-

ČRKA & ... To je splošno
... da brez ustrezne priprave svoje
... in voljo hodi svojo zbirko. Če je
... dobi Indijane vrti Indijane, kot
... je glasilo slavno glasbeni koncert
... to je za Lacina vrtu dobi ženska
... ženska anjnak ženska, ki žana nide
... smrt. smrt je, kot pravi Lacin,
...

Parsifal, Hane Jürgen Syberberg, 1982

Bizetova opera sicer vnese v to naturalistično mizoginijo Meriméeja nekaj bistvenih premikov, lik Carmen podeli neko tragiko (ko npr. v znameniti ariji s kartami Carmen zasluti svojo smrt, a kljub temu ne popusti in gre svoji usodi naproti), navzlic temu pa ostane v istem okviru ženske pokvarjenosti, ki ugonobi poštenega moškega. Prav komično je opazovati poskuse razsvetljenih, progresivnih kritikov, da bi nekako „rešili“ lik Carmen. Glavna strategija je, da se iz Carmen naredi zastopnico svobodne ljubezni, ki se svojemu partnerju povsem preda, ki — kot temu pravimo okorno-poetsko — do kraja živi svoje življenje, iz Josēja pa slabiča, ki v odločilnem trenutku okleva, in sicer svojo ljubezen na široko razglasa, ni se pa pripravljen zanjo vsemu odreči. V čem je to branje prekратko? Naša hipoteza je v naslednjem: tako kot nam Syberberg s svojimi premiki glede na Wagnerjev izvirnik (ženski Parsifal, povnanjena rana itd.) da videti resnico, ki je pri Wagnerju še zastrta, naredi isto Peter Brooks s svojo glasbeno-gledališko priredbo *Carmen*, po kateri so posneli 3 filme (s tremi različnimi Carmen).

Zakaj omenjati Brooksovo gledališko priredbo v tekstu o filmu? Zadoščalo bi že dejstvo, da je Brooksova *Carmen* tudi filmsko vzeto dosežek (kamera Svena Nykvista itd.), daleč najboljša od štirih *Carmen*, ki so preplavile evropska platna v začetku osemdesetih let (Rosi, Saura, Godard, Brooks). Toda pravi razlog je, da je že način, kako je Brooks gledališko-glasbeno priredil Bizetovo opero, immanentno „filmsko“ posredovan, tja do komičnih detajlov, ki spominjajo na razplet dvobojev v vesternih (po dvoboju kamera pokaže enega od dvobojevalcev, kako mirno obstoji, za trenutek se zdi, da je on zmagovallec, nato pa se zruši mrtev). Glasbeno je Brooks s svojimi sodelavci postopal v slogu hollywoodske priredbe (triurno opero je skrajšal na dobrih 80 minut, ohranil vse „velike“ hit-točke . . .) — kratka, na prvi pogled zgled kičaste potvorbe, nad katero bi se zgrozil kak Adorno. Toda če si pobliže ogledamo Brooksove spremembe in zgostitve, se podoba povsem spremeni: z eno besedo bi lahko rekli, da je iz Carmen naredil ne le tragični, marveč v strogem pomenu etični lik, lik ženske, ki ga je treba postaviti



PROBLEMI EKTRAN

... hkrati tako razra-
... kajeti v „posli-
... tega, česar bi rekli
... ipd.: nikakor ne

... (1) - Kolikor (6) se nanaša subjekt, kolikor je trdn,
... ki se ni uveljavila v umelo ustvarjalnega ustvarjanja.
... je torej umsteni poglobljen: je poglobljena tvorba, ne-
... mit, s katero se razloži prava, radikalna, absolutna
... narava (avtoritativna kategorija) — temeljna ideja je
... med avtoritativno kategorijo in poglobljenim umstvom.
... t.j. temeljna ideja, odločitev „da nekaj pravi mi-
... ba“, je odločitev za temeljni umsteni (prav. „moja
... „Čisto tako“). Tu je razlika med Lacinom poglob-
... in Lacinovim temeljnim in radikalnim, čeprav se
... na prvi pogled ujemata: v obeh primerih gre za to, da

v linijo z Antigono. Znova se na prvi pogled zdi, da večje nasprotje kot med Antigonino dostojanstveno žrtvijo in Carmeninim razvratom ni možno — toda družji ju prav ista etična drža, ki bi jo (v skladu z Lacanovo interpretacijo *Antigone*) lahko opredelili kot radikalno, brezrezervno sprejetje nagona smrti, hotenje „druge smrti“, hotenje lastnega izničenja, izbrisa iz simbolne mreže. Od tod se pokaže upravičenost tega, da je v Brooksovi *Carmen* iz motiva arije o neusmiljenih kartah narejen vodilni motiv celotnega dela, motiv, ki v verziji z violo daje ton celoti: arija o neusmiljeni karti (ki zmerom kaže smrt) zaznamuje prav trenutek, ko Carmen zadobi etični status, ko brezrezervno sprejme lastno smrt — karte, ki v svojem naključnem metu zmorem pokažejo isto, so zgolj košček realnega, na katerega se obesi Carmenin nagon smrti. Prav v tem trenutku, ko se Carmen ne le zave, da je sama — kot ženska, ki usodno zaznamuje moške — žrtev usode, marveč hkrati to usodo v polni meri, brez zadržkov sprejme nase, „ne popusti glede svoje želje“, v tem trenutku, ko se izkusi kot goli objekt igre usode, ki je ne obvlada, v tem trenutku *postane subjekt* v strogem pomenu, ki ga ima ta termin v Lacanovi psihoanalizi. Subjekt je ime za „prazno kretnjo“, s katero sprejememo nase to, kar nam je naloženo, realno nagona smrti. Drugače povedano, do arije o neusmiljeni karti je bila Carmen objekt za moške, objekt, ki jih je neubranljivo fascinal s samo svojo vulgarno čutnostjo; ko postane objekt še v svojih očeh, še zase, se subjektivira.

Da se je Brooks tega stanja stvari v polni meri zavedal, pa nam potrди njegov najbolj prodoren poseg, radikalna sprememba konca opere. Kakšen je konec pri Bizetu, vemo: pred areno, v kateri bije toreador Escamillo svoj zmagoviti boj, se Carmen približa obupani José in jo roti, naj odide z njim; Carmen ga zavrne in na ozadju koračnice, ki oznanja novo Escamillovo zmaggo, José zabode Carmen — torej običajna drama zavrženega ljubimca, ki ne more prenesti izgube. Pri Brooksu pa je konec povsem sprevržen: medtem ko v areni Escamillo bije svoj boj, se José približa Carmen in jo roti, naj odide z njim; Carmen ga zavrne, José pa zlomljen to zavrni-

tev sprejme; toda prav ko Carmen odhaja od Joséja, prinesejo mrtvega Escamilla — boj je zgubil, bik ga je pokončal. Zdaj je Carmen zlomljena: skupaj z Joséjem odide, izbere kraj pred areno, poklekne in se sama nastavi Joséju, da jo zabode. Kateri konec bi bil še bolj obupan od tega? Odgovora ni težko najti: ta, da bi zlomljena Carmen odšla skupaj z Joséjem, tem slabičem, in nato z njim živela bedno vsakdanje življenje. Ko zgubi Escamilla, raje izbere smrt. (Vzporednica s Hitchcockovim *Sumom* je tu zastrta, vendar navzoča: v grobem bi lahko rekli, da Carmen — za razliko od Hitchcockove junakinje — raje izbere smrt kot banalen „srečen“ vsakdan z možem-slabičem.)

Digresija o film noir

Na bolj splošni ravni bi lahko rekli, da se od tod pokaže v povsem drugačni perspektivi problem *femme fatale*. Vzemimo njen lik v *film noir*: pokvarjenka, ki uničuje moške, in hkrati žrtev lastne sle po uživanju, obsedena od sle po moči in hkrati sužnja „tretjega“, včasih celo impotentnega moškega — kar ji podeljuje specifičen ton, je prav ta njena neumestljivost med pola gospodarja in hlapca oziroma žrtve: ko se zdi, da uživa, naenkrat izkusimo, da trpi, in ko mislimo, da je žrtev grobega nasilja, se naenkrat izkaže, da v tem uživa; nikoli ne moremo biti gotovi, ali uživa ali trpi, ali manipulira ali pa je sama žrtev manipulacije. Znova je prav komično opazovati leve, progresivne kritike, ki jih na ravni ugodja *film noir* fascinira, kako skušajo opravičiti to podobo ženske in tako „rešiti“ progresivno naravo *film noir*. Vsi izhajajo iz postavke, da je takšna podoba ženske zgolj projekcija moške fantazme: gre za žensko, kakršna se kaže zgroženemu pogledu ogroženega moškega. „Reševanje“ poteka praviloma v treh korakih: najprej se zatrdi, da je takšna podoba ženske reakcije na dejstvo, da se patriarhalna represija začenja lomiti in da se ženske emancipirajo — *film noir* vsaj vzame na znanje to dejstvo, ženske pokaže kot privlačne in dejavne, četudi v moško-popačeni perspektivi; nato se da podarek na dejstvo, da je orisana podoba ženske moška fantazma, zatrta v vsakdanu — zasluga *film noir* je, da prinese to fantazmo odkrito na dan in nam tako omo-

goči soočenje z njo; končno se pozornost osredini na tiste *film noir*, kjer se *femme fatale* na koncu sama v sebi zlomi in pokaže kot žrtev (moškega) okolja — v teh filmih naj bi *film noir* sam izrekel resnico o svoji podobi ženske. V ozadju tega „reševanja“ je seveda implicitna težnja oziroma upanje v možnost, da bo nekoč ženskam uspelo artikulirati svojo pozitivno emancipirano naravo onstran moških klišejev: ženska se mora zlomiti kot *femme fatale*, da pride do svoje resnice, da lahko razvije svoje pozitivne potenciale.

Šibkost takšnega „reševanja“ potrdi prav dvoumen značaj tistih trenutkov v črnih filmih (in romanih), ko se *femme fatale* v sebi zlomi in izkaže za žrtev lastne igre: vzemimo že prvi veliki model takšnega zloma, končno soočenje Sapa Spadea (Bogarta) in Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) v *Maltese Falcon*. Ko ji igra začne uhajati iz rok, doživi *femme fatale* histerični zlom, neposredno prehaja od ene strategije k drugi, grozi, joka, da ni vedela, kaj počenja, naenkrat zavzame do joka hladno distanco, t.j. razvije celo paletu histeričnih mask. Daleč od tega, da bi tu šlo za nekakšno „očiščenje“, se šele tukaj ženska pokaže kot gnusno bitje, niz mask, niz vlog brez sleherne substance, brezoblično bitje brez trdnega Jaza, nezmožna etične drže it. Končni zlom *femme fatale* je hkrati triumf trdega detektiva, ki — ko se mu ženska pokaže v pravi naravi, ko njena fascinantna moč razpade v paletu histeričnih mask — končno zmore zavzeti do nje distanco in jo zavrže.

Lacanovska perspektiva pa bi nam naložila povsem drugačen pristop: ženska je simpotom moškega, sama v sebi ne obstoji, in njen končni histerični zlom prav potrди to dejstvo — tako kot je splošno pravilo analize, da fascinantna prezenca nekega elementa zakriva neki manko (n.pr. v slavnih sanjah „volčjega človeka“ košati repi volkov maskirajo kastracijo), velja tudi tu, da fascinantna prezenca *femme fatale* maskira dejstvo, da *ženska ne obstoji*. Usodna ženska v *film noir* je najlepša ponazoritev teze, da ženska ne obstoji. Toda prav kot neobstoječa, prav v trenutku, ko — skozi histerični zlom — vzame na znanje svoj neobstoje, se v polni meri konstituira kot subjekt. Kar jo čaka onstran histerije, je na-

10

gon smrti v čisti obliki. To je specifično „ženska“ etična gesta, kot smo videli že ob *Carmen*: da brez zadržkov privzame svojo usodo in voljno hoče svoje izničenje. Če je edini dober Indijanec mrtve Indijanec, kot se je glasilo slavno geslo ameriške konjenice, pa je za Lacana edina dobra ženska ne mrtva ženska ampak ženska, ki sama hoče svojo smrt: samomor je, kot pravi Lacan, edino avtentično dejanje.

V spisih o *film noir* in *hard-boiled novel* se rado ponavlja, kako pomeni *femme fatale* za moškega nevarnost, ki ogroža samo njegovo identiteto subjekta. Načelno ta teza drži, vendar je treba njen domot obrniti: tisto ogrožajoče na *femme fatale* ni brezmejno uživanje, ki bi naredilo iz moškega lutko oziroma sužnja, tisto ogrožajoče ni ženka kot fascinantni objekt, pred katerim zgubimo razsodnost in moralno držo, marveč nasprotno tisto, kar se skriva za fascinantno masko — čisti subjekt, ki vzame nase nagon smrti. Kantovsko rečeno, ženska ne ogroža moškega kot utelešeno patološko uživanje, v okviru partikularne fantazme, kot fantazmatski objekt, marveč nasprotno natanko glede na tisto svojo razsežnost, ki se razodene po prekoračitvi fantazme, potem ko se fantazma v histerizaciji zlomi: zares ogrožajoče na *femme fatale* ni, da je usodna za moškega, marveč da je čisti, ne-patološki subjekt, ki je sprejel nase svojo usodo. Ko ženska doseže to točko, sta možni le dve drži: ali možki „popusti glede svoje želje“, se umakne v svojo identiteto subjekta, ali pa se identificira z žensko kot s svojim simptomom in se še sam preda usodi, kar je n.pr. sklepna gesta Roberta Mitchuma v nemara najlepšem črnem filmu, *Out of the Past* Jacquesa Tourneurja (1947). Da gre za post-fantazmatsko očiščenje, ki nam omogoči vzeti nase smrt, pove že obleka Jane Greer v sklepnem prizoru, ki (nikakor ne naključno) spominja na oblačilo nune.

Film osemdesetih let?

Nekje na tej liniji, med Syberbergom, Scottom in nemara še kom, n.pr. Davidom Lynchem, bi bilo iskati odgovor na naslovno vprašanje, ki se ga sicer nujno drži žurnalistična vulgarnost. Naša hipoteza je, da linija, ki jo — med drugim — zastopajo ti trije avtorji, zaznamuje tisto ključno potezo filma osemdesetih let, ki artikulira vse ostale, tisti — če naj uporabimo že zguljeno marksovsko metaforo — posebni barvni odtенок, ki daje ton celoti, ki posreduje vse ostale elemente. Kaj namreč — ob vseh razlikah — družijo te tri avtorje? Na prvi pogled je to bujno, postmodernistično-eklektično bogastvo simbolov, zaslepljujoča raznolikost, ki ji sploh ne moremo najti koda, občutek, da je film preveč nabit, da je vsega — ne le pomena, marveč že samih predmetov — preveč: Syberbergov *Parsifal*, Lynchov *Dune*, Scottov *Bladerunner*, v vseh treh filmih smo dobesedno bombardirani z baročno nabuhlim, do neokusa prigrnanim preobiljem podob, simbolov. Toda ta baročna nabuhlost je hkrati tako razrasla, da je ne moremo več zajeti v „poststrukturalistične“ okvire tega, čemur bi rekli intertekstualnost, rizom ipd.: nikakor ne

gre več za tekstualni labirint navzkrižnega napotovanja elementov; je nekaj, kar to inter-tekstualno mrežo presega, in ta presek je prav že nakazana razsežnost simptoma, uživanja v njegovi gnili, razžirajoči inerciji. Vzemimo Syberbergov *Parsifal*: semiotična analiza pomenskega bogastva nikamor ne pride, če ne vsteje substance uživanja, navzoče v dvojni podobi gnusnega in sublimnega, t.j. odprte Amfortasove rane in Graalove kupe. Korelat Graalovi kupi je kajpada znamenita začimba v *Dune*, mamilo, ki podeljuje magične lastnosti videnja prihodnosti itd., in ki je, kot se izkaže v nadaljevanju Herbertove sage, po svojem statusu prav analni objekt, izmeček, produkt razkroja (iztrebek gigantskih črvov na peščenem planetu). Če je Scottov *Alien* film o simptomu v čisti obliki, pa ne smemo pozabiti na razsežnost simptoma tudi v *Bladerunner*: androidi kot človekovi „sintomi“, sintetični ljudje; razplet *Bladerunner* je prav v tem, da junak — Harrison Ford — pristane na to, da zaživi z žensko-androidom, pristane na svoj simptom-sintom. Da je tudi Lynchov *Človek-slon* film o simptomu, je skoraj škoda zgubljeni besede: znova gre za popačeno telo, ki materializira neko presežno uživanje in deluje kot simptomalna točka neke družbene vezi. Da je zadnji Lynchov film *Blue Velvet* film o ženski kot simptomu moškega, o skrivnosti ženskega uživanja, tudi o tem je skoraj škoda zgubljeni besede. Na tej podlagi bi lahko problematiko, ki definira „film osemdesetih let“, definirali kot preplet treh momentov: odnos živega (substance uživanja) do avtomatizma simbolne mašine; obsejena razsežnost totalitarnega gospostva; žensko uživanje. S tem je film osemdesetih let končno prišel do Kafke.

„Film osemdesetih let“ je kot tak eminentno anti-„poststrukturalističen“, anti-„dekonstruktivističen“; če je za film šestdesetih in sedemdesetih let, ne le za tisti z „avantgardističnimi“ pretenzijami, značilen „subverziven“ postopek, ki naj nam omogoči, da izza fascinirajoče žive prezence razpoznamo označevalni mehanizem, ki jo proizvede, če je torej temeljni zastavek tega filma razkrinkati sprevid mehanizma, ki proizvede ideološki učinek filmskega „doživljanja“, t.j. prepoznati izza žive podobe praznino simbolnega mehanizma, pa je temeljni zastavek „filma osemdesetih“ nasproten — prepoznati živo substanco realnega, gnusno prezenco uživanja, tam kjer imamo na prvi pogled opraviti z mrtvim mehanizmom. Nemara je to izkustvo veliko bolj grozljivo od tistega, ki nam doživeto polnost razgradi v učinek simbolnega mehanizma. In ta prezenca obscene življenjske substance je tista, ki — tako kot že pri Kafki — blokira interpretacijo. (3)

Opombe:

(1) Kolikor (še) ne zastopa subjekt, kolikor je črka, ki še ni uveržena v mrežo označevalnega zastopanja, je torej sintom psihotičen: je psihotična tvorba, norost, s katero se rešimo prave, radikalne, absolutne norosti (avtistične katatonije) — temeljna izbira je med avtistično katatonijo in psihotičnim sintomom, t.j. temeljna odločitev, odločitev „za nekaj proti nič“, je odločitev za (psihotični) sintom (prim. znova „Četrto fazo“). Tu je razlika med Lacanom petdesetih in Lacanom sedemdesetih let radikalna, čeprav se na prvi pogled ujemata: v obeh primerih gre za to, da

je psihoza zavezana neki temeljni izbiri, toda medtem ko je pri Lacanu petdesetih let ta izbira dojeta „ekzistencialistično“, kot odločitev za norost (gre za to, da je subjekt v zadnji instanci odgovoren celo za svojo norost, da jo s temeljno odločitvijo „izbere“ kot svoj eksistencialni projekt), t.j. medtem ko gre pri Lacanu petdesetih let za izbiro med norostjo (psihozo) in „normalnostjo“, pristankom na intersubjektivno simbolno mrežo, pa sta pri Lacanu sedemdesetih let oba člena izbire „nora“, psihotična: čiste norosti (avtistične katatonije) se znebimo le tako, da si „izberemo“ svoj psihotični sintom, da si „zgradimo“ svoj nori univerzum“, in vse ostale variante (histerija, perverzija, normalnost) so le podrazdelki te temeljne odločitve za psihotični sintom: kot pripominja nekje Lacan, ni to, čemur pravimo „normalnost“, nič drugega kot neka posebna vrsta psihoze.

(2) Lep zgled te dvoznačnosti je prizor v *Scarlet Street* Fritza Langa, ko Edward Robinson prvič sreča Joan Bennett in njenega zvodnika: kar se njemu prikaže kot prizor nedolžne ženske, žrtve moške grobošt, je v resnici moment sado-mazohističnega razmerja, v katerem Joan Bennett v polni meri uživa. Ta uvodni prizor ima vlogo fantazme, ki strukturira celotno razmerje Robinsona do Bennett: zaščitnik, ki varuje revno in krhko dekle pred užitkom; ko se mu fantazma zruši (ko je direktno priča temu, kako je Joan Bennett povezana z zvodnikom, da bi ga skupaj izkoristila), jo ubije.

(3) Identifikacija s simptomom kot sklepn moment psihoanalitičnega procesa, korelativen s prekoračitvijo fantazme, pomeni prav identifikacijo s partikularno obliko, individualnim „tikom“, ki jo za nas privzame gnusna substanca uživanja, pomeni torej identifikacijo s črko, ki ni „zgolj mrtva točka“, marveč je živa, utripajoča črka, črka, tako rekoč izrezana iz funta živega mesa. V tem smislu bi nemara bilo dojeti izredno precizno izjavo Laibach: „Lahko da je naše ime umazano, toda mi smo čisti.“ Na prvi pogled bi to izjavo bilo treba tolmačiti v smislu razcepa med subjektom izjave in subjektom izjavljanja: na ravni subjekta izjave, na ravni imena, ki jih zastopa, so umazani, da bi prav zato izstopila njih čistost kot subjektov izjavljanja (nekako kot v stalinskih procesih, kjer je za obtoženco edini način, da potrdi ideološko čistost sebe kot subjekta izjavljanja, ta, da izjavi „Izdajalec sem.“). Toda temu branju — ki v navedenem stavku bere zahtevo „Več odtujitve!“, saj gre za to, da je edini način, da afirmiramo svojo „čistost“, ta, da privzamemo umazano ime, da se odtujimo v umazanem imenu — uide preprosto nespodbitno dejstvo, da v spektaklu Laibach hkrati uživamo. Kako obravnavati ta užitek, ne da bi se morali zateči k običajni kritiki, češ da je Laibach žrtve lastne igre in je potujitev totalitarizmu, ki naj bi jo njihov spektakel proizvedel, le navidezna, saj skozi užitek sprejemamo totalitarni ritual za svoj? Tu bi morali uporabiti že omenjeno razliko med prekoračitvijo fantazme in identifikacijo s simptomom: Laibach nam potuji ideološko fantazmo, ideološki fantazmatski okvir, ki strukturira polje socialne „realnosti“, prav tako, da nas identificira s simptomom onstran oziroma tostran fantazme, s črko-uživanje, „živo črko“, ki še ni vpeta v fantazmatski okvir. V tem pomenu je „njihovo ime umazano“: Laibach kot ime je simptom, „umazana“ črka, t.j. črka, prežeta z uživanjem, in „čistost“ (prekoračitev, očiščenje od fantazme) dosežemo le tako, da se do kraja identificiramo s to črko, s simptomom.

DENNIS PORTER, GERMAINE BREE DETEKCIJA IN ETIKA: PRIMER P. D. JAMES

... & ČRKA

Bralci detektivskih zgodb niso spodobni. Pravzaprav vsaj v procesu branja niso tako spodobni, kot o sebi večina misli, da je — ali bi, če bi že vztrajali pri tem, verjetno trdili, da najbrž so. Užitki ob branju imajo še bolj poudarjen voyeuristični značaj kot tisti, ki jih najdemo v povprečni realistični literaturi, poleg tega pa so pogostejše, kot bi lahko pričakovali, podobni užitkom pri pornografiji. To velja tako za klasično detektivsko zgodbo kot za trdo /hardboiled/ grozljivko. Ob tveganju, da izzvenim kot puritanec iz Nove Anglije, bi rekel, da je „nedolžen užitek“ — v tem primeru in tudi sicer — oksimoron, če ta izraz pomeni užitek, ločen od libidinalnih ali agresivnih gonov. A ne smem se spozabiti.

Organizatorji te konference so od Nacionalnega sklada za humanistične znanosti /National Endowment for the Humanities/ kot pogoj za finančno pomoč očitno dobili nekakšno navodilo, ki jih opozarja pred „psihološkimi pristopi“ k žanru.¹ Nimam namena prizadeti občutij Sklada o teh stvareh — vsaj danes ne, nemogoče pa je nadaljevati, če nekaterih stvari ne pojasnimo. Popolarnosti žanra detektivskih zgodb ni mogoče razumeti, če ne upoštevamo bralčevega odziva in bralčevega užitka. Ne moremo spregledovati dejstva, da tako v filmu kot v literaturi obstaja pornografija zločina, in sicer v mehki /soft-core/ in trdi /hard-core/ obliki.

To je povsem očitno, tudi če se omejimo na vlogo, ki je temeljna določujoča značilnost žanra, to je na vlogo detektiva. Nič ga ne opredeljuje bolj kot dejstvo, da mu je dovoljeno vohljati in poizvedovati, skrivno opazovati, prisluškovati in preiskovati. Vstopa v domove ljudi, pogosto proti njihovi volji, pregleduje njihove predale, prebira njihova pisma in analizira madeže na njihovi posteljnini ali na najintimnejših delih njihove garderobe. V romanu P. D. James, *Death of an Expert Witness* /Smrt ekspertne priče/, so takšne dejavnosti posebno poudarjene, saj je prizorišče uvodnega umora kriminalistični znanstveni laboratorij oz. mesto, kjer doseže ex post facto nadzor kar največjo natančnost. Prav zaradi tega je mogoče kratek odstavek v romanu vsaj temu bralcu narekoval misel, da je posmrtna preiskava poslednje dejanje voyeuristične indiskretности: „Ni pričakoval, da bodo barve človeškega telesa tako žive, tako eksotično lepe. Spet je videl Kerissonove orokavičene prste, spolzke kot jegulje, kako se ukvarjajo s telesnimi odprtini.“ (56)²

Na kratko, proces detekcije je nespodoben zaradi snovi, s katero se ukvarja, vključujoč predvsem mehko, pokvarljivo človeško telo in to, kar so ljudje primorani početi s svojim telesom in tudi s telesi drugih. Mla-

da preiskovalka v romanu P. D. James, *Ab Unsuitable Job for a Woman* /Nepriprava dela za žensko/ je med preiskavo pogosto opozorjena na to. Rezultat tega je, da lahko uporabimo naslov P. D. James in rečemo, da je tudi prebiranje zgodb o detekciji nepriprava za žensko, pravzaprav za vsakogar, ki trdi, da je njegova moralna senzibilnost nad tisto, ki jo ima povprečni špe-gavec.

Zanimivo je, da se za P. D. James v njenih pripovedih izkaže, da se zaveda očitne „nepripravnosti“ obeh dejavnosti detekcije in prebiranja o njej. Po eni strani se izkaže z veliko mero samo-zavedanja s spoznanjem, kako moralno ambivalentno je lahko videti delo njenih preiskovalcev — „Vaš posel je umazan“, kriči v romanu *Death of an Expert Witness* jezni osumljenec na višjega inšpektorja Dalglisha. Dejansko tako „umazan“, da morilec, ki v romanu *Innocent Blood* /Nedolžna kri/ zasleduje svojo žrtev, opravi mnogo enakih postopkov kot literarni detektiv.

Po drugi strani se P. D. James močno potru-di, da bralcem poudari vso resnost vprašanj, ki jih njene zgodbe o zločinu in kazni zastavljajo. Kljub dejstvu, da večinoma upošteva konvencijo žanra, povezane z množično zabavo, svojim bralcem ne dovoli, da bi nasilno smrt vzeli kar tako. Vidi je, kot da bi bili njeni romani vedno napolnjeni z občutkom krivde, krivde avtorice kot tudi njenih junakov in, če posplošimo, njenih bralcev. Posledica je soočanje z očitno potrebo opravičevanja celotnega procesa detekcije tako skozi razmišljanja njenih detektivskih junakov in junakinj o njihovem delu kot tudi skozi komentarje, ki so raztreseni po celotnem besedilu, njihova naloga pa je, da bralcu ponudijo modernemu svetu primeren način obnašanja. Njene zgodbe o nasilju in umorih so predvsem didaktične; P. D. James hoče svojo publiko moralno poboljšati.

Njeno delo nas pravzaprav spomni, kako množična, popularna književnost kakorkoli, vendar nezmotljivo prevzame ideološko funkcijo prenašanja dokse. Še več. V post-religiozni družbi, kakršna je sodobna Britanija, je to pogosto edina vrsta široko branega čtiva, ki skuša ločevati med pravičnim in napačnim ali pa vzpostaviti modele, ki naj bi se jih posnemalo. Med vsemi oblikami popularne književnosti to v največji meri velja sploh za detektivsko literaturo. Kje je zunaj detektivske literature še vedno primerno zastavljati vprašanja o takšnih teoloških kategorijah, kot sta „dobro“ in „zlo“, ali o filozofskih kategorijah, kot sta „resnica“ in „pravica“?

P. D. James torej predvsem izpostavi situacijo, s katero pripravi bralca do tega, da v njenih detektivih kljub umazanosti njihovega dela vidi ljudi, ki živijo zgledna, etično čista življenja. To so heroji sredi moralnih slabosti in duhovne zmede našega časa. Njeni preiskovalci so tisti, ki bolj kot kate-rakoli osebnost iz romanov kombinirajo kritično inteligenco in nepokvarjeno znanje sveta z občutji, pridobljenimi skozi moralno tradicijo v književnosti. Višji inšpektor Dalglish je včasih pesnik in Cordelia Gray je poznavalka Blakea.

Če sta, kot je bilo pogosto nakazano, britanski predhodniki takšne vrste, kot sta Doroty L. Sayers in Agatha Christie, svoje zločinske zaplete vmeščali v romane nra-
vi/novels of manners/, lahko rečemo, da P. D. James postavlja svoje zaplete v ro-
mane slabih manir /novels of bad manners/
— vendar ne duhovitih slabih manir grobih
privatnih detektivov /hardboiled P.I.-
s/, ampak slabih manir nove britanske
družbe iz šestdesetih in sedemdesetih let. Če
je torej nekoč na osnovi impliciranega
razmerja med izvršenimi zločini in okoljem
mogoče razlikovati med klasično britansko
detektivsko literaturo in ameriško trdo tra-
dicijo, se s P. D. James takšno ločevanje
poruši. Tipični ambient romanov D. L. Sa-
yers ali A. Christie je vključeval preseneče-
nje nad zločinom v pogojih reda in relativ-
ne lepote. Prikazani svet je bil svet zgornje-
ga srednjega razreda z dolgimi konci tedna,
občasno vznemirjen z nasiljem med trenut-
kom zločina in njegovo razrešitvijo. Po
drugi strani je trda tradicija namesto nas-
protujočega odnosa vzpostavila vzročno
povezanost med zločinom in okoljem urba-
nih sredin hitro rastočih, neurejenih ameri-
ških mest, ki so, vsaj daleč na Zahodu, ob-
stajala komaj generacijo ali dve.

Vendar pa so slabe manire P. D. James
funkcija sodobne razpuščenosti, ki jo po-
znamo iz realistične tradicije v literaturi.
Razen tega gre za razpuščenost, ki je tako v
svoji sposobnosti, da vzbudi pri bralcu od-
por, kot tudi v svojih moralnih in material-
nih potezah občasno vredna Grahama gre-
na. V romanih P. D. James se pogosto
pojavi tiste podeželske hiše iz klasične
tradicije. Toda neokusno so spremenjene v
laboratorije za kriminalistične in druge ra-
ziskave, o pozabljeni lepoti pa priča le štu-
katura na stropu ali pa kaminski napušč.
Hkrati pa detektiv v toku svoje preiskave še
vedno odkriva zmedenost in sprevrženost
človeških življenj, ki se odvijajo pod tako
neustreznimi pogoji, da so izbruhi zločin-
skega nasilja videti njihova naravna posle-
dica.

Neuspeh v tej ali oni obliki — v medoseb-
nih odnosih, karieri, moralnih ali material-
nih ambicijah — spremlja življenje velike
večine njenih likov. Pogosta monotonost in
domačna cenenost, ki jo opisuje P. D. Ja-
mes — posebno učinkovita je pri zaprtih
prostorih in neprijetnih vonjavah — je tako
večkrat le materialni izraz življenja brez lju-
bezni, ki ga napaja tesnoba. Njeni romani
so napolnjeni z liki, ki so žrtve osebnih ali
poklicnih dvomov, mrtvih ali pravkar umr-
lih mater, zmešanih in neodgovornih oč-
etov, razpadlih zakonov in neuspešnih lju-
bezenskih zvez. Tipično je tarnanje zdravnika
na začetku romana *Death of an Ex-
pert Witness*: „Prihodnji teden jih bom 45,
a kaj sem dosegel? To hišo, dva otroke,
zgrešen zakon, pa službo, ki se je bojim
izgubiti, ker je edina stvar, pri kateri sem
uspel.“ (13) V razpletu se izkaže, da je on
morilec, toda njegova situacija se ne razli-
kuje veliko od situacije njegove žrtve, dr.
Lorrimerja — osebe, katere prejšnji zakon
je bil ponesrečen, njegova naslednja ljube-
zenska zveza pa se je končala z razdorom.
Preiskovalci P. D. James so oblikovani ta-

ko, da izstopajo iz ozadja tega posebnega
literarnega univerzuma. Mlada privatna de-
tektivka iz romana *An Unsuitable job for
a Woman*, Cordelia Gray, predstavi
obliko, ki bi jo heroizem v sodobnem svetu
lahko prevzel. Bralec naj ne bi spregledal
pomena njenega imena, saj je v besedilu z
igrivo navezavo na „njene sestre“ potegnje-
na zveza s Shakespearom. Aluzijo potrjuje
razen tega še okoliščina, ki združuje ob-
rojstvo izgubljeno mater in neumnega, ne-
odgovornega očeta. Ta je označen kot „po-
tujóci marksistični pesnik in amaterski re-
volucionar“ (31)³, ki je, kot izvemo, vzel
svojo hčer iz šole, da bi mu služila na nje-
govih popotovanjih. Pa vendar Cordelia
preživi vse izgube, o katerih poroča roman,
da bi odigrala aktivno herojsko vlogo. Mi-
mogrede pa njene družinske okoliščine
opomnijo, da začuda nobeden od Shake-
spearovih poznavalcev, kolikor mi je zna-
no, ni razmišljal o značaju in usodi kraljice
Lear. In tudi ne nujno v smeri klasičnega
vprašanja L. C. Knightsa: „Koliko otrok je
imela lady Macbeth?“

Potek preiskave v romanu *An Unsuitable
Job for a Woman* je seveda preračunan ta-
ko, da dokazuje nasprotno od trditve v na-
slovu. Izkaže se, da ima ta konkretna mla-
da ženska pri reševanju svojega prvega pri-
mera razum, radovednost, vztrajnost in
duševno ter fizično moč, da premaga moš-
ki s skepticizem, ogrožanje njenega življe-
nja in nevarne nasprotnike ter razreši zlo-
čin. Razen tega pokaže v razpletu s soude-
ležbo pri prikrivanju umora posebno malo-
prijudnega morilca tudi tenkočutno moralno
fleksibilnost. Če je Cordelia vzor za današ-
nji čas, je zato, ker uteleša zmago značaja
nad okoliščinami. Iz pomanjkanja, ki ga
trpi zaradi sirotinstva in vrste skrbniških
domov, ohrani nauke nunske izobrazbe —
„oaze reda in lepote“ (63) — in se nauči,
kako ostati moralno vzvišena in hkrati
učinkovita.

Kjer P. D. James skozi svoje preiskovalce
ponuja modele pravilnega obnašanja, ki so
primerni sodobnemu življenju, pa hkrati
skozi raztresene pripombe in opazke, ki jih
je v njenih delih obilo, uveljavlja določeno
modrost. Kakšen izraz, situacija, delček ob-
našanja zlahka izvabljajo nagle posplošu-
joče sodbe v dialogu ali v trenutkih, ko ose-
be razmišljajo. Življenjska izkušnja mladih

in starih je strnjena v maksimah, ki hočejo
v glavnem nakazati paradoks in komplek-
snost človeške živali.

To nam je v kombinaciji ironije in resnosti
na enem nivoju ponujeno v obliki praktič-
nega nasveta izkušenega preiskovalca pri-
pravniku. Posebno roman *An Unsuitable
Job for a Woman* je poln izrekov Bernie
Pryde, ostarele mentorice Cordelie Gray.
Pojavljajo se v obliki citatov iz različnih vi-
rov, npr.: „Nikdar ne teoretiziraj, še pre-
den prideš do dejstev!“ (42), „Spoznavaj mr-
tvo osebo!“ (43), ali „Kadar preizkuješ hi-
šo, jo glej tako, kot bi gledal podeželsko
cerkev!“ (70) Takšni citati so izraz kolektiv-
ne izkušnje poklica. Vendar pa so v razple-
tu na novo ovrednoteni kot „strašne fraze“
(284) Bernie Pryde.

Na drugem nivoju najdemo po celotnem
delu raztresene številne komentarje v obliki
formul, ki jih znotraj teksta ne prizadene
nikakršna ironija. Lahko so tako nevpraš-
ljivi, kot je razmišljanje Cordelie Gray:
„Kako neskladni in kako zanimivi so lju-
dje!“ (47). Lahko imajo obliko prenesene
ljudske modrosti stare varuške: „Če je člo-
vek dober z eno žensko, bo tudi z drugo!“
(159), ali „Moja mama je rada rekla: 'Ne
poroči se zaradi denarja, a poroči se tja,
kjer je denar!' Ni narobe gledati na denar,
če le obstaja tudi prijaznost.“ (161) Lahko
so tako nespodobni, kot je odgovor štu-
denta iz Cambridgea na vprašanje, če je bil
zajubljen: „Nisem prepričan. Vsak seks je
neke vrste izkoriščanje, ali ne? Če mislite:
ali sva spoznavala lastno identiteto skozi
osebnost drugega — tedaj sva bila verjetno
zajubljena ali sva mislila, da sva bila.“
(111) Lahko da so tako dokončni, kot so
trditve istega študenta, da je „smrt za nas
najmanj pomembna stvar“ (252) ali da „le-
pota povzroča intelektualno zmedo. . . Ka-
darkoli je odprla svoja prikupna usta, sem
pričakoval, da bo razsvetlila življenje. Go-
vorila pa je lahko le o oblekah.“ (253)
Končno, najčistejšo obliko takšnih kome-
ntarjev najdemo postavljeno v podaljšane
dialoge med preiskovalcem in osumljencem
po vzoru Dostojevskega. V trenutku, kot je
končno soočenje med Cordelio Gray in Sir
Ronaldom Callenderjem, se pojavi oblika
formalizirane menjave maksim.

Tukaj zastavljeno vprašanje je naslednje:
Koliko je vredno človeško življenje in pod 13

PROBLEMI
EKTRAN

kakšnimi pogoji, če sploh, ga ima kdo pravico vzeti? Sir Ronald Callender je ubil svojega edinega sina, ker bi nadaljnji obstoj mladega moža ogrozil njegovo kariero in napredovanje znanosti. To je dejanje, ki pripravi Cordelio Gray k vzkliki: „Ne morem verjeti, da je človek lahko tako hudooben!“; nadaljuje z mislijo, povzeto po znani izreki W. H. Audena: „Kakšen je smisel izboljševanja sveta, če se ljudje, ki v njem živijo, ne znajo ljubiti med seboj?“ (226) Na tem mestu Sir Ronald izlije vse svoje zaničevanje koncepta ljubezni in svoj sklepni govor konča z nasprotno maksimo: „Ljubezen je bolj destruktivna kot sovraštvo. Če že morate svoje življenje čemu posvetiti, ga posvetite ideji.“

To, česar se skozi lik svojega privatnega detektiva — križarja tukaj loti P. D. James, je etika, ki temelji na določeni ideji ljubezni, ki je tesneje povezana z usmiljenjem kot s spolnostjo. Kakorkoli že, odgovor Cordelie na trditev Sir Ronalda je značilen za idejo, ki se pojavlja v vsej literaturi P. D. James: „Mislila sem ljubezen, tako kot starši ljubijo otroka.“ (227) Ta stavek implicira zahtevno in tradicionalno stališče o lepem vedenju. V svetu brez Boga ter brez prisile in povračil morale, ki temelji na religiji, ostane človeku le neka vrsta usmiljenja, Kristus brez krščanstva. Edina rešitev za vse te številne izgubljene duše, ki jih intrige zločina in nasilja P. D. James razkrivajo v sodobni družbi, je religija ljubezni, vdanoosti in osebnega žrtvovanja, starševska ljubezen otroka. Pa vendar v svetu, ki se zrcali v njeni literaturi, prav to izostane. Njeni romani so polni neodgovornih ali celo ubijalskih očetov, izgubljenih mater, žensk brez otrok in zapuščenih otrok. Skratka, nič čudnega ni, če njeni zapleti spominjajo tako na krvave družinske rame grških mitov kot na družinske romance mučenja iz psihoanalitične teorije.

Karakteristično v tem smislu je iskanje pravih staršev posvojenke Philippe Palfrey v romanu *Innocent Blood*. Kljub realističnim okrasom v romanu, ki občasno nakazujejo, da postaja P. D. James nekakšna britanska Joyce Carol Dates, je po mojem mnenju najbolj fascinantno to, da kot iskanje izgubljene dobre matere deluje na nivoju mita oz. fantazme — fantazme, ki je v resnici na koncu razbita ob stiku s pravo stvarjo. Philippina izguba nedolžnosti njeni avtorici ne prepreči, da bi ji kljub vsem njenim sodobnim ženskim izrazom in poznavanju seksualnosti ne pripisala poklica nune. Najprej skrbi za „pravo“ mater, ki se jo je namenila najti, po njeni smrti pa — tako kot avtorica — odkrije, da je v sodobnem svetu za usmiljeno srce edini poklic prav pisanje literature. P. D. James bi nas hotela prepričati, da so pisanje in detekcija v enaki meri kot materinska skrb primerna opravila za žensko — še več, pri pisanju detektivske literature se lahko vsa tri kombinirajo.

Skladno z etiko ljubezni je torej, da se tudi Cordelia v romanu *An Unsuitable Job for a Woman* končno posveti ohranjanju spomina na Marka Callenderja, ki ni omadeževan s perverzno seksualnostjo, s katero je njegov oče opremil prizorišče umora. Če

igra Antigono svetniškemu Marku Polineju — Marku, ki je svoje življenje posvetil skrbi za avtistične otroke in senilne starce — postane retrospektivno prav tako mati, ki je nikoli ni imel. Vloga Antigone je bila konec koncev tudi materinska.

Nadalje je v njenih zaključnih pogovorih z višjim inšpektorjem Dalglieshom bralcu sporočeno, da šteje „osebnost“, ne pa takšna abstrakcija, kot je „pravica“. Če ni razkrita resnica ne o umoru Marka ne Ronalda Callenderja, ni razkrita zato, ker so nekatere stvari pomembnejše od „resnice“ in „pravice“. In v zaključni maksimi knjige višji inšpektor Dalgliesh zagotavlja: „... so primeri, ki jih je bolje pustiti nerazrešene.“ (286)

V odločitvah pisateljice, pa tudi njenih vodilnih likov, je verjetno nekakšna ljubezen — mogoče se to najbolj vidi v romanu *Innocent Blood*. Oblika, ki jo tam privzame „usmiljenost“, se nahaja v rekonstrukciji občutkov in miselnih procesov ne le enega, temveč dveh morilcev. P. D. James uporablja svojo značilno razsodniško vsevednost, da bi se vživela v stališče morilca pri zasledovanju svoje žrtve, to pa zato, ker hoče abstrakcijo „morilec“ zapolniti z ideologijo „osebnosti“. V predstavitvi Normana Scaseja se razbere navodilo, da je treba pozornost usmeriti na bivšega duhovnika v njegovem trpljenju.

Skratka, P. D. James napolni svoje zgodbe o zločinu z relativno konsistentno pripovedjo o tem, kar v nekaterih bolj ekstremnih situacijah življenja predstavlja zgledno obnašanje. V dobi brez popolnosti ali kodificiranih moralnih zahtev etabliranih regij vztraja pri enem osrednjem konceptu krščanske vere, namreč pri Paulinini usmiljenosti. Prav zato se njen smisel „osebnosti“ zelo razlikuje od E. M. Fosterjeve liberalno-humanistične izjave o „medosebnih odnosih“. Kakršnikoli so osebni občutki P. D. James o religiji — za mojo razpravo v bistvu nepomembni — se v njeni literaturi večina občudovanja vrednih likov nagiba k soglašanju s stališčem Cordelie Gray, ki je označena kot „neozdravljiv agnostik, vendar nagnjena k nepredvidljivim povratkom k veri“ (247)

Ni naključje, če sta prizorišči obeh umorov v romanu *Death of an Expert Witness* podeželska hiša, spremenjena v laboratorij za

kriminalistične raziskave, in tako imenovana Ptičja kapela, ki je bila seksualizirana Zgradbi, ki pričata o nekdanjem popolnem redu, lepoti in veri, zagotovita prizorišče, kjer se odigra ubijalsko nasilje in sla konfuzne sedanjosti. Takšni označevalci implicirajo nostalgijo po nekdanjih, za verovanje boljših časih, ki so se v literaturi uspeli ohraniti skupaj s skromnim upanjem v sposobnost posameznika, da danes kljub vsemu živi spodobno življenje.

Ob njuni zaključni konfrontaciji odgovori Sir Ronald Callender Cordeliji Gray na njeno omembo nasilja s trditvijo: „Če ste si vi sposobni to zamisliti, sem jaz sposoben to izvršiti.“ (226) Tako zelo se torej „zlobni“ znanstvenik P. D. James približa znani izjavi Velikega inkvizitorja Dostojevskega, namreč, če Boga ni, je vse dovoljeno. Vendar pa je zavestna namera njenih romanov, da takšno mišljenje zavrne. Kot že toliko njenih predhodnikov v žanru detektivk Angležinja svojim bralcem ponuja preiskovalce, ki so ljudje poklica — moški in ženske — in kljub temu, da je videti drugače, modeli pravičnega obnašanja. V nje-mu primeru je njihova naloga, da na preprost način omejijo škodo, povzročeno z očitnim neobstojem božanstva.

Njen lasten namen pa je videti manj skromen. P. D. James ima z nami-bralci svoje načrte. Njene knjige so privlačne pasti. Hoče nas poboljšati pri dejanjih, ki zadevajo naše užitke. Iz nas hoče narediti boljše ljudi. Njen primer bi nas moral torej opozoriti na to, da pisateljica detektivskih romanov ni nič bolj nedolžna kot njeni bralci. Dobro je, da si obe strani podrobno ogledamo, čeprav iz različnih razlogov. Očitno obstajajo nekatera vprašanja, ki jih tako P. D. James kot tudi Nacionalni sklad za humanistične znanosti raje ne postavljata. V vsakem primeru je treba naključnega bralca opozoriti, da predstavlja branje katerega od njenih romanov tveganje nekakšne spreobrnitve.

Prevedel Borut Canjko

¹Ta prispevek je bil prvič predstavljen na simpoziju, ki ga je za široko občinstvo organiziral Southern Connecticuta) na Wesleyan University oktobra 1987. Connecticuta) na Wesleyan University oktobra 1987.

²(Warner Books: New York, 1977).

³(Warner Books: New York, 1972).

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR. MARLOWE ZA NAJU DVA

V štiridesetih letih so bili studijski, zvezdniški in žanrski sistem prignani do pojma: to je bil čas njihove optimalne koeksistence in učinkovitosti. Zvezda je bila ta, ki se je, hegllovsko rečeno, delil na samega sebe in na značaj, ki ga je v tem ali onem filmu utelešal, pri čemer sta se morala zvezdniški sistem in sistem značajev sinhronizirati, saj je značaj v filmu vedno ta, ki zase misli, da je „nekdo drug“, medtem ko je to, kar v filmu ostane od zvezde, vseskozi „kdo drug“. Zato je bilo treba v filmih iz studijskih časov gledalca nenehno in kontinuirano prepričevati, da je zvezda, ko in ki nastopa v tem ali onem filmu, „nekdo drug“, pač neki značaj z nekim drugim imenom, ki se razlikuje od imena zvezde. To moramo seveda ostro razlikovati o filmov, v katerih se zvezde pojavijo v prvi osebi (npr. Ava Gardner v Minnellijevem filmu *The Bandwagon*, Natalie Wood v Mazurskega filmu *Willie and Phil*, Elliot Gould in Julie Christie v Altmanovem filmu *Nashville* ali pa Bing Crosby, Gene Kelly in Milton Berle v Cukorjevem *Let's Make Love*), kakor tudi od tistih filmov, v katerih se zaradi kakega „tehničnega“ floba — kljub vztrajnemu in definitivnemu zatrjevanju, da je zvezda v tem filmu „nekdo drug“ — razkrije „prava identiteta“ zvezde, njegovo pravo lastno ime. V Minnellijevem *Meet Me in St. Louis* med prepevanjem Judy Garland („The Trolley Song“) izza kamere oz. iz off prostora zaslišimo pozdrav „Hi, Judy!“: nekdo je očitno med snemanjem vstopil v studio, mislil, da je vse skupaj šele vaja in zato na vse grlo pozdravil gospodično Garland, Minelli pa prizora ni hotel ponavljati. V Connorjevem *At the Earth's Core* nekdo izza kamere pokliče Douga McClura: „Dougie!“ V Kleiserjevem filmu *Grease* je sicer Johnu Travolti ime Danny pa vendar v drive-in kinodvorani na njegovem avtu piše „John“: ko so v odmorih med snemanjem avtomobile premeščali, so pač tako zaznamovali vozilo, ki v filmu pripada Travolti — napis „John“ so po premestitvi očitno pozabili izbrisati.

Rekli pa smo, da je bilo gledalca treba ves čas prepričevati, da je zvezda „nekdo drug“. V *The Turtles of Tahiti* (1941) Charlesa Vidorja je Charlesu Laughtonu ime „Chester“: da ne bi bilo o tem nobenega dvoma, slišimo to ime v prvih sedmih mi-

nutah filma kar petindvajsetkrat. V *The Flame and the Arrow* (1950) Jacquesa Tourneurja sliši Burt Lancaster na ime „Dardo“: kako le ne bi, ko ga pa v osemindvajsetih minutah, kolikor časa pač film traja, izustijo kar dvainosemdesetkrat. V Curtizovi *Casablanci* (1943) Humphreya Bogarta kar naprej bombardirajo z njegovim filmskim imenom „Rick“ (pa tudi ime diegetskega prizorišča, Casablanca, v prvih tridesetih minutah ponovijo kar šestnajstkrat).

Problem nastopi v filmih, v katerih se vse vrti okrog kakega serijskega junaka: opravi imamo potemtakem z različnimi filmi, ki pa jih povezuje isti junak. Če tega junaka v vseh filmih uteleša en sam igralec (Superman je vedno Christopher Reeve, Indiana Jones je Harrison Ford, Emmanuella je bila Sylvia Kristel, Banacek je bil George Peppard ipd.), potem se začne značaj obnašati kot zvezda. Če istega junaka v nekaterih filmih uteleša en igralec, v nekaterih pa drug igralec (denimo Jamesa Bonda, ki so ga izmenično igrali Sean Connery, Roger Moore, George Lazenby in Timothy Dalton), potem se začne značaj obnašati kot „nekdo drug“. Če pa istega junaka v različnih filmih uteleša vselej drug igralec, potem se začne „nekdo drug“ obnašati kot zvezda, ali natančneje, tisto „nekaj drugega“ v značaju začne funkcionirati kot zvezda. To se je dogajalo s Chandlerjevimi „pri vatnim detektivom“ Marlowom. Marlowa je vedno igral drug igralec: v Dmytrykovem filmu *Murder, May Sweet* (1944, ekranizacija Chandlerjevega romana *Farewell, My Lovely*) je bil to Dick Povell, v Hawksovem *The Big Sleep* (1946) Humphrey Bogart, v Montgomeryjevem *Lady in the Lake* (1947) Robert Montgomery (sam režiser), v Brahmovem *The Brasher Doubloon* (1947) George Montgomery, v Bogartovem filmu *Marlowe* (1969), ekranizacija romana *The Little Sister*, James Garner, v Altmanovem *The Long Goodbye* (1973) Elliott Gould, v Richardsovem *Farewell, My Lovely* (1975) in v Winnerjevem *The Big Sleep* (1978) pa Robert Mitchum (radijska Marlowa sta bila Van Heflin in Gerald Mohr, televizijska pa Philip Carey in Powers Both). Tukaj pa se zdi potrebno upoštevati še nekaj okoliščin:

Do začetka štiridesetih let so postali „detek-

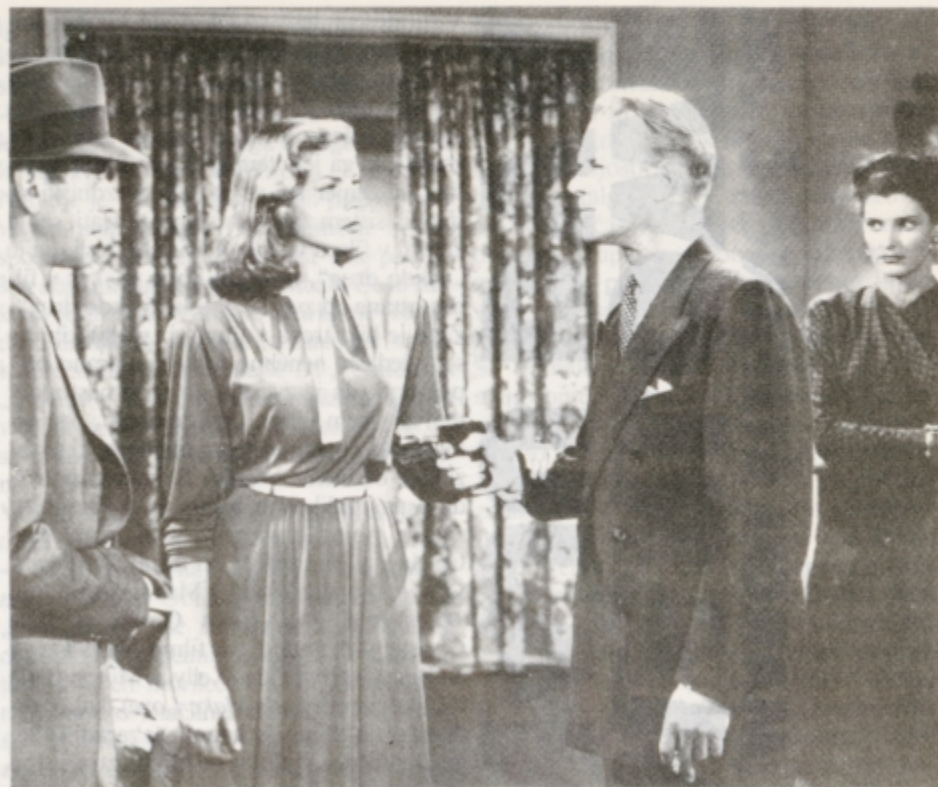
tivski" filmi sinonim za „B“ filme, ali z drugimi besedami, v tem času je imela vsaka velika filmska korporacija svojo lastno detektivsko serijo z istim junakom: Columbia je imela „Elleryja Queena“ in „Bostona Blackieja“, Twentieth Century-Fox „Charlieja Chana“, „Mr. Mota“ in „Mika Shayna“, RKO „Sainta“ in „Falcona“, Warner Bros. „Phila Vanca“, Universal pa „Billa Crana“ in „Sherlocka Holmesa“. V teh serijah se je začel značaj vedno obnašati kot zvezda, se pravi, ravno obratno kot pri Marlowu: „Philo Vance“ (in kasneje „Nick Charles“) se je obnašal kot William Powell, „Bulldog Drummond“ kot Ronald Colman, „Sherlock Holmes“ kot Basil Rathbone ipd.

RKO je sicer leta 1941 kupil roman *Farewell, My Lovely* (za 2000 dolarjev), vendar so ga „predelali“ oz. „napeljali“ v enega izmed filmov o detektivu „Falconu“ (ta značaj je vpeljal pisec Michael Arlen), potemtaka v serijo, ki se je začela leta 1941 z *The Gay Falcon*: Chandlerjev roman je tvoril predlogo za tretji film *The Falcon Takes Over*. „Falcona“ je igral George Sanders „serija o „Falconu“ je bila pravzaprav nadaljevanje RKO serije o „Saintu“, ki se je začela 1939 z *The Saint Strikes Back* in kočala 1941 z *Saint in Palm Springs*: tudi „Sainta“ je igral George Sanders). Chandlerjev Marlowe (*Farewell, My Lovely*) je postal „vehicle“ za zvezdo, za Geroga Sandersa: in narobe, George Sanders kot tipični salonski lev in klubski sofistikan v vlogi depresivnega in osamljenega Marlowa ne bi bil „verjeten“. Gay Lawrence alias „Falcon“ (George Sanders) je član družbene elite oz. „jet-set“ nočnega življenja, njegova nezdržljivost z likom Marlowa pa se vsiljuje še toliko bolj, ker se prav „Falcon“/George Sanders najbolje prilega podobi nočnega „jet-set“ druženja, ali z drugimi besedami, zato da se „vklaplja“ v obratovanje te elitne mašine, kot se zdi, ne potrebuje kakega posebnega napora (ostali ravno ne puščajo takega vtisa).

Leta 1942 je Twentieth Century-Fox kupil (za 3500 dolarjev) Chandlerjev roman *The High Window*, ki je doživel isto usodo: „predelali“ so ga v *Time to Kill*, se pravi, v enega izmed filmov serije o detektivu Miku Shaynu (vpeljal ga je Brett Halliday), ki ga je igral Lloyd Nolan: Chandlerjev Marlowe je bil spet „vehicle“ za zvezdo, za Lloydana Nolana, ki sicer malce bolj ustreza liku „back-room wisecrackerja“, vendar je vse ostalo še vedno preveč „mehko“ in „svetlo“, celo njegova „plemenita revščina“ je „komična“.

Posebej velja v tem smislu poudariti, da je George Sanders v *Falcon Takes Over* igral „Falcona“ zadnjič, saj je že v *The Falcon's Brother* vskočil njegov brat Tom Lawrence/Tom Conway, ki je bil tudi v rešnici Sandersov brat. Pa tudi v *Time to Kill* je Lloyd Nolan zadnjič igral Mika Shayna. Za oba sta bili potemtaka „chandlerjevski“ vlogi „prelomni“, nekaki „breakthrough“ vlogi: „para-chandlerjevska“ vloga je preformulirala njun ikonografski vektor. Leta 1944 se je RKO odločil za ponovno obdelavo Chandlerjevega romana *Farewell, My Lovely*, v katerem se je prvič po-

The Big Sleep, 1946, režija Howard Hawks



The Big Sleep, 1946

PROBLEMI
EKTRAN

javal lik Philipa Marlowa, čeravno velja takoj opozoriti, da Chandlerjevega naslova niso ohranili, temveč so ga spremenili v *Murder, My Sweet*. Ker se bomo k temu filmu še vrnili, naj le poudarimo, da se ime Marlowe v filmu omeni le nekajkrat (ime Philip sploh nikoli), se pravi, v petindevetdesetih minutah manj kot desetkrat in še to le takrat, ko je to nezaobidno in nujno za sam razvoj zgodbe. Zdi se, da je Marlowe brez lastnega imena, da ne more funkcionirati kot „meja nominacije“ in da njegovo lastno ime ne more voditi interpretacije „zadnjega stanja stvari“. Ta formalna izognitev lastnemu imenu pa ima, kot se bo izkazalo, tudi vsebinsko utemeljitev.¹ Da je izogibanje Marlowu tezo, idiomatično in že kar sistematično, lahko ponazorimo z dvema epizodama.

a) Marlowe sedi v poltemi svoje pisarne (tipična deževna, depresivna noč) in nenadoma se v utripanju neonskih luči prikaže silhueta rojaka, Moosa Malloya, njegovega novega klienta. Malloy pada tako rekoč „z neba“, vznikne „iz nič“. Marlowe ga presenečeno vpraša: „Kako ste vstopili?“ Malloy pa dahne: „Spodaj sem videl vaše ime.“ Ob tem kajpada njegovega imena ne izreče, pa tudi preveri ne, če ima sploh zares opraviti z osebo, katere ime je videl napisano spodaj. Marlowe in Malloy nista seznanjena na način „ime proti imenu“ („Jaz sem Marlowe.“ ... „Jaz pa Malloy.“), temveč na način izbrisa neposrednega kontakta, saj se Malloy kar nenadoma pojavi pred „zasanjanim“ in že malce opitim Marlowom, ne da bi, denimo, vstopil skozi vrata, potrkal ali kaj podobnega.

b) Ko skuša Marlowe iz že precej opite gospe Florian izveči kak nosen podatek o osebi, ki jo išče, ga ta nenadoma vpraša: „Kako ste že rekli, da vam je ime?“ Marlowe brez besed seže v žep in ji — namesto svojega imena — izroči vizitko: odveč je pripominjati, da kamera tega, kar piše na vizitki, ne pokaže. Zdaj se stvar zasuka: gospa Florian (sicer že močno pijana) je v proti-kadru, kar pomeni, da bi moral biti v naslednjem kadru, nasproti nje sedeč, Marlowe: toda ko kamera „odreže“ z gospe Florian na stol (nasproti nje), v katerem bi moral biti pogreznjen Marlowe, ugotovimo, da je kader prazen, evakuiran. To ne preseneti le nas, marveč tudi gospo

Florian, ki plane v spalnico, kjer zagleda Marlowa, kako veselo brska po njenih skrivnostih.

Smeli bi reči, da se lastno ime izniči na izničivni „subjektive/značajeve gotovosti“, na negaciji (Marlowu se „izmakne“ Malloyev prihod, čeravno je pripovedovalec!) „značajeve“ negativnosti (Florianovi se „izmakne“ Marlowov odhod, ker je Marlowe sam pripovedovalec!), s tem pa „značaj“ ne more več misliti (Occamova britev!), da je „nekdo drug“, saj se ta „nekdo drug“ začne avtomatično obnašati kot zvezda. Funkcijo „nekoga drugega“ pa ima to, kar v filmih ostane od zvezde. Ali z drugimi besedami, v tem filmu zvezda, pa naj si bo katerakoli, ne bi mogla biti nikoli „cela“, kar pomeni, da je bil ta „chandlerjevski“ film priložnost za preformulacijo ikonografskih koordinat tega ali onega zvezdnika. Lahko bi šli tudi do konca in rekli, da je v tem filmu Marlowa lahko odigral le zvezdnik, ki je tako preformulacijo oz. transformacijo potreboval, se pravi, zvezdnik, za katerega bi bila ta vloga „prelomna“, „prebojna“, skratka „breakthrough“.

In zvezda tega filma je bil Dick Powell, ki je s to vlogo povsem spremenil svojo podobo in totalno „pomladil“ svojo kariero. Dick Powell je bil v tridesetih letih in še na začetku štiridesetih velika zvezda vsakovrstnih — predvsem glasbenih — komedij tipa *42nd Street*, *Gold Diggers*, *Flirtation Walk*, *Christmas in July*, *Star Spangled Rhythm* ipd. Iz „mehkega“, „pojočega“ in „nežnega“ veseljaka se je po letu 1944 spremenil v „trdega“, „tough“, „noir“ in „wisecracking“ silaka. Nekaj časa je potem še blestel v „noir“ filmih (npr. *Cornered*) in obscenih komedijah (npr. *You Never Can Tell*), da bi se v petdesetih letih posvetil režiji nekaterih odmevnih filmov (npr. *The Conqueror*: eden izmed največjih finančnih polomov vseh časov; *The Enemy Below*: odličen akcijski film o podmornicah). Marlowe je potemtakem spremenil tok Powellove zgodovine: ne le, da je Powell nujno potreboval Marlowa, temveč je tudi Marlowe potreboval prav Powella.

Videli smo torej, da je bil Marlowe „vehicle“ vloga tako za Georga Sandersa, Lloyda Nolana kot Dicka Powella: Marlowe je bil nekaj poligon za preizkušanje novih zvezdnških idiomov.

Tudi *The Big Sleep* je imel podobno funkcijo: Hawks je skušal v tem filmu pritrjati do skrajnosti dvojico Humphrey Bogart/Lauren Bacall, filmsko dvojico, ki jo je v filmu *To Have and Have Not* (1944) režijsko izumil on sam. Njuno „on-screen“ romanco je radikalno in absolutno prililil njuni razvpiti in medijsko dobro obdelani „off-screen“ romanci (film je naredil z isto ekipo kot film *To Have and Have Not*: spet je sam Hawks tudi produciral, Faulkner in Furthman sta bila spet scenarista, Sidney Hickox je bil spet direktor fotografije, Christian Nyby je spet montiral itd.). Hawks je v skrajni liniji posnel film, v katerem je zgolj kazal svoj najpomembnejši in najdonosnejši izum — par Humphrey Bogart/Lauren Bacall: svoj izum, svoj proizvod je hotel kazati v čimbolj „čisti“, „neposredni“ in obenem „abstraktni“ obliki,

se pravi, na način „čiste oblike“, „brezvebinske oblike“, „oblike vseh oblik“, „oblike zvezd“, šel je celo tako daleč, da je zavrzel tisto, kar bi lahko sam „neposredni“ impakt zvezd oviralo, tisto, kar bi ju lahko ogrožalo in demobiliziralo, se pravi, samo zgodbo, ali natančneje, njeno jasnost, razločnost, nazornost, premočrtnost in koherentnost, po kateri je navsezadnje najbolj slovel. V celotnem Hawksovem filmskem opusu pomeni prav *The Big Sleep* izognitev jasnosti in logičnosti (še *To Have and Have Not*, ki je bil posnet tik pred *The Big Sleep*, je imel povsem jasno in razločno zgodbo, kakor tudi *Red River*, ki je bil posnet takoj za njim!): ta njegova žanrska „nedorečenost“ pa se vsiljuje še toliko bolj, ker je prav Hawks slovel kot mojster raznovrstnih žanrov. V filmu se nikoli ne pojasni, kdo je umoril Stearnwoodovega šoferja Owena Taylorja? Nikoli ne pojasnijo, zakaj je nekdo najprej odnesel Geigerjevo truplo in ga potem vrnil nazaj na isto mesto? Prav tako ni jasno, odkod Lundgrenu ključ Geigerjevega stanovanja? Nejasna so tudi obsedantna in skoraj že kar panična premikanja knjig v Geigerjevi knjižarni! In kajpada tako dalje. Marlowe je bil spet objekt režiserjevega fetišizma, ki naj bi „prazno obliko“ še posebej „oblikoval“, ne da bi si ob tem delal kakršnekoli utvare, da bo to „novo obliko“ mogoče ponavljati in iz nje delati serijo: tudi zato je moral že v naslednjem „chandlerjevskem“ filmu Marlowa odigrati „nekdo drug“. Vsekakor moramo v tem smislu dojeti funkcijo „nekoga drugega“: „nekdo drug“ je lahko le ta, ki se obnaša kot zvezda, kolikor pač iz nepovljivosti te „dvojne“, oz. „podvojene oblike“ („Oblikovane oblike“) izhaja ponovljivost „nekoga drugega“ (v „starem Hollywoodu“ se ni nikoli govorilo o kakem Bogartovem „slogu igre“, prav narobe pa je mogoče v „novem Hollywoodu“ govoriti le še o različnih „slogih igre“, ki so že po definiciji nekako „ponovljivi“. Pacinov „slog igre“ v filmu *Scarface* se bistveno ne razlikuje od Stallonejevega „sloga igre“ v filmu *Rocky*).

Tudi za Roberta Montgomeryja je bila vloga Marlowa na neki način „prelomna“, saj je oznanila njegov „come-back“: po vrnitvi iz II. svetovne vojne si je Robert Montgomery za prvo vlogo izbral Marlowa v filmu *Lady in Lake* (1947), potemtakem v filmu, ki ga je tudi sam režiral. Film je, kot je znano, v celoti narejen s pomočjo „subjektivne kamere“, kar pomeni, da ves film vidimo skozi oči Philipa Marlowa. Na začetku filma se pojavi Montgomery, ki gleda neposredno v kamero: „Vse boste videli tako, kot sem videl jaz — srečevali boste ljudi, zadevali ob ključke — in morda vam bo vse skupaj zelo kmalu jasno, morda pa tudi ne.“ In res je Marlowe potem praktično neviden (vidimo ga, npr. le v zrcalu ipd.), saj je ves čas nameščen na poziciji kamere/gledalca: osebe buljijo neposredno v kamero in tudi govorijo v kamero (tu in tam v kadru vidimo Montgomeryjevo roko, cigaretini dim, zaslišimo njegov glas, ko ga kdo klofne, klofne kamero — v resnici pa ga vidimo le štirikrat, ko se obrne proti kameri in potem (kaj izsuti). Robert Montgomery

¹ Zgodba o Marlowu in Malloyu je bila prvič objavljena v reviji *Time* leta 1946.

je bil „first leading man“ tega filma, čeravno vseskozi odsoten, „off“, neviden, s tem pa je kakopak odprl filmski prostor temu, ki je bil „second leading man“, se pravi, temu, ki je igral „drugo glavno vlogo“ in je bil kot tak tudi vpisan v „najavno špico“ (takoj za Montgomeryjem!). To pa ni bil nihče drug kot Lloyd Nolan, igralec, ex-Marlowe, ki je igral v drugem „chandlerjevskem“ filmu *Time to Kill*: „off“ prostor je sicer Montgomeryjev, in-kader pa v celoti Nolanov. Formalna paralela prejme svoj vsebinski korelat v nenehnem — implicitnem in eksplisitem — vzporejanju Nolanove in Montgomeryjeve življenjske zgodbe, ki ga poantira in povzema Nolanova ugotovitev: „Marlowe, oba sva na istem čolnu.“ In če upoštevamo dejstvo, da je Marlowe/Montgomery v tem filmu (good guy“, poročni DeGarmot/Nolan pa do konca izprijeni „bad guy“, potem nam postane zelo kmalu jasno, da ni kamera-ki vse-vidi nič manj „zlobna“ od „zlobneža“, ki je v kadru te kamere. Nolan se pojavi v kadru le zato, ker ga kamera že pozna: kamera se pač ne more „vmešavati“ v življenja ljudi, s katerimi sploh ni bila „seznanjena“. In ker skuša kamera „spreminjati“ svet in zgodovino (zato namreč „naveže“ stik z osebo, ki jo pozna že od prej!), ne pa ju zgolj „interpretirati“, je vloga in funkcija marlowskega „interpreta“ zaupana — le kako bi lahko po vsem tem mislili drugače?! — prav Lloyd Nolanu, ki pa je kljub temu ostal spet — tako kot v *Time to Kill* — prikrajšan za ime Marlowe. Kot marlowski „interpret“ je vstopil v labirint (spletko, zločin, ipd.), ga potolkel in naposled izstopil — pa čeprav mrtev, mrtev na „istem čolnu“ kot Marlowe.

To isto leto pa je igral Marlowa v filmu *The Brasher Doubloon* (1947) tudi drugi veliki Montgomery v filmski zgodovini, George Montgomery, ki se kajpada ni sam režiral. Marlowe, ki je bil via Robert Montgomery poistoveten s strukturo filmskega medija (z montažnimi vezmi, snemalnimi koti, z robom filmskega platna, z zunanjostjo filmskega prostora itd.), je moral zdaj igrati proti temu, kar je od njega ostalo v *Lady in the Lake*: George Montgomery je bil prisiljen igrati proti Robertu Montgomeryju. Montgomery proti Montgomeryju. Ne smemo pozabiti, da je bil Marlowe v *Lady in the Lake* predstavljen kot tisto, kar spodmika tla in bistveno ogroža polje filmske fikcije, saj nam praktično ves čas vsiljuje prepričanje oz. iluzijo, da je film tudi zunaj samega filma: Marlowe se vedno izkaže kot velika „nevarnost“ za „filmsko formo“, saj ga vselej izkoristijo kot poligon za preformulacijo standardov — bodisi kinematičnih (žanri) ali pa ne-

18 kinematičnih (zvezde) — „filmske forme“. George Montgomery se za razliko do Roberta Montgomeryja s filmskim poljem ni igral izza kamere, iz „slepega“, „off-screen“ prostora, marveč se je s filmskim poljem igral znotraj samega filmskega polja. V finalnem prizoru filma namreč gledamo film-v-filmu in kino-operator je prav Marlowe: sam namesti platno in sam vrti film. Ta film prikazuje z velike razdalje gospoda Murdocka, ko ga ravno nekdo pah-

nie skozi okno. Gospa Murdock ob gledanju ugotovi, da je s tem videla to, kar že tako in tako ve, namreč, da ga je skozi okno pahnila Merle Davis. Tudi sama Merle Davis se strinja z Marlowim filmčkom: videla je to, kar je že tako in tako priznala, namreč, da je pahnila Murdocka skozi okno ona sama. Policija hoče Davisovo odpeljati. V tem trenutku pa Marlowe pojasni, da je to le film, ki ga je nekdo (Vannier) uporabljal za izsiljevanje in ki ne dokazuje ničesar, še toliko manj, ker Marlowe takoj za tem zavrti tudi „povečano“ verzijo istega filma, na katerem se zelo razločno vidi, da je morilka gospa Murdock, ne pa Merle Davis. Marlowe se via George Montgomery spet izkaže kot supervizior „filmske forme“, vendar za razliko od Roberta Montgomeryja, ki je „vodil“, „usmerjal“ in „zapeljeval“ le osebe v filmu, „zapeljuje“ in „vara“ tudi publiko/gledalce. S tem pa je bila definicija filma spet sestavljena.

Oba „marlowska“ filma iz leta 1947 sta še ravno ujela čas studijskega sistema: kmalu zatem je namreč studijski sistem spričo vse močnejših pritiskov anti-trustovske administracije razpadel in v petdeseta leta so vsi studii (oz. vse filmske korporacije) zakorakali brez svojih lastnih kinodvoran, kar je seveda transformiralo sistem distribucije in tudi sistem produkcije, da o razpadu klasičnega zvezdnitva sploh niti ne govorimo. Na začetku petdesetih let je Hollywood še lahko živel od „minulega dela“, ob koncu petdesetih in v šestdesetih letih pa preprosto ni več uspel najti prave formule, le tu in tam je uspel pridelati kako filmsko zvezdo v klasičnem smislu: filmskim zvezdam v klasičnem smislu se je pač čas iztek. Zato se razume samo ob sebi, da Marlowe v tem času ni imel kaj početi. Prvi „marlowski“ film po letu 1947 se je pojavil šele leta 1969. Že sam lik Philipa Marlowa, ki je bil otrok štiridesetih let, se je moral ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let izkazati kot velik „anahronizem“: kakršenkoli že bo Marlowe, bo to zanesljivo „mož-s-preteklostjo“, pa vendar ne s katerokoli preteklostjo, temveč s „klasično“ hollywoodsko preteklostjo, kar pomeni, da bo njegova podoba evocirala neko radikalno (polno, srečno, že skoraj pred-oz. ne-zgodovinsko) preteklost kot „referenčno“.

Marlowe iz leta 1969 še ni bil ujet v tipično novo-hollywoodsko „nostalgijo“ in „reku-peracijo“: prikazan je bil preprosto kot „out-of-date“ človek, kot človek z zastarelim „svetovnim nazorom“ in „eksistenčnim modusom“. Kolikor je bilo v tem filmu „nostalgije“, je bila premeščena — spet! — na raven režiserjeve „skrite“ akcije: nikakor namreč ne moremo mimo dejstva, da se je režiser tega filma pisal Bogart, ne sicer Humphrey, temveč Paul Bogart. Marlowe je bil edini Bogartov pomembnejši kinofilm, vsi ostali so namreč — glede na Marlowa povsem zanemarljivi: to je bil tudi sploh njegov prvi „feature“ kino-film, dasi-ravno je bil tedaj star že petdeset let (kasneje je posnel še *Halls of Anger*, *Skin Game*, *Cancel My Reservation*, *Class of 44*, *Mr. Ricco* in *The Three Sisters*). Navsezadnje pa Bogart sploh ni bil filmski-kino režiser, temveč je neprimerno bolj slovel po svojem



Marlowe, 1969, režija Paul Bogart

Murder, My Sleep, 1945, režija Edward Dmytryk



televizijskem delu: televizija pa je bila, kot vemo, eden izmed tistih historičnih dejavnikov, ki je s svojim vdorom na začetku petdesetih let postavila „stari Hollywood“ na negotova tla, tisti „stari Hollywood“, ki je izdelal oz. porodil lik Philipa Marlowe. Philip Marlowe s televizijo bi bil nekaj takega kot Ahil s smodnikom. „Prenos“ marlowske ikonografije na samega režiserja je pustil sledi tudi v samem filmu: Marlowe je bil znotraj cinemaskopskega prostora, v katerem se je v štiridesetih letih rodil, podvržen televizijski režijski formi: hitro kadriranje, brez neobičajnih „noir“ snemalnih kotov, veliko zoomov, „cepitev“ ekrana (na dva ali pa celo tri). . . ipd. . . se celo zgodba se zdaj ne dogaja več v filmskem (kot v romanu *The Little Sister*), temveč v televizijskem svetu. Marlowe mora dokazati, da je zvezda neke televizijske serije „nedolžna“: gnan s televizijsko formo, mora demonstrirati tudi „pozitivnost“ televizijske „vsebine“. Televizijo, ki ga je na začetku petdesetih uničila, skuša zdaj on sam rešiti, saj moramo upoštevati, da je televizija v tem času že izgubljala boj s kinofilmom in da so se že kazali prvi jasni in odločni obrisi novega obdobja, „novega Hollywooda“, ki bo televiziji kmalu zastavljal pretežka vprašanja. Marlowe je bil res „out-of-date“: reševal je to, kar je bilo je mimo. Bil je čisti „anahronizem“.

V tem smislu ni bilo vseeno, koga bo Bogart postavil za Marlowa, saj je moral to vlogo dodeliti igralcu, ki bo v tem kontekstu lahko funkcioniral kot očitni „anahronizem“, se pravi, nekoga, ki ga je mogoče, po eni strani, povezati s televizijo in ki, po drugi strani, uteleša obliko klasične „star“. Zdi se, da je bil James Garner pravilna in optimalna izbira. Garnerja je bilo mogoče povezati s televizijo, saj ga je v resnici „pozvezdila“ prav televizija oz. televizijska serija „Maverick“ (1957-1961), po drugi strani pa je prav on v šestdesetih letih funkcioniral kot „Ersatz“ klasične „star“: bil je izrazit žanrski igralec, se pravi, da je bil specializiral za „vse“ žanre (komedija — *Move Over, Darling, The Wheeler Dealers, Cash McCall, The Thrill of it All*; western — *Support Your Local Sheriff, Duel at Diablo, Hour of the Gun*; thriller — Marlowe, *36 Hours*; vojni film — *Americanization of Emily, Darby's Rangers, The Great Escape* 19

itd.), čeravno je bil v vseh in vedno „isti“ — lepo vzgojen, nonšalanten, zabaven, prijazen, human, defenziven in brbljav. To, kar je prinesel iz drugih filmov, je bilo vedno pogoj za diferenciacijo samega žanra, v katerem je nastopal. Garner je bil klasičen „star“, kakršnega je izkoreninil prihod televizije in kakršnega bo spet izkoreninil prihod „novega Hollywooda“, ki se bo organiziral na izbrisu klasičnega zvezdniskega sistema. Garner je bil dvakratni „anahronizem“: reševal je televizijo, pri tem pa hotel ostati klasični hollywoodski „star“. Vsebinska protislovja filma *Marlowe* (štirideseta vs. šestdeseta, „noir“ vs. „blanc“) so se razrešila že kar na ravni forme (Bogart/Garner, televizija/kino-žanri ipd.). Garner je tako kot George Montgomery kadil pipo, toda bil je prvi Marlowe brez klobuka in v barvah. Garner je bil predvsem „otročji“ in „komičen“, se pravi, da je v vlogi Marlowa skušal storiti to, kar je hotel prvi filmski Marlowe, Dick Powell, z vlogo Marlowa iz svoje „osebne“ zgodovine amputirati — „Infantilnost“ in „komedijanstvo“, po katerima je slovel v tridesetih letih. Garnerjev Marlowe se je vzpostavil na tem, kar je prvi historični Marlowe „izključil“ oz. „potlačil“, ali z drugimi besedami, „novo-hollywoodski“ Marlowe se je vzpostavil na „vrnitvi potlačenega“. To isto velja prav gotovo tudi za Altmanov *The Long Goodbye*, v katerem je bil Elliot Gould „otročji“, „nonšalanten“ in „komedijanski“. Bil je vse tisto, kar je mogoče spraviti pod „vrnitev potlačenega“: ta je bila „anti-nostalgčna“, lahko bi rekli, celo „travmatična“. Na to nas opozarja že dejstvo, da je v vlogi pisca Rogerja Wada igral Sterling Hayden, sicer zvezdnik številnih „črnih filmov“ (npr. *The Asphalt Jungle*, *Johnny Guitar*, *The Naked Alibi*, *The Killing* ipd.), ki pa ga je „travmatično“ zlo-milo pričevanje pred „House Un-American Activities Committee“ (Hayden je „lovce-na-čarovnice“ izdal imena številnih komunističnih sodrugov)! „Fatalno“ Eileen Wada igra Nina van Pallandt, pevka s travmatično preteklostjo, ki si jo je nakopala zaradi svoje zveze s Cliffordom Irvingom v času škandaloznega izida Hughesove avtobiografije. Obema kaj dosti igrati ni bilo treba: Altman je očitno hotel le njuno „skorumpirano naturo“. Komik, ne pa tudi igralec, Henry Gibson je bil meliciozni lastnik sanatorija. Še celo Jim Bouton, ki je igral Terryja Lennox, ni bil profesionalni igralec, temveč „baseball star“. Martyja Augusta pa je igral Mark Rydell, sicer znani filmski režiser (npr. *The Fox*, *The Reivers*, *The Cowboys*, *Cinderella Liberty*, *The Rose*, *On Golden Pond*, *The River* itd.) Edini profesionalni igralec med vsemi igralci je bil potemtakem Elliot Gould: edina filmska zvezda med ostalimi — športniki, show in pop — zvezdami je bil Gould, pa še njega je v filmu *M.A.S.H.* izdelal prav Robert Altman. Altmanov Marlowe je bil nekaj prispevek sedemdesetih let štiridesetih. *The Long Goodbye*, to so bila štirideseta, kot da jih „gledajo“ sedemdeseta. Oddaljen, toda agresiven, travmatičen, anti-nostalgčen pogled na McCarthyjev „komik za proti-ameriške dejavnosti“

(Sterling Hayden), na manipulacije Howarda Hughesa in na RKO (Nina van Pallandt), na mit Joeja Di Maggia (Jim Bouton) in na „noir“ B-serijo (Mark Rydell — leta 1956 je igral v *Crime in the Streets* Dona Siegla), ki jo je poantiral tudi finalni prizor, pravcati remake finalnega prizora iz „noir“ filma *The Third Man*: Joseph Cotten na koncu pokonča svojega „uradno mrtvega“ prijatelja Orsona Wellesa, Elliot Gould pa Jima Boutona, vendar se ob tem ne počuti slabo (tako kot Cotten), prav narobe, ko odhaja, zapleše ob zvokih pesmice „Hooray for Hollywood“, ki jo poznamo iz musicala *Hollywood Hotel* (1937), v katerem je glavno vlogo odigral Dick Powell. Če je Dick Powell nekaj izrinil v zunanost („infantilnost“, „komedijanstvo“ ipd.), potem je Gould izrinil zunanost samo s tem, ko jo je priključil njeni lastni „potlačeni“ zgodovini („vrnitev potlačenega“): Altman je z izognitvijo zvezdam skušal pokazati na „nekoristnost“ in „pleonastičnost“ kakšnega morebitnega „novega star-sistema“, saj je vsa preteklost še vedno povsem blizu, očitna, tako rekoč otipljiva in „iz prve roke“, še toliko bolj, ker je njene akterje mogoče še vedno pripeljati „neposredno“ in v „prvi osebi“, zato so se zdeli, vsaj zaenkrat, vsi „nadomestki“ povsem „odveč“ in „nepotrebnosti“. Vsi Altmanovi akterji imajo dovolj zveze s preteklostjo, dovolj, da jih ni mogoče zamenjati s čim drugim. Edini zvezdnik in profesionalni filmski igralec je bil prav Marlowe, Elliot Gould, vse ostalo je bila preteklost, vendar zanj izgubljena, saj jo je „prespal“: film se namreč začne z njegovim spancem, dremežom, iz katerega ga ne prebudi kak „out-of-the-past“ refleks, temveč mačka, njegova najboljša prijateljica, ki jo bo potem skozi cel film vneto iskal, ob čemer ne bo niti za hip ogrozil ali pa porušil ravnotežja razmerij „iz preteklosti“. To bo le navadno potovanje med spomeniki „iz preteklosti“, „eluzivnimi“, „pastelnimi“ in „distanciranimi“. Vsi ti spomeniki se bodo podrli po načelu domina, ne da bi on sam pri tem na karkoli ali kakorkoli „neposredno“ vplival, saj se je vendar komaj „prebudil“. V tem smislu je bil Gould lahko uporabljen kot filmska zvezda, nikakor pa ne kot „off“ pripovedovalec/glas. Namesto da bi govoril iz „off“ prostora, je Gould nenehno — malce letargično in vsekakor odsotno — „momljal“ oz., kot pravimo, „govoril sam pri sebi“ oz. „samemu sebi“. Zunaj filma nenadoma ni bilo ničesar več: „off“ glas/prostor je bil integriran v samo notranjost filmskega polja, prav tako pa tudi „vrnitev potlačenega“ (Powelova pred-marlowska „infantilnost“ ipd.). Gould je potemtakem močno spominjal na preteklost, ali natančneje, na ikonografijo „prvih marlowskih začetkov“: ker je bil „že viden“, ne bo mogel speljevati pozornosti gledalcev „s preteklosti“ in njenih mnogovrstnih derivatov; ker je bil „že viden“, ne bo oviral „neposrednosti“ filmske notranjosti in njenega radikalnega preteklika; ker je bil „že viden“, je lahko tudi zvezda, dojeta kajpada v „novo-hollywoodskem“ smislu („slog igre“, „socialna eluzivnost“ ipd.); ker je bil „že viden“, ga ni bilo treba

pripeljati „out-of-the-past“.

Najbolj zares je Altmanov imperativ — Pripelji zvezdo iz preteklosti! — vzel Dick Richards v *Farewell, My Lovely*: v vlogo Philipa Marlowa je postavil Roberta Mitchuma, zvezdnika iz preteklosti, iz časov studijskega sistema, ki je Marlowa sploh izdelal, potemtakem zvezdnika, ki je sedemdeseta leta najbolj „neposredno“ priključil svoji „pretekli“ zgodovini, še toliko bolj, ker je bil Mitchum „v preteklosti“ junak številnih „noir“ filmov, med njimi tudi dveh, ki sta jih naredila režiserja „marlowskih“ filmov John Brahm (*The Locket*, 1946) in Edward Dmytryk (*Crossfire*, 1947), poleg tega pa je igral tudi v znamenitem Tournourjevem *Out of the Past* (1947), v Minnellijevem *Undercurrent* (1946) in Von Sternbergovem/Rayevev filmu *Macao* (1952). Uporaba Mitchuma je „nostalgčna“, celo do te mere, da mu je vrnjen „off“ glas iz *Out of the Past*. To je prispevek štiridesetih let sedemdesetih: *Farewell, My Lovely*, to so sedemdeseta leta, kot da bi jih videla štirideseta. V *The Long Goodbye* so bile barve hladne, rezke, nebleščeče, pravzaprav so bile to barve, ki so barvo jemale, brezbarvne barve: Altmanov direktor fotografije, Vilmos Zsigmond je uporabljal „post-flashing“, posebno tehniko, pri kateri se negativ — po snemanju, vendar pred razvijanjem — izpostavi dodatni svetlobi, ki reducira „intenzivnost barv“. Prav narobe pa so bile v Richardsovem filmu barve močne, izrazite, tople (močna rdeča, rjava, rumena . . . in veliko neona): direktor fotografije John Alonzo je (sploh prvič v kakem ameriškem filmu) uporabil Fujicolor-tehniko, ki intenzivira paste: barve so premočne, prekrute, gibi so prepočasni, stilizacija je preveč ekstremna, Mitchum — s svojimi značilnimi zaspanimi očmi je utrujen, kot bi sanjal, da igra v vlogi, za katero je bil v mladosti prikrajšan, še toliko bolj, ker se film dogaja v štiridesetih letih. Mitchumu ni bilo treba ničesar „potlačati“, da bi se vzpostavil kot Marlowe: moral je le preživeti vse tiste „noir“ serije cigaret, zaradi katerih sta prehitro umrla Dick Powell in Humphrey Bogart (oba umrla za rakom); moral se je prebiti skozi tisti dve desetletji, ki sta bili za star sistem smrtonosni; v film je moral priti „fizično“ ali, kot pravimo, „v prvi osebi“, „iz prete-

klosti", pri čemer se je moral delati, kot da se ni nič spremenilo: moral je priti „iz preteklosti“, da bi „novi Hollywood“ in njegovo „nostalgie de la boue“ neposredno priklučil radikalni preteklosti „starega Hollywooda“ in s tem svoji lastni zgodovini. Uporaba Mitchuma v vlogi Philipa Marlowa bi bila pred vdorom „novo-hollywoodske“ rekuperacije nesmiselna, zato ni nič presenetljivega, da Bogdanovičeva verzija filma *The Long Goodbye*, ki naj bi bila posneta pred „novo-hollywoodsko invazijo“ in v kateri naj bi igral Marlowa prav Robert Mitchum, ni bila nikoli narejena.

Vendar moramo dejstvo, da je Richards pripeljal zvezdo neposredno iz preteklosti, dojeti tavitološko: Richards je iz preteklosti pripeljal natanko zvezdo oziroma to, kar po prevodu „staro-hollywoodskega“ tipa filmske zvezde (filmska zvezda se deli na samo sebe in na značaj, ki ga v določenem filmu uteleša!) v „novo-hollywoodsko“ formulo (zvezda je značaj, ki zase misli, da je „nekdo drug“) od definicije filmske zvezde same sploh ostane. Nedvomno ostane tista „delitev zvezde na samo sebe“, izgine pa značaj, ki bi zase mislil, da je „nekdo drug“ oziroma značaj (ki zase misli, da je „nekdo drug“) se prenese na raven zvezde, ali natančneje, zdaj zvezda (pač Robert Mitchum) misli, da je „nekdo drug“. Zato je Altman Elliota Goulda organiziral okrog samih ne-filmskih zvezd, Richards pa Roberta Mitchuma okrog samih „večnih stranskih“ igralcev, tako imenovanih „karakternih“ igralcev, igralcev „značajev“ tipa Anthony Zerbe, Harry Dean Stanton, Jack O'Halloran, Joe Spinell, Sylvia Miles ipd. Kate Murtoth, John O'Lary, Walter Mc Ginn ...

Winner je v svoji inačici filma *The Big Sleep* vztrajal na zeleni in modri barvi, na soncu (in ne na dežju kot, npr. Hawks), na odprtem, razkošnem prostoru (in ne na klavstrofobičnem, depresivnem in zaprtem prostoru). Marlowa je spet igral Robert Mitchum: nosil je elegantno, novo in lepo krojeno obleko, vozil razkošen Mercedes, z leti in „preteklostjo“ ni imel posebnih težav, dasiravno se „off“ glasu ni mogel izogniti. In vendar Winner ni vztrajal le na kostumografski, scenografski in značajski, temveč tudi na fabulativno-diegetski „jasnosti“: Winner je „razjasnil“ oziroma „histo-

Double Indemnity, 1944, režija Billy Wilder, scenarij Raymond Chandler



PROBLEMI EKRA

riziral" vse Hawksove „nejasnosti“ oziroma „slepe konce“. Kdo je ubil Sternwoodovega šoferja? Joe Brody v flashbacku² natančno pojasni, kako je dobil fotografije od šoferja, potem ko je zapustil Geigerjevo hišo: šofer je zatem naredil samomor. Razjasni se pornografska narava fotografij, pa tudi homoseksualnost Geigerja in Lundgren, ki je tudi razlog za izginitev in vno- vično pojavitev Geigerjevega trupla. Ta „prelogična jasnost“ pa korenini v dejstvu, da je Winner dogajanje filma postavil v London (sedemdeseta leta), v Anglijo, v domovino „whodunit“ detektivskega filma/romana, v pravo domovino Raymonda Chandlerja³ (Chandler je bil vse življenje razcepljen med Ameriko in Anglijo). Namestitev filma *The Big Sleep* na angleška tla pomeni poskus priključitve „hard-boiled“⁴ fikcije klasični „whodunit“, logično-deduktivni tradiciji, se pravi, poskus priključitve „hard-boiled“ fikcije svoji lastni zgodovini. Pri Winnerju potemtakem ne gre za kako „star“ regresijo, temveč prav narobe, za „žanrsko regresijo“, za „nazaj-zavrteno žanrsko zgodovino“. Vztrajanje na „whodunit“ formuli pa zahteva tudi posebno uporabo „star-sistema“: v „hard-boiled“ fikciji ni nujna namestitev zvezdnikov v vse vloge, ker ni potrebno, da so vsi akterji „do konca sumljivi“, „potencialni krivci“ oziroma ker ni potrebno, da so vsi akterji dramatisirani do te mere, da za svojo vsakdanjo masko lahko skrivajo tudi kako globljo zločinsko naturo. Prav narobe pa „whodunit“ formula že po definiciji nujno potrebuje in zahteva namestitev zvezdnikov v vse pomembnejše „govoreče“ vloge, namestitev zvezdnikov, ki s svojo „star-ikonografijo“ jamčijo za dramaturško-žanrsko „polnost“ mesta, ki ga v filmuasedajo. Winner je v svojem filmu Roberta Mitchuma obdal s samimi hollywoodskimi (James Stewart, Richard Boone) in britanskimi super-zvezdami (Sarah Miles, Cany Clark, Joan Collins, Edward Fox, John Mills, Oliver Reed, Harry Andrews, Colin Blakely, Richard Todd). O tem nujnem manevru nas prepričajo tudi nekateri drugi veliki „whodunit“ filmi iz tega časa, narejeni po romanih „whodunit“ kraljice, Agathe Christie. Sidney Lumet je v *Murder on the Orient Express* (1974) uporabil Alberta Finneya, Ingrid Bergman,

Lauren Bacall, Wendy Hiller, Seana Conneryja, Vanessa Redgrave, Michaela Yorka, Martina Balsama, Richarda Widmarka, Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Cassela, Rachel Roberts, John Gielguda, Anthonyja Perkinsa itd., John Guillermin v *Death on the Nile* (1978) Petra Ustinova, Bette Davis, Mio Farrow, Angelo Lansbury, Jane Birkin, Davida Nivena, Georga Kennedya, Jacka Wardena, Simona McCorkindala, Lois Chiles, Jona Fincha, Maggie Smith, Olivio Hussey itd., Guy Hamilton v *The Mirror Crack'd* (1980), Angelo Lansbury, Geraldine Chaplin, Elisabeth Taylor, Rocka Hudsona, Tonyja Curtisa, Edwarda Foxa, Kim Novak, Charlesa Graya itd., v *Evil Under the Sun* (1982) pa spet Petra Ustinova, Jamesa Masona, Diano Rigg, Maggie Smith, Colina Blakelyja, Jane Birkin, Nicholasa Clay, Roddyja McDowalla, itd. V tem trenutku spoznamo, da v Winnerjevem filmu žanr ni kako razmerje, glede na katerega bi bil „star-sistem“ drugotna in „izpeljana“ realnost, s tem pa se tudi pokaže Winnerjeva očitna tendenca, da bi rekreiral čas studijskega sistema (štirideseta leta), v katerem sta bila žanrski in zvezdniški sistem „speta“ najbolj neposredno, in tako Marlowa priključil svojim „naravnim tlem“, svojim idealnim pogojem.⁵

Opombe

¹ Chandler je skušal svojo prakso „negativnega“ in „spazmodičnega“ pisanja ločiti od načina pisanja tedanjih hiper-producentov (npr. Gardner). Njegov način pisanja je bil „nereden“, „pretrgan“ in „blokirani“, kar pomeni, da je bil neposredno odvisen od „kategorije časa“. Lahko bi celo rekli, da je bil „literarni prostor“ neposredno odvisen od „časa“, ki je bil potreben za njegovo vzpostavitev, se pravi, od „časa“, ki pa je neskončno deljiv. Chandler je trdil, da hiper-producenti svoje knjige pišejo „v neke vrste vročici“ in da pri tem „uporabljajo popolnoma izposojene tehnike“. Po Chandlerju je „najbolj trajna stvar pri pisanju slog“... in „slog je tisto najboljšje, kar lahko pisec naredi s svojim časom“. Vendar ob tem Chandler „kategorije časa“ ni skušal „napolniti“ s kakimi „pozitivnimi objekti“, temveč jo je prav narobe, „negativiziral“ in „evakuiral“. Zahteval je namreč, da si mora pisec vsak dan določiti čas („a space of time“), v katerem ne bo počel nič drugega, kot (zgolj) pisal. Ali pisati ali nič! V tem času ne sme razvijati nobene druge „pozitivne prakse“ (npr. ne sme brati knjig, pisati pism, listati po revijah, izpolnjevati čekov ipd.). „Ali pisati ali nič.“ Proces pisanja, slog in čas so pri Chandlerju potemtakem poistoveteni, kolikor so priključivi načelu „nič“ in „praznega prostora“, se pravi, obsesiji, ki bo na ravni praktične „hard-boiled“ zgodbe prešla korelat v fantazmi

majhne, samotne in nesrečne pisarne privatnega detektiva, na ravni osebne biografije „hard-boiled“ pisca pa v samotni sobici kekega poceni hotela, v sobici, v kateri bodo „hard-boiled“ pisci praviloma končali v nesreči, globokem alkoholizmu, z rakom ali pa kroglo v glavi.

V tem smislu velja opozoriti, da je Chandler „slog“ povezal s „projekcijo osebnosti“ oziroma oba koncepta je poistovetil, ob čemer je pristavil, da moraš „osebnost“ najprej imeti, preden je sploh lahko „projeciraš“. „Da pa osebnost imaš, ti zagotavlja zgolj to, da jo projeciraš na papir tako, da ob tem misliš na nekaj povsem drugega.“ Iz tega lahko potegnemo zlasti tale sklep: „slog“ pri Chandlerju ni kako „aktivno“ načelo, marveč nekaj, kar se „načelu akcije“ in „neposrednosti“/„angažmaja“ radikalno izogiba. In zlahka spoznamo, da je pravzaprav „odsotno neposrednost sloga“ treba na ravni „chandlerjevske“ fikcije nadomeščati s tipom junaka, ki se znajde na pravem toposu le zato, ker je „misli nekaj povsem drugega“, ki se potemtakem znajde na pravem kraju le zato, da ne bi manjkalo tam, kjer je že tako in tako podvržen „procesu nadomeščanja“ svoje lastne izgnanosti „neposrednosti“ (Chandler je rad rekel, da je hotel ustvariti „vtis dežele za hribovom“). Marlowe se sicer vedno znajde na pravem kraju, toda njegov vpliv na sosledje dogodkov, na „neposrednost“ zgodovinskega toka je minimalen, če ne že kar nič (Chandler sam se je v nekem pismu pritoževal — „the detective does nothing“!). Marlowe je torej način izognitve „neposrednosti“, „zgodovini“, klasični „žanrski formuli“. Tako rekoč v nič ni „neposredno“ vpleten: v skrajni liniji predstavlja „proces-brez-subjekta“, če upoštevamo, da njegovo ime praviloma nikomur ne govori o ničemer, še več, ponavlja se osebe pogovarjajo z njim, dasiravno sploh ne vedo, kako mu je ime.

V zvezi s tem smo že omenili dva prizora iz *Murder, My Sweet*. Prav v tem filmu pa je najbolj jasno izražena njegova „izguba“ stika z zgodovinskim tokom. Film se namreč že začne tako, da gledalec pravzaprav niti ne ve, kaj sploh gleda. Na platnu lahko vidi le nejasno in nedoločno bleščico, ki je ne more identificirati. Sesama gledalec ugotovi, da je to bleščeje policijske svetilke: policija zaslišuje Marlowa. Tukaj pa že nastopi prvi problem: policija sveti Marlowu v oči, dasiravno ima oči krepko zavezane. Potem začne Marlowe policiji pripovedovati, kaj se je „v resnici“ zgodilo. Jasno — flash-back! Prva akcija in Marlowa prvič onesvestijo. Ko se prebudi, je že v tej isti policijski pisarni, tokrat brez zavezanih oči. Toda znotraj istega flash-backa. Druga akcija in Marlowa drugič onesvestijo, celo drogirajo (vidimo celo njegove halucinacije, „slike nezvesti“). Spet se zbudi v policijski pisarni in še vedno znotraj istega flash-backa. Po vsaki nezvesti, po vsaki izgubi „neposrednosti“ se znajde v objemu „Zakona“. Tretja akcija in Marlowe se spričo močnega strela tretjič onesvesti. Zbudi se kajpada spet na policiji, z zavezanimi očmi: ne ve, kaj se je po njegovi izgubi zgodilo „v resnici“ zgodilo. Marlowe v tem smislu funkcionira kot nekaka „slaba (zajvest)“ monopolnega kapitalizma in nove oblike „subjektivnosti“, ki je ni več mogoče integrirati v klasične obrazce „neposrednosti“ in „suspensa“: protislovnost policijskega postopka z začetka filma (v oči mu svetijo, čeravno ima zavezane!) izhaja iz protislovnosti te „negativne subjektivnosti“.

² Flash-back je postal definitivni in zaščitni znak „hard-boiled“ oziroma „noir“ filmov. Hollywood do tega časa namreč ni ravno pogostoma eksperimentaliziral z „nazaj-zavrteno“, „retrospektivno“ pripovedjo, temveč mu je bila ljubša linearna, enosmerna naracija. Tako je, npr. leta 1931 Rouben Mamoulian uporabil flash-back v filmu *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, John Ford pa v *The Grapes of Wrath* (1940). Prelomni trenutek v eksperimentiranju s flash-backom je bil kajpada Wellesov *Citizen Kane* (1941): začne se s smrtjo glavnega junaka in potem nadaljuje s serijo flash-backov z različnih „gledišč“. Curtiz se je v *Passage to Marseilles* (1944) igral s flash-backom v flash-backu. Robert Siodmak je svoj film *The Killers* (1946) začel s smrtjo/umorom glavnega junaka in ga nadaljeval z raziskavo umora v flash-backu. Billy Wilder je v *The Sunset Boulevard* (1950) dosegel skrajno točko: v prvem kadru filma vidimo truplo, ki lebdí v bazenu in takoj zatem začne „off“ glas pripovedovati zgodbo. Na koncu se izkaže, da je cel film pripovedoval prav ta mrlič (William Holden).

³ Raymond Chandler (rojen 1888) se je namreč leta 1895 s svojo materjo preselil v London (Šolal se je na Dulwich College, v letih 1905/1906 pa je študiral v

Franciji in Nemčiji), kjer je najprej služboval kot uradnik pri mornarici (številni britanski pisci tega časa so bili prav tako uradniki, npr. Richard Middleton, Edwin Muir, John Freeman, Lascelles Abercrombie, St. John Ervine, Wallace Stevens itd.), kmalu zatem pa je postal („free-lance“) novinar (tudi to je bilo tedaj v modi, spomnimo se le, npr. Squira, Douglassa Goldringa, Roberta Lynda, Naomi Royde-Smitha, da Benetta, Wellsa, Chestertona, Bellocja in Shawa niti ne omenjamo), da obenem že tudi ne bi skrival svojih literarnih ambicij. Chandler je skušal biti v Londonu klasični „man of letters“, kustos „visoke kulture“, „bookman“, varuh „presodne moči“ in „literarnega okusa“ (pesmi in recenzije je objavljaval v „Academy“, „Westminster Gazette“ in „Spectatorju“). Vendar se Chandlerjevo ime ne pojavi v nobeni „kulturni“ ali pa „literarni zgodovini“ tega obdobja, niti v kaki biografiji ali pa spominih. Chandler je bil v Londonu povsem nepomemben in neopazen.

Leta 1912 se je vrnil v Ameriko, stopil v vojsko, po demobilizaciji (1919) pa je postal naftni poslovnež. Po smrti svoje matere (1924) se je poročil z osemnajst let starejšo Cissy Pascal. Ostal je angleško zadržan, gentleman, vedno v tvidu in s pipo. Njegova nartarska kariera se je končala leta 1932 zaradi premočnega alkoholizma. Bil je brez službe in brez kakršnekoli objave v Ameriki, čeprav je imel v svojih dokumentih pod rubriko poklic vpisano „writer“. Svojo prvo detektivsko zgodbo je objavil šele ob koncu leta 1933 v reviji „Black Mask“, ki sta jo ustanovila leta 1920 H. L. Mencken in George Jean Nathan in ki je začela šele leta 1926, ko jo je prevzel Joseph Shaw.

4 „Hard-boiled“ fikcija je bila otrok velike ameriške depresije in recesije. Vsi ti „tough-guy“ pisci, vsi ti „poeti tabloidnega umora“, vsi ti „boys-in-the-back-room“ pa niso bili „nesrečni“ kar tako za prazen nič (denimo zaradi neugodnega in nelagodnega „antropološkega trenutka“): vzrok je bilo dejstvo, da so pisali veliko, ogromno, vendar ob tem kaj prida niso zaslužili. Lep primer takega „pulp“ pisca je kolovodja revije „The Nick Carter Weekly“ Frederic Dey, ki je vsak teden objavil eno zgodbo (25.000 besed), vendar s tem ni obogatel, prav narobe, leta 1929 se je ustrelil v majhnem in poceni new-yorškem hotelu. Njihovi junaki so bili taki, kot da bi prišli iz francoskega naturalizma, gnan z neobvladljivimi strastmi in mehaničnimi silami družbe, preganjani z vnaprejšnjim vonjem „prekletstva“, „usode“ in uničenja, oropani za preteklost in predani svoji lastni katastrofi, ki je obenem edina in najboljša stvar, ki se jim je kdaj zgodila. Mnogo pa so imeli skupnega tudi s Hemingwayevimi junaki (predvsem z Jakom Barnesom iz *The Sun Also Rises* in s Frederickom Henryjem iz *A Farewell to Arms*).

„Hard-boiled“ fikcija se je organizirala okrog revije „Black Mask“, katere „duhovni oče“ je bil Dashiell Hammett (*Red Harvest*, *Maltese Falcon*, *The Glass Key*, *The Thin Man* itd.), ki je s svojimi štirimi privatnimi detektivi (Continental Op, Sam Spade, Ned Beaumont in Nick Carter) izumil svoj tip literarnega junaka, katerega najlegitimnejši in najprodornejši dedič je bil prav Chandlerjev Philip Marlowe. Hammett je kmalu ugotovil, da ta pot ne pelje nikamor in leta 1933 prenehal pisati. Tretji veliki „hard-boiled“ pisec je bil James M. Cain (*The Postman Always Rings Twice*, *Serenade*, *Double Indemnity*, *Career in C Major*, *The Moth*, *The Butterfly*, *Galatea*, *Jealous Woman*, *Embezzler*, *Mildred Pierce* itd.). Chandler njegovega pisanja ni nikoli prenašal. Najbolj oster, hladen, suh, ciničen in nihilističen je bil Horace McCoy (*They Shoot Horses, Don't They?*, *Kiss Tomorrow Goodbye*, *No Pockets in a Shroud*, *I Should Have Stayed Home*, *Scalpel*, *Corruption City* itd.). Kenneth Fearing je bil „hard-boiled“ pesnik, ki se je prelevil v odličnega pisca „hard-boiled“ detektivskih romanov (*The Big Clock*, *Dagger of the Mind* itd.). Največ smisla za črni humor in humor sploh je imel Jonathan Latimer (*The lady in the Morgue*, *Murder in the Madhouse*, *Headed For a Hearse*, *The Dead Don't Care*, *The Fifth Grave*, *Sinners and Shrouds* itd.). Najbolj spregledan je David Goodis (*Shoot the Piano Player*, *Dark Passage*, *Nightfall*, *The Burglar*, *Cassidy's Girl*, *Down There*, *Behold This Woman*, *Of Tender Skin*, *Fire in the Flesh*, *Street of the Lost*, *Of Missing Persons* itd.), čeprav so bili po številnih njegovih romanih posneti učinkoviti in čislani filmi. Tudi Dorothy B. Hughes je pričel „hard-boiled“ fikcijo prenehala pesnikovati in zapela „hard-boiled“ nizko pesem (*The So Blue Marble*, *The Delicate Ape*, *The Fallen Sparrow* itd.). Cornell Woolrich je še en „hard-boiled“ pisec, ki ga je rešil pozabe francoski „novi val“ (podobno kot Davida Goodisa in Horaca

McCoya): Truffaut je posnel dva njegova romana (*The Bride Wore Black*, *Waltz Into Darkness*), ostale pa drugi režiserji (*Rear Window*, *Window*, *Phantom Lady*, *The Night Has a Thousand Eyes*, *The Black Curtain*, *The Black Angel* itd.). S hladno vojno in z lovom na čarovnice je prišel „trdi“ Mickey Spillane (*I, the Jury*, *Kiss Me, Deadly*, *My Gun Is Quick*, *One Lonely Night*, *Vengeance Is Mine* itd.): Mike Hammer ga je naredil bogatega in srečnega, zelo rad je poziral s svojimi psi ali pa pred svojo zasebno zbirko orožja, njegov narcisizem pa je šel celo tako daleč, da je v filmu *Ring of Fear* (1954) igral samega sebe, v *The Girl Hunters* (1963) pa že kar Mika Hammerja samega. Jim Thompson je bil tipični hiper-producent (*The Killer Inside Me*, *The Getaway*, *Texas by the Tail* itd.), ki je na leto izdal tudi po pet ali šest romanov. John Mac Donald se je preizkušal v različnih žanrih: v znanstveni fantastiki (*Wine of the Dreamers*), grozljivki (*Soft Touch*), pravljici (*The Girl, the Gold Watch and Everything*), predmestni soap operi (*The Deceivers*), komediji (*Please Write for Details*), kriminoloških poročilih (*No Deadly Drug*), romanu-sključem (*Condominium*), proti-komunističnem thrillerju (*Area of Suspicion*), romanu, ki razkrinkuje sprjenost laissez-faire kapitalizma (*Pale Gray for Guilt*), najbolj pa je zaslovel s serijo o Travisu McGeeju (*The Killer is Loose*, *Female on the Beach*, *The Neon Jungle*, *April Evil* itd.), tako kot Ross MacDonal s „hard-boiled“ serijo o Lewu Archerju (*East Lynne*, *The Two Orphans*, *The Chill* itd.).

Najbolj neposredno so navezovali na Chnadlerju Thomas B. Dewey (*The Mean Streets*), Harold Q. Masur (*Suddenly a Corpse*), William Campbell Gault (*Don't Cry For Me*), Clark Smith (*The Big Kiss-Off* of 1944), Robert B. Parker (*God Save the Child*) in tako dalje.

Chandler je v svojih pismih hvalil predvsem Josephine Tey, Rossa MacDonalda, Elisabeth Holding, Freemanova Wills Croftsa, Dorothy Sayers, Philipa MacDonalda, Cornella Woolricha, Michaela Innesa, Austina Freemana, Petra Cheyneya, Nicholasa Blaka itd.

5 Hammett je resda objavil vsega skupaj le pet romanov (in kajpada kopico novel), vendar je prenehal pisati že leta 1933. Prav narobe pa se Chandler na „pulp“ prizorišču pojavi šele leta 1933, ko je v „Black Mask“ objavil svojo prvo detektivsko zgodbo: Chandler je bil tedaj star že petinštirideset let. Bil je obupan in brez denarja, tako kot Philip Marlowe na začetku vsakega romana. Chandler je potem pisal vse do konca svojega življenja, pri čemer vendar poudariti, da je glede na to, koliko je pisal, še kar dobro živel. In zmotili bi se, če bi mislili, da mu ni bilo do denarja, prav narobe, vse življenje je preverjal svoje bančne račune, odstotke od avtorskih pravic (paperback, filmi), se pritoževal nad davki, menjal literarne zastopnike, češ da ga goljufajo ipd. Deloma je njegovo finančno stanje reševal tisti kapital, ki si ga je pridobil v času, ko je bil zaposlen kot hollywoodski scenarist (najprej je dobival 750 dolarjev na teden, kmalu zatem že 1000 dolarjev; sčasoma je ta številka krepko narasla). Ves čas pa se je pritoževal, kako težko je pisati „izvirna“ dela. In če stvari pogledamo malce bolj natančno, takoj ugotovimo, da je imel Chandler s pisanjem zares velike težave, zlasti z „izvirnim“ pisanjem, ki ga je ovirala ujetost v „hard-boiled“ formulo, po drugi strani pa tudi izgubljanje časa s tuhtanjem, kako to formulo „potolči“.

I. Če se najprej ozremo na njegovo hollywoodsko/scenaristično kariero, spoznamo, da Chandler pravzaprav sploh ni poslal „izvirnih“ scenarijev, marveč je zgolj „predeloval“ že napisane scenarije ali pa opravljal adaptacije romanov drugih piscev. Skupaj z Billyjem Wilderjem je najprej adaptiral roman Jamesa M. Caina *Double Indemnity* (prejšnji Wilderjev scenarist Chasle Brackett tega romana ni hotel adaptirati, ker se mu je „gabil“, sam Cain pa je prav tedaj adaptiral *Western Union*, ki ga je režiral Fritz Lang, in sploh so „hard-boiled“ pisci adaptirali predvsem drug drugega: William Faulkner Raymond Chandlerja, Jonathan Latimer Dashiella Hammetta in Kennetha Fearing ipd.). Leta 1944 je adaptiral roman *And Now Tomorrow*, ki ga je napisala Rachel Field: avtorstvo scenarija si je delil skupaj s Frankom Partosom. Naslednje leto je bil eden izmed treh scenaristov filma *The Unseen*, ki je bil narejen po romanu *Her Heart in Her Throat* Ethel Line White (scenarij je napisal skupaj s Hagarjem Wildom, adaptacijo sta napisala Hagar Wilde in Ken Englund). Leta 1945 je začel pisati svoj „izvirni“ scenarij, vendar je imel pri tem izjemne težave: to naj bi bil zadnji film Alan Ladda pred odhodom v vojsko, zato je Chandler vedel, da se studiu zelo mudi. Nena-

2A-53

doma je oznanil, da bo scenarij prenehal pisati, ker da mu je Henry Ginsberg ponudil 5000 dolarjev, če bo scenarij dokončal „v roku“. To je bila za Chandlerja žalitev, ker je bil za svoje delo plačan že „po pogodbi“, zato je Johnu Housemanu predložil tele zahteve:

- a) Dva Cadillac s soferjem, ki naj dan in noč čakata pred njegovo hišo (za odvoz k zdravniku, za prevažanje posameznih strani rokopisa od Chandlerja do studia in nazaj, za odvažanje služkinje na trg ipd.).
- b) Šest tajnic (v treh izmenah po dve) v stalni pripravljenosti na Chandlerjevem domu (podnevi in ponoči).
- c) Neposredno telefonsko zvezo s studijem podnevi in ponoči.
- d) Ves čas bo pisal doma in ne v studiu — pijan.

Ob vsem tem naj bi bila resnica ta, da si je Chandler tistih „žaljivih“ 5000 dolarjev izmisliš.

Začel je tudi pisati scenarij po svojem romanu *The Lady in the Lake*, vendar ga je predelal in dokončal Steve Fischer (Chandlerja v najavni spici ni). Je pa napisal Chandler še en „izvirni“ scenarij (*Backfire*, 1946), ki je obležal v arhivu: ta scenarij je „izviren“ natanko toliko, kolikor je „izviren“ njegov scenarij za film *The Blue Dahlia* — *Backfire* je namreč njegova čista kopija. Chandler je imel res velike težave. Leta 1947 je napisal svoj domnevno „izvirni“ filmski scenarij *Playback*, ki ga niso nikoli posneli in ki je bil v resnici „zlepljen“ iz dveh Chnadlerjevih zgodnjih novel — „I'll Be Waiting“ (1939) in „Guns at Cyrano's“ (1936). Nič posebno izvirnega torej. Leta 1951 je za Hitcha adaptiral roman Patricie Highsmith *Strangers on a Train*, vendar ga je Czenzi Ormonde povsem predelal. Toda bila je spet le adaptacija. Same adaptacije romanov drugih piscev, *Playback*, ki ga je „zleplil“ iz svojih prejšnjih že objavljenih zgodb, in *The Blue Dahlia*, variacija ene in iste zgodbe, ki ga je nenehno obsedala.

2. Nič drugače ni z njegovimi romani. Napisal jih je le sedem, poleg tega pa se jih ne drži kaka posebna „izvirnost“.

a) *The Big Sleep* (1939) je bil „zlepljen“ iz dveh zgodnjih novel — „Killer in the Rain“ (1935) in „The Curtain“ (1936).

b) *Farewell, My Lovely* (1940) prav tako iz dveh — „Try the Girl“ (1937) in „Mandarin's Jade“ (1937).

c) *The High Window* (1942) je „izviren“, toda najslabši.

s) *The Lady in the Lake* (1943) je bil spet „zlepljen“ iz dveh že objavljenih novel — „Bay City Blues“ (1938) in „The Lady in the Lake“ (1939).

e) *The Little Sister* (1949) je sicer „izviren“, toda Chandler ga je najmanj maral.

f) *The Long Goodbye* (1954) je bil tudi „izviren“.

e) *Playback* (1958) je bil, kot že vemo, tudi „zlepljen“.

Izmed sedmih romanov so potemtakem le trije „izvirni“, v ostalih je le montiral že objavljeni material.

3. Omeniti velja Chandlerjevo izdatno korespondenco, ki je bila polna „wisecrackinga“, pregnantnih domislekov ipd., se pravi, vsega tistega, kar dela dobro in „izvirno“ literaturo. Vendar je vse skupaj ostalo le pri pismih, v zraku torej.

4. Chandler se je v nekem pismu svojemu založniku pritoževal, da je svojo kratko novelo (18.000 besed) „Blackmailers Don't Shoot“ pisal kar pet mesecev. Novela „kvalitetno“ v ničemer ne odstopa od ostalega tedanjega „pulp“ pisanja, pa vendar so ostali „pulp“ pisci za tako novelo porabili praviloma le kak teden. Dva stavka naprej v istem pismu pa se pohvali, da mu ne gre vedno tako slabo, ker da je napisal roman *The Big Sleep* samo v treh mesecih: nič posebnega, če upoštevamo, da je ta roman zgolj „zleplil“ iz dveh že objavljenih novel.

5. V nekem pismu svojemu založniku je Chandler zapisal tudi tale protisloven stavek: „Vedeti morate, da mora pisec približno vsakih šest mesecev ponovno prebrati svoje knjige, da ne bi še enkrat napisal iste.“

Tekst je prirejen predavanju z *Jevensko filmske šole* '87, III. mednarodnega kolokvija filmske teorije in kritike.

MICHEL CHION KANE OD PISNEGA K USTNEMU

Če pustimo ob strani uvodno sekvenco rekonstituiranih aktualnosti, se nam Kane v pripovedi svoje zgodbe prvič pokaže na knjižni strani. Novinar, željan odkritja ključa *Rosebuda* (besede, ki jo izusti umirajoči Kane), se je napotil v knjižnico, da bi tam pregledal rokopis spominov Thatcherja, človeka, s katerim so povezani Kaneovi prvi koraki, saj ga je prav on kot otroka, na materino željo, pripeljal v mesto. Kamera „bere“ Thatcherjevo pisanje od leve proti desni, toda ko se tekst prekine, da bi prešel v naslednjo vrstico, kamera nadaljuje in se izgubi v belini desne margine. Beli ekran bele strani postane ne-opazno, s prelivom, *snežena stran*, pokrajina, v katero se — kot črka — vtisne drobna silhueta mladega Charlesa Fosterja Kanea, neznamna v prostornosti.

Tako pričinja prizor iz otroštva, v katerem bo Mati — zoper voljo malega Charlesa in navkljub mehkužnim protestom Očeta, nemudoma označenega v svoji nezadostnosti — podpisala pogodbo, ki naj vodi otroka v popolnoma izgotovljeno kariero. Ta pogodba mu zagotavlja dohodke zlatega rudnika, čudežno pridobljenega z naključnostjo enega koščka papirja, s koncesijo, zaradi katere mora, ne da bi karkoli storil, vstopiti v življenje s kolosalnim bogastvom. Lahko rečemo, da se bo zaradi te dvojne ujetosti, v obskurni želji svoje matere ter v brezplačnem in čezmernem darilu tega bogastva, Kane moral še kako potruditi, če bo hotel postati „self made man“.¹

In vendar prav to poskuša storiti, ko se ob svoji polnoletnosti odloči znebiti svojih posesti — ne pa tudi svojega bogastva — in obdržati le majhen dnevnik, *Inquirer*. Trdo dela, da bi ga napravil uspešnega, a se hkrati ne odreče uporabi svojega denarja za pridobitev ekipe konkurenčnega dnevnika, za *nakup peres* torej. Tako mu uspe iz *Inquirerja* narediti vpliven organ s kolosalno naklado.

Tako je torej najprej *pisno* tisto, na čemer se poskuša vzpostaviti, prilaščajoč si z natisnjenimi teksti moč pisati zakone javnega mnenja in sprožati vojne. Toda to mu ne zadošča: vstopiti hoče v politiko, dokazati se kot *orator*, pridobiti *glasove* ljudstva (prizor mitinga). Natanko ob tem kapitalnem preobratu, ko je že čisto blizu uspehu, se odloči skleniti prešušteno razmerje z mlado „pevko“ (ti narekovaji so čisto posebna zgodba: pojavili se bodo v časopisnem članku, ki bo izničil njegove politične ambicije in da bi prav njih postavil na laž, se bo spustil v blazno podjetje uveljavitve mlade ženske kot velike pevke). Skratka, gre z njo — saj ga je ta nenavadna sirena pritegnila s svojim *smehom* in *zobobolom*, in doma ji govori o svoji materi, jo pripravi do petja, ji ploska.

Od tod dalje se vse kristalizira: njegovi politični nasprotniki poskrbijo za razkrivanje razmerja s pevko-v-narekovanjih. Znajde se brez glasov volilcev. Susanina mati je hotela iz nje narediti veliko pevko, a je propadla. Kane hoče storiti več, in njegova grozljiva volja po moči se osredišči na Susanin glas. Prisili jo peti v operi, ki jo je zgradil zanj, in kjer se sooči s kritiki in



posmehljivim občinstvom. „Postali bomo velika pevka,“ pravi novinarjem. Ta „mi“ priča o njegovi ljubezenski prisvojitvi glasu drugega. Toda ker ne more biti gospodar glasu, ki ni njegov, kot tudi ne iz njega narediti, navkljub tisti, ki ji ta glas pripada, instrument moči, Kane dobi tisto, kar je iskal: njegov ugled je osmešen, njegov vpliv skoraj izničen.

Drugače rečeno, na pisnem je Kane uspel s preveliko lahkoto. Nadaljeval je, da bi padel na ustnem in — kolikor je to mogoče — celo zapravljal ugodnosti pisnega.² Tako kot je — še pred pogodbo, pred zapisom, ki je utemeljil njegovo moč, njegovo bogastvo — bila utemeljitvena sila *Govora* tista, ki mu je umanjala, da bi zastavil sam smisel svojega bivanja.

Če hočemo razumeti, kako je nastajala glasba v nemem filmu, je neobhodno, da si razjasnimo tiste estetske in psihološke temelje, ki na njih zapadamo glasbo, povsem to je bilo končano prvo dvajsetletje obdobje kina. Vrnemo se v čas nemega kina. Sedimo v gledališčni dvorani; na strani pred nami se predvaja film. Glasba, ki jo slišimo, je: *Državljan Kane*, Orson Welles, 1941



Kaj odkrijemo če gledamo začetek *Državljan Kanea* kot tisto, kar v mitični kronologiji filma je — kot začetek, in ne kot konec? Ob zagrobni, arhaični glasbi si sledijo nezdružljivi pejzaži v atmosferi izvirnega kaosa, zmešnjave,³ v kateri so elementi, zemlja in voda, še zmešani. Edine sledi življenja, opice, referenca na pred-človeško preteklost. Luč sveti na najvišjem oknu nekakšne Walhalle. Luč ugaša in se prižiga (učinek močno poudarjen z glasbo). Le malo zatem pride iz gigantskih ust prvi govor v filmu. Tista beseda pade: *Rosebud*. Hkrati z njo pade iz roke, ki jo je držala tudi steklena krogla in se razbije. Smo priče svojevrstni Genezi, kjer je *Rosebud* prva izgovorjena beseda, tista, s katero se pojavi svetloba. Označevalec, po definiciji neanalizabilen, saj je prvi med označevalci, popolnoma krožen, prvobiten.



Padec krogle napotuje k mitom, ki povezujejo prvo manifestacijo Besede z izgubo izvirne enotnosti, s padcem. V nekem gnostičnem mitu je rečeno, da se je ob stvarjenju sveta *črka* stvarnikove besede, njeno najgloblje bistvo, povzpela v višave, medtem ko je zvok „bival na tleh, kot izvržen“.⁴ Ta mit o izvirnem, izgubljenem zvoku, četudi le redko tako ekspliciten, je 25 kvazi-univerzalen, tako kot tisti o padcu, ki se zgodi, ko zvok postane govorica in mora nekaj biti izgubljen. Nekaj tiste izvirne polnosti, ki je pripisana Materinemu popolnemu in zapeljivemu glasu v njegovi materialnosti, kjer nobena razsežnost simbola še ni vpisala oznako izgube. Kot pravi Claude Hajlblum, „nekaj v glasu je moralo pasti, biti opuščeno, da je otrok lahko napredoval k govoru“. Od tod mit o zlati do-

neobhodno potrebna zato, da je postal oprizumljivost kakor brez njega vsebnost govornice in šunov iz življenja kot splošnih in vidnih gledalnih praznov vpliv na razum in čute gledalca. V mislih in ne samo ilustracijski, kot tonsko sliko, marveč tudi narobe, na shematičnega toka, ki triva in

PROBLEMI EKTRAN

bi polnega zvoka, zaradi katerega ljudje sanjajo o govornici-glasbi (*langage-musique*), ki bi označevala samo sebe, kjer bi se označevalec popolnoma izčrpal v označevanju, brez tistega „ostanka“, ki je materialnost zvoka; kjer bi ne bilo razsežnosti ločitve, izgube, pozabe; kjer bi se pomen ne rojeval več iz odsotnosti stvari, temveč bi še naprej naseljeval polnost označevalca.

Na začetku *Državljana Kanea* naj bi torej obstajal poskus samo-stvaritve z glasom — a je spodletel. O tem priča tista luč na oknu, ki ugaša in se prižiga ter končno ugasne, v nekakšnem upočasnjem razstavljenem utripanju.

To luč je ponovno videti v dveh sekvencah v operi, ko se Susan dere na odru, nasproti pevskega mojstru v vseh njegovih pozah, in nasproti groznemu in patetičnemu Kaneu, s pogledom, polnim neme molitve. Na začetku prve se kamera s hitrim in več kot presenetljivim drugim navpičnim dvigom hitro povzpne od ust pevke do svetilke, ki utripa v velikem planu.

Druga teh dveh sekvenc — vsa v prelivih, ki mešajo podobe Susan v njenih grotesk-nih opernih držah, časopisne naslove, splošne plane občinstva, obraz pevskega mojstra s široko odprtimi usti in grozljivo Kaneovo masko, ki jo opazuje — je vztrajno poudarjena z utripanjem diabolice svetilke, ki se konča z nenadno ugasnitvijo, puščajoč videnju žarnično nit, ki izginja v mraku — medtem ko neprekinjen, multipliciran, tragičen glas tudi sam groteskno pade v hrapavost, kakršno je imel glas Hala v *2001*, natančno spremljajoč ugasnitev žarnice. Jasneje se medlenja glasu in svetlobe ne da povezati.

Kaneov voluntarizem ni mogel iz sebe narediti Gospodarja Glasov, tvorca ženskega glasu — ali celo še več: narediti nosilca Govora, ki mu je manjkal, da bi se utemeljil kot subjekt. Bolj ko hoče postati Pigmalion nekega glasu (profesor Higgins se je modro zadovoljil z izgovorjavo in akcentom), bolj se zgublja, bolj se ruši.

Rosebud natanko toliko kot izgubljeno otroštvo predstavlja tudi fantazmo prvobitne besede, s katero se človek ob umanjkanju Očeta sam ustvari; toda ta beseda, ponosno izrečena in spuščena iz ust nekega Boga, konča v zapisani sledi na sanah, vrženih v ogenj.

Tekst *Kane*, od pisnega k ustnemu je prevod petega razdelka poglavja *Gospodar glasov* iz knjige Michela Chiona *Glas v filmu* (Ed. de l'Etoile, Pariz, 1982), str. 77—79.

Prevedel Stojan Pelko

6 Opombe

1 v angleščini v tekstu

2 Od tod tudi prevod naslova „*Kane, de l'écrit à l'oral*“ z „izpitnima“ inačicama „od pisnega k ustnemu“ — in ne morda „od zapisa k izreku“. (op. prev.)

3 *tohu bohu* — iz hebrejskega izraza *tohu uobohou*, ki pomeni kaos (npr. pri Diderotu: „Etat de la terre, dans le chaos primitif.“)

4 Citirano v *La Gnose*, H. Leisegang, Petite Bibliothèque Payot, str. 229

KURT LONDON GLASBA V NEMEM KINU*

* Bralca smo vsekakor dolžni opozoriti, da je spis pred njim prevod prevoda, kar pa pri Kurtu Londonu nima zelo tragičnih konotacij. Kako to? Za kaj gre? Redaktor si že šesti mesec prizadeva, da bi kje na svetu našel izvirnik, ker ima s knjigo, ki iz nje objavlja-mo poglavje, še druge edicijske nakane, a mu do danes še ni uspelo. Listič iz Nukovega oddelka za med-bibliotečno sposajo zdaj odpotuje, pa se spet kakor bumerang vrne domov. Ruski prevod (*Muzyka fil'ma*, Moskva, Leningrad, Iskusstvo, 1973), ki je po njem narejen tudi naš (str. 23—54 ruske izdaje) namreč že pod naslovom dela razglša: „prevod iz nemščine v redakciji M. Čeremuhina“ (mimogrede: njegovo delo *Muzyka zvukovogo fil'ma*, Moskva, Goskinoizdat, 1939 je prevedla v srbohrvaščino Tatjana Frković: *Muzika tonfilma*, Zagreb, Biblioteka Komisije za kinematografiju vlade NR Hrvatske, 1949 — izšlo kot rokopis) in je o tem celo tako prepričan, da zrcalno trditvi v ruščini zapiše nemški impresum. Pa vendar nemškega izvirnika te knjige ne navaja nobena bibliografija, kakor bi utegnili Kurta Londona po splošnih in strokovnih enciklopedijah in leksikonih iskati prejkone zaman (kar je sicer za meječa področja, kakršno tudi glasba v filmu nedvomno je, dovolj vsakdanji pojav). Svetovne avtoritete s tega meječnega področja (Adorno, Eisler, Chion) in tudi bibliografije enciklopedičnih gesel „filmska glasba“ navajajo angleški prevod — cf. opombo št. 1 pod Ador-novim / Eislerjevim tekstom — ki je zunaj dvoma resnično prevod. Je avtoriziran, kar pa velja tudi za ruskega. Kaj je z izvirnikom? Sovjetske knjižnice o njem molčijo, mi pa rajši povejmo, da je bil Kurt London emigrant pred nacizmom in je pisal našo knjigo tako rekoč bežeč, kar je očitno tudi iz geografije predgovorov. Usoda človeka kakor tudi njegove knjige je tako laže razumljiva. Obstoji utemeljen sum, da je London, veliki prijatelj sovjetskega filma, Čeremuhinu poslal zgolj rokopis, pa redaktor tega ni navedel. Predgovor za rusko izdajo je London pisal v Londonu, le nekaj pred izidom angleškega prevoda. Če se v kratkem zadeva „zaželeni zvezek oziroma zgubljeni izvirnik“ ne bo razpletla, bomo primorani razglasiti za izvirnika oba avtorizirana prevoda. Pri-pomniti velja še to, da je tudi izvod ruskega prevoda, ki ga hrani Slovenski filmski in gledališki muzej, očitno rariteta, saj se zanj kot za referenco o „nemškem izviru“ zanimajo tudi francoske knjižnice. Navsezad-nje razumljivo — cinefilske velesili pač ne more biti vseeno, kakšna je resnica o Kurtu Londonu, piscu pr-ve knjige o filmski glasbi v zgodovini. Londonovo delo, ki v tem zvezku objavljamo njego-vo drugo poglavje, je sicer razdeljeno takole:

Beseda redaktorja (Moskva, 21. februarja 1936)
Avtorjev predgovor k ruski izdaji (London, decem-ber 1935)

Predgovor Arthurja Honeggerja (Pariz, 1934)
Avtorjev predgovor (Pariz, jeseni 1934)

Nastanek glasbe za kino

Sejemska lopa in začetki zvočnega kina

Glasba v nemem kinu

1. Estetika in psihologija
2. Od pianista k orkestru
3. Orkester nemega kina

PROBLEMI
EKTRAN

Če hočemo razumeti, kako je nastajala glasba v nemem kinu, je neobhodno, da si razjasnimo tiste estetske in psihološke temelje, ki na njih zapazimo glasbo, potem ko je bilo končano prvo življenjsko obdobje kina. Vrnimo se v čas nemega kina. Sedimo v gledalni dvorani; na ekranu pred nami se predvaja film brez glasbene spremljave. Sledimo ploskovitim (neplastičnim) slikam vseh mogočih prizorov, ne slišimo drugega kakor tiho brnenje, ki prihaja iz demonstracijske kabine. Ljudje govorijo brezglasno, mednapisi nadomeščajo dialoge in komentar, življenje teče v malodane prividen molku. Poleg tega vidimo vse prizore črno-bele, saj je bil to čas, ko je barvni film tako v kvalitetnem smislu kakor v kvantitativnem igral veliko manjšo vlogo od današnje.

Kino je bil spričo brezglasnosti, ploskovitosti, enoznačnega belo-črnega kolorita tako rekoč prikrajšan za prostorsko dožemanje. Zgolj gledalni vtisi nas ne morejo zadovoljevati. Kino potrebuje, če hoče biti umetniško prepričljiv, realistična sredstva vplivanja.

Zvok — glasba je ostala želja celo tedaj, ko so se po začetnem obdobju kina možnosti razširile.

Z zornega kota masovne psihologije si potrebe po glasbi pri nemem filmu ne moremo pojasnjevati skopo s trditvijo, da je v tišini nemara res mogoče poslušati, nemože pa je tiho gledati, če pri tem ni kaj slišati. Bistveni temelj, ki skoz estetiko in psihologijo določa, da je glasba v nemem kinu neobhodna, je zunaj vsakega dvoma *ritmiška filma kot umetnosti gibanja*. Gibanja v umetnostnih formah namreč nismo vajeni sprejemati brez glasbene ali vsaj ritmične spremljave. Vsak kinematografski izdelek, če naj se tako imenuje po pravici, mora obvladati lastni ritem, da označuje obliko izdelka (pojem oblike tu razumemo v najširšem pomenu). Podjetje glasbene spremljave — akcentirati in poglobiti ta ritem.

Ekspresija je tikoma ritma eden najbistvenjših elementov glasbe nemega kina, katerega specifična zahteva, da morajo gibi in mimika nadomeščati živo govorico. Toda edinole ti bi ne zadoščali, saj sta moč in vpliv neposredno izrečene besede brez primer trdnejša in prepričljivejša od njih.

Beseda — temelj vse civilizacije in le če preciziramo kulturo, lahko besedo v nekaj primerih zamenjamo s kakim dovolj podrobnim sredstvom izražanja. Kinu je pomenila takšno te vrste sredstvo izražanja glasba, ta je in do neke stopnje ji je že v zvočnem kinu uspelo, da je ostala izrazita spremljava predstave: kino — to je umetnost gibanja, glasba — umetnost izraza.

Glasbena spremljava je bila v nemem kinu neobhodno potrebna zato, da je postala oprijemljivejša kakor brez njega vsebina proizvoda, ki je moral ne glede na odsotnost govornice in šumov iz življenja kot spoj slišnih in vidnih gledljivih prizorov vplivati na razum in čute gledalca. V mislih imamo ne samo ilustracijsko glasbo, komponirano kot tonsko slikanje ali programski simbol, marveč tudi narobe, način razvijanja glasbenega toka, ki izvira iz osnovnega name-

na filma, se ne obremenjuje s podrobnostmi in formalnostmi in se izogiba ilustracijskim elementom, zato da bi se izmaknil prizorom na ekranu, a po svojem bistvu podkrepil film glede njegove temeljne vsebine ritmike in konstrukcije. (Drži, da se oba načina pogostoma prepletata, včasih celo znotraj enega samega filma.) Potemtakem lahko brez pretiranega povečevanja izjavimo, da je prav glasba prva podelila nememu kinu življenje, dušo in smisel. Razgrnila je njegovo nežno tkanje in takšnemu vzniknila iluzijo telesnosti; podarila mu je ritem, dala plastičnost, globino vplivov, poživila njegove barve. Nemi film bi brez glasbe izgubil vsakršno pravico do obstoja.

Kako so pravzaprav poslušali glasbo v kinu? Mar so jo sploh poslušali?

Poslušanje glasbe v, denimo, koncertni dvorani se odločno razlikuje od sprejemanja glasbe v kinu, v glavnih potezah zato, ker poslušalec samozadostne glasbene forme sprejema *zavestno*, filmsko glasbo pa — *nezavedno*. V kinu se je v popolnoma drugačnem smislu kakor v operi, kjer se beseda obvezno podreja glasbi, izoblikoval svojevrstni tip gledalca-poslušalca, ki je iz celotne glasbene spremljave k filmu ujel kvečjemu nekaj že znanih ali posebno značilnih taktov, na splošno vzeto pa bi, zlasti kadar je bila filmska glasba uspešno komponirana, komaj lahko rekel, kaj je sploh poslušal. Po navadi le v primeru, ko se je glasba v kvalitativnem ali idejnem smislu razhajala s sliko in je odvrnila pogled od nje. Od tod sledi, da je dobra glasba nemega filma ostajala „neopažena“.

Kljub temu pa bi storili napak, ko bi trdili, da je glasba za nemi kino nevažna. Narobe, glasbo nemega filma je človek sprejemal zelo intenzivno, saj se vse nezavedno potlačil vanj veliko močneje kot se zavestno doživi. Prav zavest, ki se z njo spolnjuje funkcije vsakdanjega življenja, namreč od navadnega človeka zahteva, da počasi predela sprejeti material, in ta se po zmožnostih produkcije postopno vseda v možgane. Medtem pa skupni nastop vidnih in slušnih vtisov v kinu pospešuje hitrost intenzivnega sprejemanja, ga olajšuje, saj je v kinu dovolj konkretnih pomožnih sredstev, in ga tako usmerja v nezavedno. Zavaljov teh sredstev se sprejeti material, dasiprav ne takoj, nabira v možganih in skoznje vnike v ves duševni sistem, tako da se posameznik znatno lažje zavestno orientira na sprejemanje samo.

Smisel in značaj glasbe za kino se torej hitreje in polneje vsedata v zavest navadnega poslušalca kakor kaka simfonija ali celo operna partitura. V tem je velika prednost nemega kina, a ostaja tudi prednost zvočnega kina v vseh tistih primerih, ko ustvarjalci zaradi dramaturškega učinka — skoz odsotnost besed in šumov — uvedejo za interpretacijo prizorov na ekranu glasbo. Rast glasbene kulture nemega kina je indirektno sovplivala na glasbeno vzgojo v tem pogledu začuda zaostalega dela občinstva in zbudila pri precejšnjem delu obiskovalcev kina aktiven interes za glasbo. S tem so tudi pisci glasbe za kino postali veliko odgovornejši kot poprej in v tem važnem podjetju pri zvočnem kinu nikakor niso po-

4. Ilustracija in „kinoteka“
5. Izvirna glasba
6. Poskusi sinhronosti
7. Oblika, ritem, linija, barve
8. Kratkotrajni razcvet orkestror v kinu

Mehanizirana glasba predhodnega obdobja

1. Gramofon v kinu
2. Razočarani glasbeniki. O nekaterih skladateljih

Zvočni kino

A. Zvočna tehnika

1. Zgodovina tehničnega razvoja
2. Način zvočnega zapisovanja z glasbo
3. Način svetlobnega zapisa
4. Ozvočenje

B. Glasba v zvočnem filmu

1. V pohlepu za „šlagerji“
2. Žanri glasbenega filma
 - Opereta
 - Negovorni igrani film z glasbo
 - Kinoopera
 - Kinokonzert
 - Risani film
3. Oblika in metoda komponiranja
4. Vprašanje instrumentalnega stila v zvočnem kinu
 - Orkester in instrumentacija
 - Godala
 - Pihala in trobila
 - Drugi instrumenti s strunami
 - Nekateri posebni instrumenti
 - Tolkala
 - Elektronski instrumenti
 - Človeški glas
 - Splošna vprašanja instrumentacije
 - Razporeditev orkestra v zvočnem kinu
 - Novokonstruirani instrumenti za snemanja
 - Risana glasba

B. O akustiki med snemanjem in med projekcijo

1. Vpeljava resonance in reverberacije med snemanjem
2. K vprašanju o regulaciji akustike v kinu

Vidnejši evropski skladatelji za kino in njihova umetniška dejavnost

Velika Britanija
Nemčija
Francija
Italija
Druge države

Vzgoja kadrov

K združenju Akademije mikrofoničtorov

Razvojne poti zvočnega kina (op. ured.)

pustili, narobe, spričo nadaljnje raznolikosti umetnostnih form so svoje delo še poglobili.

2. Od pianista k orkestru

Prvo mehansko obdobje glasbe v kinu se je sklenilo tedaj, ko se je kot glasbeni spremljevalec filma vsedel pred ekran pianist. Njegov repertoar je bil spočetka skromen; nekaj je pač odigral, in tisto je imelo bodisi majhno zvezo s filmom bodisi sploh nikakršne. Pianist je šele zlagoma prešel k bolj premišljeni razlagi filma, se pri tem ponajvečkrat poigral s popularnimi pesmicami in z njimi, ker so bile občinstvu pač znane, omogočil, da so vzniknile določene asociacije. Pianist je utegnil, če je le bil dovolj spreten, z eno roko igrati na klavir, z drugo pa na harmonij, a pri tem desna roka dostikrat ni vedela, kaj ustvarja leva.

Kino je moral kvantitativno in kvalitativno dozoreti, da si je pridobil tudi dobre glasbenike. V začetnem obdobju igranja na klavir so se neredko pripetili smešni dogodki, saj se občinstvo nikakor ni moglo privaditi na torturo, ki mu jo je zagotavljal pianist. Znana je anekdota o nekem gledalcu, ki je med igranjem slabega pianista v trenutku, ko se je junakinja na ekranu polna gorja in obupana odločila, da se vrže v vodo, zakričal na ves glas: „Vzemi s sabo še pianista!“

Ker tisti čas še ni bilo na voljo glasbene literature za kino, glasbeniki v kinu pa so se izogibali izvajanja česar koli iz klasične ali novejšje resne glasbe, saj je ogled filma še vedno veljal za razvedrilo „socialno nižjih“, so boljši glasbeniki v kinu začeli improvizirati. Lastno videnje prizorov iz filma so izražali z nekakšno zmesjo svojih in pobranih glasbenih zamisli, z zmesjo, ki ji ni bilo mogoče pripisati nikakršnega stila. To je bilo instinktivno vračanje k razformi glasbe nemega kina, k *improvizaciji*, ki je resda že bila razvojna stopnja kina, a je bila tudi že pozabljena v njegovi nadaljnji rasti.

Kino se je začel nanaglomati razvijati. Kratkotrajno živo sliko so filmarji raztegnili v dolg filmski trak; ritem prizorov so po obdobju praznega premikanja (sprva smešno pretiranega) postopoma disciplinirali. Tikoma kvalitati so skrbeli tudi za kvantiteto. Skupaj z zahtevami po filmski dramaturgiji, te so artikulirali znotraj meja lastnosti

kamere in poleg njih tudi vse bolj zapletali sižeje in spostavili vlogo režiserja, tako so kakor so uvajali nov, preprostejši stil igre interpretov, se je izluščila tudi težnja po opremi, saj je dotedaj borna opremljenost gledalne dvorane popolnoma ustrezala tudi slabemu okusu in primitivnosti, ki sta označevala prvo obdobje kina. Ustvarjalci so opustili slabo osvetljena zunanja snemanja in začeli tehnično premišljeno snovati v filmskih studiih, tako da so presojne strehe „steklenih dvorcev“ kaj kmalu zgubile vsakršen pomen; postavili so si svojo, boljso osvetljava.

Popolnoma razumljivo je, da so se morali v navedenih naprednih okoliščinah razvijati v novo smer tudi kinematografi. Njihove dimenzije so se večale, opremo pa so lastniki začeli prilagajati zahtevam meščanskega občinstva. Kino se je bolj in bolj oddaljevalo od svoje prednice — stare kolibe, se konec koncev začel sramovati svojega „temnega“ izvira in se kakor vsi „parveniji“ hotel skriti pod lažnim sijajem. Vsekakor pa je minilo še precej časa, preden si je kino uspel pridobiti prijatelje v tistem sloju prebivalstva, ki ga je sestavljal glavni kontingent gledalskih obiskovalcev. Treba je reči, da je v tem smislu prebila led šele svetovna vojna, saj je do prevrednotenja vseh vrednot, izzvanega z vojno, kino kljub vsem svojim naprežanjem dolgo ostajal v senci.

Rasle so potrebe po filmskih gledališčih in z njimi tudi potrebe po glasbi. Pri tem je šlo ne samo za razloge muzikalne narave, temveč tudi za cilj, da bi si pritegnili na svojo stran občinstvo, katerega zvestejši del se je upravičeno naveličal vseh vrst eksperimentov s pianisti. Prvotni družini — klavirju in harmoniju — so dodali strunske instrumente (violine, violončela), zatem je zaigral salonski orkester več zasedb, in naposled so v zadnjih letih nemega kina v večjih filmskih gledališčih najemali orkestre, ki so s svojimi 50-100 glasbeniki lahko zasenčili orkestre dosti srednjih mestnih gledališč. Istočasno ko lastniki dvoran najemajo orkestre, zaupajo tudi posebni nalogi dirigentu in ilustratorju v kinu, s plačo, ki je bila marsikaterikrat višja od dohodkov opernega dirigenta. Tedaj vnovič zacveti obrt glasbene montaže za ilustracijo nemega filma; v redkih primerih je bilo slišati celo izvirne skladbe.

Orkestraši so se ustalili in so kajpak začeli izvajati tudi samostojne glasbene komade, ki so pomenili nekakšne uvode v program. Kino je poznal tudi nemalo častihlepnih dirigentov, ki so se lotevali celo izvajanja klasičnih ali romantičnih del. Občinstvo časov nemega kina je premoglo privilegij z eno samo vstopnico za kino mu je pripadla tudi vstopnica za koncert, in milijoni obiskovalcev v kinu so bili hipoma tako zasičeni z glasbo kakor sicer nikoli. Živa glasba (radijske oddaje in gramofonska glasba so medtem že tako ali tako spremenile način življenja) je postala začuda privlačna, saj je dobro znano, kako je mogla dostihmal prevzeti zgolj ozki krog opernih in koncertnih obiskovalcev.

Zastavile so se številne nove naloge. Glasbeniki so se začeli negotovo spopadati z estetskimi vprašanji glasbe za kino; svojo

veščino so preskušali na poljih kompilacije in izvirne glasbene kompozicije. Bolj in bolj premišljeno nizanje filmskih prizorov je zahtevalo tudi poglobljanje v glasbeno konstrukcijo delov tako dognanih celot. Po drugi strani pa sta specifično organizirana proizvodnja in predvajanje filmov glasbenikom zapletli način življenja. Dirigentu je ostajal za obdelavo filma le dan časa, dva dni, za večji kino — kdaj pa kdaj več, a ne veliko, saj so bili organizatorji zanikrni, konkurenca med posamičnimi družbami in filmskimi gledališči pa nezdrava. Kompilacija so spravili skupaj čez noč, zjutraj so jo poskusno preigrali, popoldne pa — prvič predstavili. Skladatelje so naročniki iz kina drugače tudi pri pisanju izvirnih del omejevali z neizprosni roki in če je imel kdo od njih za iskanje glasbe k uro in pol dolgemu filmu na voljo štiri tedne časa, je bil že izjema, ki ji je bilo vredno zavidati, saj je tako dokazoval, kako posebno sta mu naklonjena distribucijsko podjetje in režiser, ki je glasbo za svoj film po navadi tako ali tako obravnaval kot nujno zlo.

Glasbi za kino so torej na razvojno pot postavljali marsikatero oviro — nemajhna je bila tudi pasivni tisk — oviro, ki so najtrdnjšo med njimi podrli šele zadnji dnevi nemega kina. Glasba se je s temi ovirami spopadala vsu drugo petnajstletko življenja nemega kina, med 1913 in 1928, ki je bilo rojstno leto zvočnega kina. In v teh petnajstih letih, ki je bil čas pred njim čas praktičnega razvoja kina in ne umetniškega, nahajamo prav na koncu časovni drobec s skritimi poganjki zvočnega kina. Zato je dočela nujno, da si podrobneje ogledamo glasbeno prakso nemega kina.

3. Orkester nemega kina

Zasedba orkestra pri nemem kinu se je poudrejala enakovrednim pravilom, kar je veljalo vsaj za največja filmska gledališča, v katerih so imeli čas tudi za kulturni razvoj glasbe za kino. Najemali so flautiste, klarnetiste, trobentarje, tromboniste, tolkalce in pianiste. Večkrat so v dvorane postavljali tudi orgle (v večjih kinih) ali harmonij, ki so z njim zapolnjevali pomanjkanje pihalcev in prispevali k sočnosti zvoka. Horniste je bilo mogoče slišati le redkokdaj. V kinu pa so igrali tudi na godala: nekaj violin, violončelov in kontrabasov. Razkošje, kakršno so viole, si je moglo privoščiti le komaj katero filmsko gledališče. Prednosti orkestralne zasedbe, ki je mogla krčiti skupino godalnih instrumentalistov, je bilo konec, ko je bilo konec misli na ekonomičnost spričo majhnega števila instrumentov, saj so bili godalci nujni pogoj za ponudbo zares velikega repertoarja bodisi predelanih skladb bodisi nedotaknjenih izvirnikov za igro tako imenovanega salonskega orkestra. Sestavljalci programov so si kopicili zaloge lahke glasbe, pa tudi komadov iz popularnih del znamenitih skladateljev, ki so jih orkestraši izvajali vse pogostje in pogostje. Služenju glasbi v kinu je čez in čez zadoščal godalni orkester. Specifika glasbe v kinu si je že tisti čas dovoljevala dovolj popreproščeno instrumentacijo in ni zahtevala instrumentalne gmote simfoničnih orkestrrov, ki so s svojo krepko zvočnostjo prejkone zasenčili slike in odpeljali gledalcev

pogled z ekrana. Takoj ko se je porušilo ravnovesje med dinamikama filma in glasbe, se je med filmom in glasbo začel boj za pridobitev pogleda občinstva. Vprašanje o zasedbi orkestra pač ni prinašalo odgovora glede težav s kvaliteto glasbe v kinu.

Klavirski part — po navadi so ga izvajali na klavirju „direction“, so dopolnjevali glasovi najnujnejših instrumentov, ki je zanj skupno veljalo, da morajo dopolniti vso partituro. Kadar tega ali onega instrumentalista ni bilo, se je seveda spremenil zvočni odtенок, prej ko opazno je moral vodilno linijo prevzeti kateri od drugih glasbenikov in melodijo nekako obdržati skoz izvedbo. Takšno šušmarjenje je ne redko povzročalo, da so se občinstvu skrivljali vtisi, saj so si prisotni instrumentalisti ne upoštevali orkestracijsko logiko pri svajali solistične vloške manjkajočih kolegov ali pa so njihove teme kratko malo spuščali. Le stežka jim je uspevalo usklajevati zvočne značilnosti aerofonov z zvočnimi značilnostmi kordofonov, tako da sta skupini le redkokdaj zaigrali v eksaktnem medsebojnem razmerju zvokovnih moči. V splošnem so v kinu igrali štiri prve violine, dve drugi, en violončelo ali dva in en kontrabas proti trem ali štirim lesenim pihalom in prav toliko trobilom, klavirju in tolkalom, včasih okrepljenimi še z orglami ali harmonijem. Dirigenti, seveda govorimo o tistih, ki so se svojega poklica lotili z resnostjo, so si morali v začetku svoje kariere v kinu beliti glave z omenjenimi in podobnimi vprašanji, ki nanje kak operni dirigent ni naleten nikoli. Medtem ko so si prizadevali, da bi lahkotno in prenicljivo instrumentirali glasbena dela, nikakor niso smeli dopustiti, da bi ustvarjali skope skice kompozicij, saj bi takšen skelet za ilustracijo prizora, namenjenega gledalcu, ki je pač zahteval polnokrvno glasbeno kompozicijo, ne pomenil prav nič.

Dirigentovo ustvarjalno delo se je šele začelo, ko je uspešno razrešil vprašanja instrumentacije. Ko pravimo dirigent, imamo kajpak v mislih glasbenega vodjo prvih velikih filmskih gledališč, ki so se pri njih po navadi zgledovali tudi vsi drugi kini. Njihovi lastniki so prejemali zapis glasbene montaže od svojih uglednejših kolegov skupaj s filmom. Seveda so si ga sami lahko prirejali po svoji želji.

4. Ilustracija in „kinoteka“

Za nemi film sta bili važni dve vrsti glasbe: montaža določenih glasbenih del (kompilacija), ki so ji po navadi rekli *ilustracija*, in *izvirna skladba*. Najprej si oglejmo prakso ilustracijskega načina.

V primitivni formi so ga uvedli že najspretnější med pianisti. Naučili so se znanih glasbenih komadov, ki so bili o njih prepričani, da se karakterno ujemajo s posamičnimi prizori filma, in jih meni nič tebi nič nizali drugega za drugim, ponajvečkrat grobo, brez kakršnih koli modulacij in prehodov, le kdaj pa kdaj večše povezane z improviziranimi modulacijami. Iste manire so se pozneje oklenili tudi orkestri, a so reč zboljšali, saj so že igrali mojstrsko skomponirane prehode med raznimi komadi in te še psihološko poglobljali, tako da so bili razumljivejši. To je sčasoma postal cilj, po-

sebni žanr nizanja glasbenih komadov pa moda, takoj ko jih je Italijan Giuseppe Becce v Berlinu izdal v zbirki „Kinoteka“ (skrajšava za kinobiblioteko) in navdušil posnemovalce po vsem svetu, da so polnili svoje biblioteko, v katerih so naposled zbrali več tisoč kratkih komadov za spremljavo najrazličnejših razpoloženj in žanrov.

Tule vidite reprodukcijo teme za klavir št. 5 iz zbirke prve serije Beccejeve „Kinoteke“ iz leta 1919:

NOČ
klavir

G. Becce

The image displays a musical score for a piece titled "NOČ klavir" (Night piano) by G. Becce. The score is written for piano (klavir) and violin. It consists of several staves, with the piano part on the left and the violin part on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "f" (forte). The score is presented in a clear, legible format, typical of early 20th-century musical publications.

Kako si razlagati besedo „ilustracija“, ko govorimo o glasbi v kinu?

Od nekdanje obstajala ilustrativna, opisna glasba, programska glasba, ni je odkril šele včerajšnji dan, saj so jo marveč poznali že v samih začetkih glasbene umetnosti. Toda v našem času, ko samostojna programska glasba strogo upošteva le svoj lastni program in postaja samozadostna glasbena forma — gre pri glasbeni ilustraciji kina za to, da bi se glasba prilčila filmu in smiselno spremljala dogajanje, ki teče na ekranu. Takšna glasba, samo po sebi umevno, ne more logično razvijati te ali one misli znotraj abstraktnih glasbenih oblik, saj je od-

ločilno povezana s scenarijem, ki je včasih spisan, ne da bi upošteval logiko glasbenega mišljenja in glasbeno obliko.

Glasba pomeni v filmu — dejavnik, ki ne podleže, marveč se podleže. Spričo tega dejstva bi morali kompilaciji, sestavljeni iz komadov, ki so stilno drug drugemu tuji, izreči vse priznanje že tedaj, ko so jo upravičevale zgolj zahteve filma: o kakršni koli samostojni glasbeni obliki tam ni bilo govora. Najsi so tisti čas še tako precenjevali umetniško vrednost kompilacijskega načina, bi bilo po drugi strani vendarle neosnovano, ko bi se hudovali nad dejstvom, da so ilustratorji trgali dela velikih mojstrov iz prvotnih oblik in jih združevali z neenakovredno glasbo drugih skladateljev. Tudi če je bilo še tako zaželeno, da bi filmu priskrbeli posebej zanj spisano glasbo, je bilo kaj takega neizvedljivo, saj moramo vedeti, koliko sto filmov so v enem letu posneli in razposlali po vsem svetu. Izvirno glasbo so si pač lahko privoščili le največji filmi.

Za dobro ilustracijo je bilo potrebno storiti precej več, kakor le preprosto združiti posamične komade: tako navadni nalogi bi bil namreč kos vsak glasbenik, ki je večje svoje obrti in pozna glasbeno literaturo. Material, ki je bil na voljo, je bilo treba preoblikovati v novo celoto, in ta se je morala ujemati z ritmom, sporočilom in koloritom filma. Dobra ilustracija, ki se je ujela s kontekstom filma, je imela brez dvoma določno umetniško vrednost, če pa je posebno uspela, je utegnila prinašati tudi materialne koristi.

Glasbeno-ilustrativna kompilacija sicer še zdaleč ni kaj novega, saj so se tudi starejši glasbeni žanri mešali med seboj; že pred 200 leti so kdaj pa kdaj operne arije „prethotapili“ v cerkvene zборе, cerkvene zборе pa vkomponirali v opere, in to je bila javna tajna. Kompilacijo so že od nekdanj prakticirali tudi pri improviziranju v žanru lahke glasbe in pri obliki potpurija.

Ta zavezanost preteklemu ni posebno dobra, zato popolnoma razumemo, da so resni glasbeniki do njega zadržani.

Čeprav so v kinih svoj čas močno precenjevali način ilustracije, bi ne bilo upravičeno, ko bi ga gledali povsem postrani. Kompilator si je naprtil nalogo, da je soorganiziral in urejeval, kako sprejemati glasbo v zvezi s filmom. V tem smislu je bil do neke mere

PROBLEMI
EKRAN

ustvarjalec. Glasbene komade, čeprav že same po sebi karakterne, je lahko v zanosu kompilacije docela spremenil. Nastal je nov stil, ki je raztapljal dotednji individualni značaj razdeljenih točk in omogočil novo, kolektivno karakteristiko. S predelavo so šli celo tako daleč, da so popolnoma spremenili ritem, tempo, tonaliteto, obliko, instrumentacijo in celo melodijo glasbenega dela.

Zastavilo se je kajpada vprašanje, na kakšen način vključevati v zaporedje dela velikih mojstrov, ki jih je bilo v repertoarju glasbenikov v kinu slišati vse več in več. Po eni strani je bilo tam že nemogoče igrati, ne da bi se zatekali k bogati dediščini klasične in sodobne glasbe, drži pa, da — slednja v kinu pogostoma ni mogla obdržati svojega značaja. Spreminjali so ji formo, a to je bilo še najmanjše zlo. Nič nenavadnega torej, da so začeli vse pogumneje in pogumneje brskati po „Kinoteki“, ki je 1919 ugledala luč sveta s podpisom Giuseppeja Becceja. Tam je bila uporabna glasba prvokrat v zgodovini novejših glasbe sistematično urejena. Avtor je zbral številne majhne, nekajminutne glasbene fragmente v katalogizirano biblioteko za ilustratorje. Z nadaljnjim samopotrjevanjem kinematografije je biblioteka naraščala kakor plaz.

V njej je bilo mogoče najti (kolikor se strinjamo, da je vpliv romantične programske glasbe z redkimi izjemami pospremil nemi kino tja do njegovega konca) vse razsežnosti človekove moči in nemoči, vsa tonska slikanja flore in favne, ljudstev in dežel, skratka vse, kar je moglo napolnjevati življenje, je bilo v biblioteki bistroumno in pregledno razvrščeno po poglavjih. Ali drugače, v tej kinobiblioteki so bile zbrane obdelave karakternih glasbenih komadov skladateljev vseh razredov.

Erdmannov-Beccejev-Bravov „Vodnik po glasbi“ je upošteval vsaj splošno sprejeta navodila za katalogizacijo. Snov so vanj razporedili shematično, tako da pod skupnim rodovnim pojmom nahajamo več podrazdelitev.

Spodaj navajamo nekaj primerov najtipičnejših skupin.

1. Dramatična ekspresija (rodovni pojem)

1. Kulminacijska točka (vrstni pojem):

- a) katastrofa;
 - b) dramatično naraščanje (agitato); podrazdelki
 - c) slovesno-veličastno.
- Mistika narave.

2. Napetost (misterioso):

- A) noč; groza;
- b) noč; pretnja;
- c) tesnoba; vznemirjenje (agitato);
- č) začaranost; prikazen;
- d) bližajoča se nevarnost.

3. Napetost (agitato):

- a) zasledovanje; beg; hitenje;
- b) boj;
- c) junaški boj;
- č) spopad;
- d) vznemirjenje; skrb; strah;
- e) razburjena množica; preplah;
- f) razburjenje v naravi: nevihta; požar.

Kulminacijska točka (appassionato):

- a) obup
- b) strastna tožba;
- c) strastno vznemirjenje;
- č) slovesnost;
- d) zmagoslavno;
- e) bakhanalije.

Drugi rodovni pojmi: dramatični prizori, lična ekspresija, lično razpoloženje in razpoloženje v splošnem smislu so bili vzorcu ustrezno razdeljeni na tri vrstne pojme: narava (romantično-opisno), ljudstvo in družba, država in cerkev. Pri podrazdelkih pa je bilo navsezadnje nešteto možnosti za variiranje in te skladateljski fantaziji tudi niso postavljale nikakršnih omejitev.

Prav nič presenetljivo ni, da so si uporabniki tako strogo sestavljeno biblioteko shemo kaj lahko določili za model. Ker ga je bilo mogoče vse hitreje in lažje uporabljati, je bolj in bolj prekrival umetniško pomanjkljivost.

Sestavljalci kinotek so zelo strogo določevali glasbeno obliko. Morala je biti kar se da preprosta, saj so ilustratorji igrali izključno h kratkim epizodam, in omogočati, da so razčlenjevali njene muzikalne sestavne dele, ne da bi pri tem zgubili njen prvotni značaj. Prav zato jim kinoteke vendarle niso mogle vedno priporočati najpreprostejših glasbenih oblik — tridelne pesmi, saj se pri njej značaj srednje teme (pač po tridelni shemi A-B-A) navadno ni prav ujel z značajem prve oziroma tretje teme. Ilustratorji so se več ukvarjali z dveminutnim do triminutnim ves čas enoznačnim komadom enovite karakternosti, tematike, programske ambicije, zvokovne značilnosti in strukture.

Nadarjeni skladatelji so kajpak utegnili v mejah te oblike sestaviti marsikaj, kar je bilo precej nad ravnijo šablonskega dela. Variirali so temo, jo, na primer, ponavljali, neopazno spreminjali tonalnost, zamenjevali takte, ne da bi se pri tem dotaknili značaja ritma in tako užili mik individualnega stila. Beccejevske kinoteke so bile — neizčrpni navdih za karakterizacijo obrazcev tovrstne glasbe.

Preden so glasbo, čeprav že dokončano, uvrstili v kinoteko, so jo morali ustrezno obdelati. Ilustratorji v kinih so s tehničnega vidika najbolj vrednotili lahko izvedljive kompilacije. Ko bi bili, denimo, primorani za kino pripravljati izvlečke iz partiture kakšne simfonije, ki bi imele uporabljivo število taktov, bi nikdar pravočasno ne opravili svojega dela.

Ilustrator je v praksi delal približno takole: najprej si je natančno ogledal film, da bi si osvojil določeno predstavo o njegovih vsebini in obliki. Zatem si je zavrtel film še enkrat, po delih, držal v roki sekundomer in si zapisal čas trajanja posamičnih prizorov, na katere si je razčlenil film. Zatem je izbral glasbo. Tedaj se je moral odločiti glede na to, ali je bilo kazno ilustracijo speljati, podobno kot v starih operah, tako, da je sestavil posamične točke, ali pa je moral pri njej upoštevati vodilni motiv — leitmotiv, znan iz glasbene drame. Res pa je, da leitmotiva tu ne gre razumeti v strogem pomenu, na primer, Wagnerjeve partiture: to bi bilo celo nesprejemljivo, in sicer zato, ker se film, drugače kakor počasi razvijajoča se glasbena drama, odvija skokovito, tako da bi ilustrator spričo njegovih kratkih posamičnih prizorov posebnosti njihovih glasbenih tem ne uspel razviti dovolj prepričljivo. Leitmotiv lahko v glasbi za kino sporoča kaj o prevladujočem razpoloženju,



PROBLEMI
EKTRAN

... ..



... ..

... ..

PROBLEMI
EKRA

glavne čustvu, potezi oseb, s postopkom, ki gledalcu pomaga razbirati dogajanje, lahko vpelje kako črto psihološke karakterizacije, nikakor pa ne more obvladati bistvenega principa glasbene strukture, kar pri Wagnerju lahko. Očitno torej, kako se je med ilustratorji v splošnem bolj razširila oblika sestavljanja posamičnih točk, a so po potrebi citirali tudi kaj glavnih tem, kar je bilo blizu leitmotivom.

Oblika sestavljanja glasbenih točk je izvajalce obvezovala, da so najvažnejše glasbene točke igrali istočasno, ko je film dosegal svojo kulminacijsko točko, podobno tistemu, kar nahajamo v dramaturgiji sodobnih nasprotnikov glasbene drame in zagovornikov glasbenega gledališča.

Glasbeniki so na opisani način zgrajeni osnovni obris glasbe dopolnjevali še s številnimi drugimi točkami in fragmenti. Posamične sestavne dele so zelo pogosto gramadili kratko malo brez prehodov, le kdaj pa kdaj vmes na kratko modulirali, a kvečjemu takrat, kadar bi bila razlika v stilih zares preopazna. Ko so ilustratorji spopolnili svojo večšino, so začeli igrati tudi obširnejše modulacije in celo lastne vmesne fraze. Precej pogosto so bili prav ti kratki vložki v glasbeni ilustraciji vredni največ, saj so nastali kot posledica osebnih vtisov iz filma, in tedaj so kinoteke ostajale surogat.

Nemi film ni zahteval absolutno točne razlage vsakega dela svojih prizorov posebej, narobe — zahteval je *glasbeno združitev posamičnih delov filma v eno celoto*. Glasbeni tok torej ne glede na dramaturško pogojevanje zamike ni smel biti pretrgan. Glavna težava je bila, kako spostaviti vezi med komadi različnih značajev, kar je bilo nelahko opravilo celo tedaj, kadar sta se dve zaporedni točki stilno ujemale druga z drugo. In vendarle je ilustratorjem uspevalo z ritmičnimi in melodičnimi prehodi spostaviti vez med dvema komadoma, tako da sta se le preveč ne razlikovala. Preden so to udejanjali v praksi, so se morali vedno pripraviti na skrajni izvajalski napor, saj se je filmski trak vrtel bliskovito, prizori pa nagle menjali: če bi glasbenik moduliral v klasičnem smislu, bi film prehitel glasbo za več metrov. Iz tega je jasno, da se je moral glasbenik nujno tako ogibati prehitrim in skokovitim glasbenim prehodom, kakor tudi ne zapustiti smisla filma. Raznolikost slik na ekranu in enovitost glasbe — takšna je bila obvezna sinteza.

Ilustrator je izbral skladbe sam, po svojem okusu. Bili pa so tudi dirigenti, ki jih niso prav nič brigale kinoteke in so dobre filme opremljali z odlomki iz skladb enega samega skladatelja; pogosto so zaupali Debussyjevi in Čajkovskega skladbi. S tem se jim je ponudila možnost, da niso velikokrat trgali osnovne glasbene linije in da so se izognili ekletitni, celo takrat, kadar so menjavali glasbene epizode, so obdržali enotnost glasbenega stila. Še najpogosteje pa so bili dirigenti v kinu prisiljeni pomagati s kinotekami, v glavnem zato, ker so drugega za drugim obdelovali brez števila povprečnih filmov. V tem primeru je opravilo zahtevalo le nekaj spretnosti in treba si je bilo domisliti kolikor mogoče rutinsko, a obenem smiselno dirjanje skozi film. Metoda za to

je bila dovolj preprosta: kdor je je bil več in je ročno prepoznaval „takt, ki je nanj mogoče preskočiti“, ni bil prisiljen zapravljati časa z iskanjem prave modulacije in je mogel pospešiti tempo svojega početja. Bolje in skušeneje ko so bile sestavljene kinoteke, lažja je bila tehnika „preskakovanja“.

Kadar se ilustratorji niso uspeli izogniti modulaciji, so imele le-te povsem drug značaj kakor, na primer, v simfonični glasbi. Pri slednji modulacijski prehodu izvirajo iz glasbe same, iz zakonitosti njene oblike in so potemtakem element umetnosti, pojmovanje modulacije v glasbi za kino pa dosega svoje primitivno, povsem utilitarno bistvo. Modulacija v glasbi za kino je imela preprosto nalogo — kako na kakršenkoli način in kar se le da hitro med seboj povezati dva popolnoma različna glasbena odlomka.

V času predstave o tem ni časa razmišljati. Filmski trak se vrti z nezadržno hitrostjo. In popolnoma vseeno je bilo, ali so ilustratorji bodisi bolj bodisi manj spoštovali osnovna pravila glasbene modulacije. Važno je bilo predvsem to, da bi ti povezujoči momenti ne rušili niti ritma niti značaja celote.

5. Izvirna skladba

Ker je bila sistematika kompilativne ilustracije tako rekoč mati glasbe v kinu, je kompilacija tudi pozneje, na višjih stopnjah razvoja te glasbe ohranila pomen pripomočka. Izvirno glasbeno ustvarjanje je moralo imeti pred seboj umetniški cilj tudi v obdobju nemega kina. Toda če pomislimo, da so bili le neštevilni nemi filmi opremljeni s posebej zanje napisano glasbo, moramo vzroke za to iskati v enem od nerazumevanj filmskih industrialcev. Dejansko je bilo zelo veliko tehničnih težav, in te so se kopičile predvsem zavoljo dejstva, da navadna filmska gledališča niso premogla dovolj popolnjenega orkestrskega aparata. Glasbenim založbam niti na misel ni prišlo, da bi tiskale takšno zvrst glasbe, zaupale so kvečjemu redkim točkam, ki so bile primerne za koncertno ali salonsko izvedbo. Takšno izdajanje bi bilo tudi predrago in nerentabilno, saj bi zahtevalo posebne redakcije za razne orkestrske zasedbe. Filmska industrija se sploh ni obremenjevala s tem, da bi sodelovala pri takšnem izdajanju ali se ga lotila samostojno. Zanj je bila posebej filmu namenjena glasba, kolikor že ne razkošje, v najboljšem primeru le dobro propagandno sredstvo, ki ga je namenjala za to, da bi zboljšala vtis predstavnika tiska in zainteresiranim krogom na premieri. Ni je brigalo široko občinstvo, ki je moralo gledati film z ne dovolj dobro glasbo in je pri tem dobilo ne dovolj prepričljive vtise. Tudi dirigenti so nastavili svoj lonček in so navadno bojkotirali posebej napisano glasbo, saj so se želeli preskušati s svojim kompiliranjem, pa tudi zato, ker je bilo posebej napisano glasbo iz tehničnih razlogov nemogoče hitro in dobro obvladati.

V vseh primerih, kadar so se filmski industrialci kljub vsemu le odločili, da bodo vložili sredstva za posebej naročeno glasbo, je moral skladatelj delati v nezdravem ozra-

čju obupnega hitenja. Film je posnet: gledališče za prvo projekcijo izbrano. Skladatelj je moral do tistega dne, in ta je bil v najboljšem primeru tri do štiri tedne po začetku pisanja, partituro končati in jo pripravljeno za izvedbo oddati. Količina takšne glasbe pa je bila enaka, na primer, manjši operi. . .

Skladatelj je v začetku navadno počel povsem isto kakor ilustrator: seznanjal se je z vsebino filma, s sekundomerom meril čas trajanja vsakega prizora in moral pri tem misliti na srednjo hitrost projiciranja z 28-30 sličicami na sekundo (drugače kakor pri zvočnem filmu, kjer jih je 24). Med projekcijo je bil skladatelj v stalnem stiku s kinooperaterjem, saj je bilo treba na nekaterih mestih demonstracijo pospešiti, na drugih pa jo upočasniti. Vrh tega si je lahko skladatelj vrtel film tudi sam, na montažni mizi.

Potem ko je natančneje zapisal čas v minutah in sekundah za vse dele sekvenc, se je mogel lotiti skladanja glasbe.

Tudi skušeni skladatelj je podobno kakor ilustrator jemal za izhodišče svojih skladb kulminacijske točke dramaturške zgradbe filma in je iz glasbene snovi, kar je je ustvaril skozi ta pogled, razvijal vsebino in obliko drugih delov. Ker je skladatelj sam razvijal svojo glasbo, jo prilagajal značaju filma in jo lahko pridruževal splošnim načelom filmske konstrukcije, je imel seveda odprte povsem druge možnosti kakor ilustrator, ki se je bil prisiljen spopadati z dokončanimi komadi. Večina skladateljev za kino je začela s pisanjem šele potem, ko si je razbila vse prizore, kar jih je bila odložena glasbeno obdelati, na takte, pri čemer se je za točnost zanašala na metronom in sekundomer. Bili pa so tudi takšni, ki so bili zmožni z osupljivo suverenostjo brez kakršnih koli pripomočkov oceniti čas trajanja glasbe, zavoljo česar so lahko ustvarjali veliko svobodnejše.

Skladatelj za kino je moral paziti ne samo na natančno medsebojno ujemanje časov glasbe in prizorov, marveč tudi na koncentracijo glasbene oblike. Zanj ni bilo, kakor že rečeno, nikakršnih strogih norm ali prototipov iz tradicionalnega oblikoslovja. Glasba za kino si je od tam sposodila edinele staro glasbeno obliko „teme z variacijami“.

PROBLEMI
EKTRAN

Ker ni bilo popolne sinhronosti (celo pripomočki, kakršen je bil ritmonom, so nememu filmu zagotavljali zgolj relativno sinhronost), so poskusi, da bi posneli kaj pravih glasbenih filmov, propadali kar zapovrstjo. Med drugim so skušali narediti tudi kinoopero. Na spodnjem delu filmskega traku je tekel pas z notami, ki so pomagale dirigentu in pevcem, ki so sedeli kar po orkestru, da so pravilno vstopali. Vendar ploskovno omejene slike na ekranu in živa, plastična glasba, ki se je razlegala po prostoru, druge z drugimi — nikakor niso sovpadale. Celotno pri relativno natančni sinhronosti je poskus združevanja neslavno propadel. Nasprotoval je bistvu nemega kina in to ne le spričo zvokovnega plana, marveč tudi spričo posebne dramaturške zgradbe nemega filma, ki so bili zanj značilni kratki prizori in skrajno bliskovit razvoj. Kvečjemu v redkih primerih je utegnil biti kak prizor nekoliko daljši od drugih. To dejstvo med drugim tudi poudarja kar je bistveno v razliki med nemim in zvočnim kinom.

Do časov, ko je film ostajal nem, je bila v zvezi z njim mogoča le spremljevalna glasba, njegovo zgradbo so sooblikovale tako kompilativne skladbe kakor posebej spisane, toda izvajalci te glasbe še zdaleč niso mogli zaupati kaki absolutni sinhronosti.

7. Oblika, ritem, linija, barve

Dramaturška linija je v kinu neločljivo povezana z glasbeno izpeljavo. Nič čudnega, da je imel v številnih filmih s pomanjkljivo dramaturško konstrukcijo skladatelj še posebno oteženo nalogo. Ustvarjalci so postavili vprašanje o oblikovni strukturi glasbe, ko je povezana s kinom. Odgovarjati je bilo treba na poseben, povsem glasbeni način, saj rešitve iz zbirke tradicionalnih glasbenih oblik z izjemo „teme z variacijami“, kakor smo že večkrat pripomnili, v kinu niso prišle v poštev.

Če bi, predpostavimo, ustvarjalci glasbe k nememu filmu na neki način upoštevali velike glasbene epizode, bi film kajpak ne prenesel spremljave v tradicionalnih oblikah simfonične glasbe, in bi morali glasbo zanj skomponirati tako, da bi upoštevali zgradbo filma in torej izhajali iz njegovih kulminacijskih točk, nahajali glasbeni izraz teh točk in nakazovali njihov nadaljnji razvoj. Iz tega sledi, da niti literarna oblika drame, ki je njena zgradba dovolj analogna zgradbi klasične simfonije, ne prenese vpeljave v zgradbo filma. Z gotovostjo lahko trdimo, da je prav izvirna dramaturgija kina odločilno pomagala pri rušenju drame, saj se sodobna drama (ki zagotovo ni več drama v tradicionalnem smislu) ne oklepa več stare sheme:

ekspozicija
pojav dramatičnega konflikta
zasnova
kulminacijska točka, razplet
zaključek.

Simfonija z zgradbo, ki je bila nekako takšna —

uvod (ekspozicija)
glavna in stranska tema
izpeljava (kulminacijska točka)
repriza (ponovitev ekspozicije s spremembami)
sklepni del (koda)

Status skladatelja za kino je bil že takrat težak. Istočasno je moral biti tako služabnik kakor gospod; obvezan se je bil podrediti filmski stvaritvi, se ogibati čezmernim hotenjem za potrjevanje svojega lastnega stila, a se obenem ne odreči svojemu individualnemu načinu zlaganja komadov. Dopovedovati si je moral, da je za glasbo v kinu nujna preprosta struktura, in duhovito izbirati med enoglasnim in večglasnim komadom. Vživeti se je moral v vlogo izvajalcev in vedeti, da bo orkester v kinu le v redkih primerih lahko premagoval tehnične težave v njegovi partituri.

6. Poskus sinhronosti

Uporaba posebej za film napisane glasbe, ta se je morala kajpak še dosledneje ujemati s filmom kakor kompilacija, je v zadnjih letih nemega kina povzročala precej težav tako glasbenikom kakor filmarjem. Izumitelji so izdelali več raznih naprav, ki naj bi z njimi dosegli kar se da natančno sinhronost med filmskim trakom in glasbo. V Berlinu je Karl Robert Blum sestavil glasbeni kronometer, iz katerega so pozneje razvili ritmografični (danes fonoritmični) sistem za dubliranje zvočnega filma.

Blumova naprava, ki so jo pozneje poimenovali ritmonom, izumitelj pa jo je 1919 predelal in 1926 prvokrat predstavil javnosti v Berlinu, je bila namenjena za „fonoritmično“ priklopanje živega ritma glasbe, govora in zvokov vseh vrst, delovala pa je tako, da je upoštevala posebne znake za gibanje, medtem ko se je trak vrtel z določeno hitrostjo, in je časovna enota pretvarjala v aдекватne prostorske enote. Naprava je omogočala, da je vse, kar je bilo ritmično slišno, postalo vidno. „Ritmogram je torej dejansko optična reprodukcija ritmičnih zvočnih pojavov, katerih akustični posnetek se imenuje fonogram.“

Takole je Blum opisal rabo in namen ritmonoma in pojasnilo nam pove, kako važna je bila naprava za zvočni kino.

Ritmonom deluje takole: skozenj tečejo trakovi s „fonoritmičnimi“ zapisi in to tako, da v smeri branja polzijo mimo puščic. V trenutku, ko spolzi kateri koli znak mimo puščice, njegov zvok preide v ritem izvirnika. Za razliko do metronoma, ritmonom ne producira stroge metrične (enakomerne) razporeditve zvokov, marveč a-

metrično (neenakomerno), t.j. živi ritem. K Blumovemu procesu se bomo še vrnili, ko bomo obravnavali sinhronost v zvočnem filmu.

Z ritmonomom so glasbeniki že v času nemega kina nanašali osnovno glasbeno linijo na ritmični trak. Napravi so namenili stalno mesto na dirigentskem pultu in jo sinhronizirali s projektorjem; hitrost njenega vrtenja so lahko kadar koli nadzorovali z „glasbenim tempometrom“. Dirigentova naloga je bila samo ta, da je vodil svoj orkester tako, da se je glasba razlegla natančno v tistem trenutku, ko so se ustrezne note pojavile pod kazalno puščico.

Izjemno praktične ideje, ki je iz njih nastala ta naprava, so pomagale ne le v kinu, temveč tudi v drugih glasbenih žanrih, tako, na primer, med krstno predstavo Krenekove opere Jonny igra v Leipzigu l. 1927.

Pierre de la Commune je v Parizu domala v Blumovem času izumil „cinépupitre“, ki ga je prvokrat uporabil Honegger pri svoji glasbi za film Abela Gancea „Kolo“ (l. 1922). Deloval je precej podobno kakor ritmonom; toda pozneje ga ni nihče več spopolnjeval, kakor Blumov pripomoček so, pač pa je obstal na svoji začetni stopnji.

Med drugimi poskusi, da bi razreševali težave s sinhronizacijo nemega filma in posebej zanj naročene glasbe, moramo omeniti še nekaj manj uspešnih sistemov; tako so, na primer, spredaj na ekranu tekli posnetki kapelnika, ki se je po njegovi taktirki lahko, sicer samo pogojno, orientiral dirigent v kinu; ali pa je bil na spodnji konec filma prifotografiran notni trak, ki je, kakor ritmonom, pogojeval sinhronost, pa obenem zelo begal gledalca. Na nekatere druge izume bi lahko opomnili kvečjemu za zabavo, pa jih zato raje spustimo.

V veliki večini primerov so se kapelniki kratko malo zadovoljili le z zelo približno sinhronostjo. Neskušeni dirigenti so komajda zmogli voditi orkestre v kinu; zgleđen je primer znamenitega skladatelja Richarda Straussa, ki je v dresdenski Državni operi na premieri svojega filma „Kavalir z rožo“, takoj ko so se mu izjalovili vsi poskusi, da bi povezal orkester s slikami, dirigentsko paličico rajši predal poklicnemu dirigentu. Dejstvo je, da niso samo tehnične težave tiste, ki so bile pri tem početju tako velike, da je celo poznavalec, kakršen je bil

bi ne bila več to, kar je, če bi se tako zelo oddaljila od svoje klasične oblike, kakor se je kino od klasične drame.

Dodajmo še, da večine filmov (žal se je to tudi pri zvočnem kinu le malo spremenilo) niso snovali na kaki umetniško prečiščeni obliki in da je zaradi tega ritem celotnega filma ne le trpel, ampak ga sploh ni bilo. Ko je glasbenik stal pred nalogo, naj bodisi z glasbeno kompilacijo bodisi s posebej spisano glasbo opremi film, ki v njem ni bilo ritma in je le razgrinjal brezoblični kalejdoskop dogajanj, mu, koliko je bil skušen, ni preostalo drugega kakor da je poskušal z dobro glasbo retuširati vsaj najslabša mesta filma.

Ritem filma vznika iz detajlov dramske zgradbe, iz ritma izhaja v svoji celostnosti ves stil filma. Kadar so filmski ustvarjalci ritem napačno razumevali, ga napačno konstruirali, je bil v notranjem ali vnanjem protislovju z zgodbo in je kvaril stil nemega kina, prav tako kakor bi v današnjem času kvaril stil zvočnega kina. Če pa je bil film povsem neritmičen, je bil ilustrator pred nalogo, da ga ustvari in utrdi z glasbo in potem z glasbenim ritmom podtika pod takšen film nekakšen skelet. Največ zablod je bilo zaradi nemuzikalnih režiserjev in aritmične montaže. Redki so bili primeri, ko je režiser navezal stike z glasbenikom zato, da bi bodisi montiral film v soglasju z glasbo bodisi ponovil, zamenjal montažni postopek in upošteval ustrezne glasbeno-ritmične zahteve.

Pogostoma stiskaška organizacija filmske industrije je takšnemu sodelovanju nasprotovala celo v primerih, kjer je bilo sicer mogoče, in se s tem sama prikrajšala za čudovito sredstvo vplivanja, ki naj zanj med samimi lepimi zgledi omenimo le „Potemkina“: glasba Edmunda Meisla, svoj čas najpopularnejšega med skladatelji nemega kina, se je po obliki in gibkosti tako ujela z Ejzenštejnovim filmom, da se je učinek kar nekajkrat povečal in dosegel tako preseñetljiv vpliv, kakršnega zgodovina kina ne pozna.

Za kino sta bili velikega pomena dve smeri programske glasbe — vnanje-upodbljajoča in notranje-smiselna. Prvo so pri nemem filmu zavoljo njene berljivosti uporabljali na veliko; na drugo so prisegali zagovorniki nove glasbe in ti so težišče v glasbeni spremljavi premaknili s čiste ilustrativnosti k ritmični in idejno-psihološki liniji filma — izbrali so si optiko, ki so jo pozneje širili skladatelji pri zvočnem filmu.

Ko bi obravnavali vse danes komajveljavno s področja zgodovine vodil, ki so svoj čas usmerjala skladatelja v kinu pri njegovem delu, bi nas bržkone zaneslo predaleč. Če se že oziramo nazaj, pa moramo vendarle reči, da je bila večina teh vodil zavajajočih, saj so napeljevala h grobim učinkom. Spomnimo se kakega citata iz glasbe za kino tistega časa, pa nam bo jasno, za kaj gre.

Skladatelj za kino mora biti v glasbenem stilu nujno bolj zadržan, saj je glasba, ki je neskromna in brez oprijemljive motivacije sili v ospredje, za kino vedno slaba.

Posebne težave se pojavijo tudi takrat, ko se vprašamo o dramaturški vezi med filmom

in glasbo. *Kot smo že pripomnili, zelo pogosto prihaja do notranje neskladnosti med izmenjavo slik na ekranu in glasbeno spremljavo, saj sta hitrost gibanja prizorov in njihova menjava v protislovju z bistvom glasbe, ki za svoj razvoj zahteva več časa. To je eno najvažnejših dejstev za razumevanje zakonov ritma.*

Zaporedje scen in prizorov iz drame v filmu prevzame montaža. V nemem kinu so se z montažo odprle najširše možnosti za združevanje in kombiniranje posamičnih epizod, in s tem tudi možnosti, da se je film rešil razpada, mozaičnosti in da je splošna linija ostala nepretrgana.

Oglejmo si primer iz prakse. Vzemimo takšnele razvoj scenarija:

1. prizor. Vihar v gorah.
2. prizor. Gorski vodniki z nosili pri vzpenjanju.
3. prizor. Skalna soteska s turisti, onemoglimi od utrujenosti (splošni plan od daleč).
4. prizor. Gorska vasica v viharju.
5. prizor. Kmetje s svojimi družinami čakajo novic.
6. prizor. Drugi kmetje, improvizirano bogoslužje.

Pred seboj imamo šest prizorov, ki bi jih lahko označili s petimi različnimi glasbenimi točkami, saj upoštevamo, da sta si prva in četrta točka glasbeno istovetni. Ločene točke bi bile nadvse kratkega trajanja, izmerili bi jih v sekundah. Namesto njih je bil ilustrator dolžan vse zaporedje opremiti z glasbo, ki je bila po svojem značaju enovita, in če bi montaža mednje vlepila kako epizodo povsem nesorodnega značaja, bi za glasbeno koordinacijo potreboval nič drugega kot kratko pavzo, morda tremolo ali izrazit akord, nikakor pa ne komada drugačnega značaja, saj bi s tem porušil splošno glasbeno linijo in enotnost razpoloženja samo.

Dirigenti v kinu so imeli za takšne primere pripravljenih celo vrsto primitivnih sredstev, ki pa so kljub temu zadoščala za usklajevanje vidnega in zvokovnega plana. Zamenjavali so tonalnosti, regulirali dinamiko ali poudarjali ritmiko in s tem ne le opravljali glavne naloge za združevanje obeh planov filma v edinstveno celoto, marveč jo v posamičnih primerih tudi presegali, ko so pobirali kose iz drugih epizod, izvajali na primer kako vojaško koračnico, ples in jih precizirali z gibi in gibanjem. Tu si je glasba v kinu sposojala sredstva pantomime. Koordinacijo je bilo mogoče perfekcionirati tudi s hitrostjo izvedbe, ki je bila, drugače kakor pri zvočnem kinu, neenotna.

8. *Kratkotrajni razcvet orkestrov v kinu*

Čas razvoja nemega kina zajema približno dve petnajstletki. V drugi od njiju, med letoma 1913 in 1928, se je dvignil na raven umetnosti. Znotraj meja svojih zmožnosti (ploskovitost, črno-beli kolorit, omejena velikost ekrana, nemost) si je ustvaril popolnoma določno obliko, označeno z nekaj zglednimi izdelki nemega kina, ki so stopili v zgodovino upodablajočih umetnosti. V istem času je tudi glasbena kultura filmskih gledališč dosegla visoko stopnjo. Pri tem moramo v oklepaju opozoriti, da vse to velja v splošnem bolj ali manj za veliki kino; majhni so se, z izjemo tistih, katerih

upravno osebje se je razumelo na umetnost, do današnjih dni ne otreli nekaterih grdi in poceni navad. Sicer pa se je tudi v gledališki umetnosti našla kaka nerodnost, in se še danes; potemtakem kina ne gre kar na vrat na nos ocenjevati po njegovih najslabših udeležencih.

Najmanjše orkestrov v kinu ni samo spodbujalo organiziranje posebnih orkestralnih koncertov, temveč tudi postavljalo dodatne zahteve po glasbeni spopolnitvi kina, te so rasle, tako da je izvajanje postalo kvalitetnejše. Orkestri velikih filmskih gledališč, ki so jih vodili popularni dirigenti, so postali na moč privlačna sila, in to ne zgolj z glasbenega vidika: kolikor upoštevamo, da je obiskovanje kina postalo za precejšnjo večino prebivalstva navadna reč, toliko tudi velja, da je dobila v kinu svojo posebno vrednost tudi možnost poslušanja kvalitetne glasbe.

Kino je postal središče glasbenega življenja in je s tem spolnjeval nalogo velikega kulturnega pomena, kar je največja zasluga nemega kina. Od tedaj, ko je glasba v kinu prevzela vidno vlogo, se je pomen kina krepko spremenil tudi v socialnem pogledu. Z glasbo je kino postal to, kar je danes. Rodil se je novi žanr glasbene umetnosti, začelo se je novo razumevanje uporabne glasbe. Ko bi se glasba nemega kina ne razvila, ne bi bilo mogoče umestiti stila — tako bi bilo torej še manj jasno, v kateri smeri je treba delati.

Zavoljo diletantov in šušmarjev, zavoljo povsem komercialnega mišljenja filmskih industrialcev in, deloma, zavolj nemuzikalnih režiserjev, pa čeprav še tako vidnih, je bil ta razvoj precej počasnejši kakor bi utegnil biti, in je blodil po slabih poteh. Toda zdrava nagnjenja občinstva in nepremakljivi zakoni umetnosti — kadar ni nikakršne tradicije, se oblikujejo sami — mu niso dopustili, da bi spregledal cilj.

Pojavil se je zvočni film in z njim se je prehodno obdobje mehanizirane glasbe vrnilo k zasnovi iz časov prvotnega kina. Prehod nemega kina k zvočnemu je povzročil velik pretres in težave so bile ne le tehnične, marveč tudi psihološke narave. Reakcija se je spopadala ne le z zakoni nihala, marveč so jo obvezovale tiste težave, ki se z njimi spopadajo človekovi možgani, kadar je treba začeti misliti po novem. Zdaj, ko je minilo že veliko let od začetkov zvočnega kina, že kristalneje vidimo tok njegovega razvoja in vse razločnejše se zarisuje pred nami tudi podoba prihajajočega kina. Zavedamo se, kaj dolgujemo nememu kinu in njegovi glasbi. Prav zato se nam je zdelo potrebno, na prvi pogled pa se zdi to tudi nujno, da si to obdobje predpriprav zvočnega kina ogledamo natančneje. Sleherni pojav v svetu ima svojo zgodovino in le če to poznamo, lahko razumemo bistvo tega pojava.

Prevedla: Katarina Mercina

Redakcija: Miha Zadnikar

THEODOR W. ADORNO HANNS EISLER

SOCIOLOŠKE * OPOMBE

* Iz: Theodor W. Adorno in Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, v: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt na Meni, Suhrkamp, 1976 (15. zv.), str. 51—63. Prevedli smo ponatis prve izvirne nemške izdaje, kakor je izšla 1969 v Münchnu pri založbi Rogner & Bernhard. Kot znano, gre za spis, ki je sicer sprva izšel v angleškem jeziku pri Oxford University Press v New Yorku 1947, čeprav sta ga avtorja končala že tri leta pred tem. Leta 1949 je Hanns Eisler dovolj nasilno speljal prvo nemško izdajo (založba Bruno Henschel in sin v Berlinu), saj je na novo spisal predgovor, na več mestih samovoljno posegel v tekst, izostril kritiko amerikanizma in delo nasploh prilagodil „sovjetskemu okusu“. Slednje je še najbolj vidno v pasusih, v katerih je iz terminov kakor *industrijski* na lepem nastal *kapitalističen*, in *gosposki* — *meščanski* ipd.

Poglavje, ki ga priobčujemo v našem zvezku, je v izvirniku oziroma Adornovi „reviziji“ tretje, sicer pa je zaporedje teoretskega teksta takšnotele:

Predgovor
Uvod

- I. Predsodki in razvade
- II. Funkcija in dramaturgija
- III. Film in novi glasbeni material
- IV. Sociološke opombe
- V. Ideje k estetiki
- VI. Skladatelj in filmska slika
- VII. Poročilo o „The Music Project“
- VIII. Zaključek

K prvemu natisu izvirne izdaje izvirnega teksta
Dodatek

Hannsa Eislerja štirinajst načinov, kako opisati dež
(op. prev.)

Gradivo za zgodovino filmske glasbe je skrbno popisal Kurt London v informativni knjigi „Film Music“.¹ Bilo bi popolnoma odveč, ko bi tukaj ponovno naštevati podatke. Smiselno pa se je vprašati, ali je za kompleks, kakršen je filmska glasba, sploh mogoče rabiti pojem zgodovina, in kakšnega pomena so razvojne faze, ki jih je izdelal London. Pri filmski glasbi gre komajda za pravo zgodovino, še posebno za zgodovino v tistem že tako problematičnem smislu, ki je v njem sicer mogoče govoriti o zgodovini umetnostne zvrsti znotraj nje same. Dosedanja filmska glasba se ni razvijala po lastnih zakonih. Komaj pozna skoz stvar zastavljene probleme in rešitve. Spremembe, ki so se zgodile v njej, so deloma povezane z demonstracijskimi postopki mehanične reprodukcije, deloma pa gre za poljubne in zaostale poskuse sledenja bodisi imaginarnemu bodisi realnemu okusu občinstva. Medtem ko je smiselno, da govorimo o kvalitativno napredujočem razvoju nekako od Edisonove aparature do današnjega zvočnega filma, bi bilo naivno,

... & GLAS

ko bi zagovarjali za silo enakorodni umetniški razvoj od Kinoteke do partiture za zvočni film.

Naključnost v razvoju filmske glasbe je mogoče primerjati s tisto filma in radia. Je bistveno personalne vrste. V mladih monopolih so utemeljitelji in upravni mogotci še identični. Princip specializiranih strokovnjakov se niti v skupnem vodstvu niti v sistem posamičnih produkcijskih skupin iz filmskih studijev ni uveljavil v tolikšni meri kakor v starejših industrijah. Zatorej gospoduje še pionirski duh inkompetenc. Pri filmski glasbi se je zgodilo tisto, kar pri filmu in radiu, ki so ju umetniško odločilno opredeljevali tisti, ki so bili prvi pri stvari in ki so se prvi lotili komercialne plati nove tehnike. Toda filmska glasba je veljala od začetka za drugorazredno pomožno sredstvo. Najprej je bila zaupana onim, ki so bili ravno pri roki — pogosto dovolj glasbenikov, ki niso bili dovolj sposobni, da bi lahko konkurirali tam, kjer so veljala zahtevnejša glasbena merila. Izluščila se je afiniteta med najmanj nadarjenimi glasbeniki, ignoranti, poslovnimi važiči in filmsko glasbo. Številni med njimi so se sklicujoč na leta svojega službovanja na špici glasbenih departements utrdili in tam naduto spostavili nadzor.

Celotno področje glasbene reprodukcije nosi družbeno stigmo „poslov“ plačilno sposobnim. Muziciranje ima vselej nekaj — svoje delo neposredno, in ne šele v njegovi v blago stisnjeni obliki — za prodajo, tako da se spusti k lakajem, zabavljačem, k prostituciji. Kljub temu, da glasbena praksa zahteva najnapornejše delo, koincidenca svobodnjaka in umetnika, bivanja in dela zbuja videz dohodka brez dela, in tega marljivo ustvarjajo tisti uživalci akustičnih uslug, ki v resnici eksistirajo od družbenega dela drugih. Zaničljivi pogled na tistega, ki igra, spada h gospodstvu: atestira gospodstvu lastno seriozno potrebo po občem dobrem. Ta pogled je potem formalni socialni karakter glasbenikov. Meščanska doba jih je iz služabniške kamre, v kakršni je dobival svoje obede še Haydn, priklivala v svobodno konkurenco trga. Toda ostala jim je scena družbeno nečastnega in ta pritiska nanje podobno kakor senca krošnjarja na zastopnika in konfekcionarja. Celotna habitus strogega komornega glasbenika pada senca plačilnega v fraku, vztrajno prilizujočega se prejemnika napitnin. Tudi on meri gospode in dame; tudi on se priporoča s sladkim zvokom gosli, kakor s prikupnim vedenjem ter z visoko privihnjem ovratnikom plašča, z instrumentom pod roko zavedajoč se svojega v oči bijočega zane-marjenega učinka spominja na kolege iz kavarn, katerih vrstam je nekoč dovolj pogosto tudi sam pripadal.² Nekaj najboljšega v glasbeni reprodukciji, tisto spontano, čutno vabljivo, ne ustaljeno normirano, marveč izmikajoče se neposredno — na kratko, vse na zlorabljenem pojmu glasbenika, kar ima veljavo, je povezano s prav to sfero, s podobo glasbenega cigana. Ko bi se popolnoma zabrisala, bi bilo konec glasbene interpretacije, prav tako kakor bi se pri popolni tehnični racionalizaciji, glasbenem „slikanju“ namesto opisovanju, iz-

PROBLEMI
EKRA

ničila funkcija izvajalca, posrednika, in v tej skladatelja, producenta.

Toda hkrati je navada, da se služi — v orkestru je govor o „večerni tezi“ — v glasbeniku zapustila usodne sledove. Od tod hlepenje po tem, da bi s samoprepustanjem ugajali, od pretirano elegantne obleke do strinjanja z vsem, kar hoče občinstvo, do konformizma reproduktivnega glasbenika, ki produkcijo zavira bolj kot pasivnost poslušalcev. Sem sodi tudi zelo posebna, arhaična vrsta zlobe in zavisti, nagnjenost k intrigam, dediščina „nečastnega“ v obrti, samo na zunaj prilagojeni pogojem konkurence. To so natanko tisti sledovi, ki se ujemajo z glasbeno tendenco masovne kulture, ta ukinja konkurenco, v tem ko hkrati potrebuje ciganski značaj kot dodatno atrakcijo. Koketno-nesramna servilnost vodi v pretkano udinjaje odjemalcu; intrige in hlastanje po prestižu — pogosto združeno z lažno „kolegialnostjo“ — v surovo gospostvo businessa: glasbeniki si sami od sebe razjasnijo, za kaj gre kulturni industriji. Filmski monopol v resnici ni odpravil predkapitalističnih rudimentov glasbeništva, družbenega tipa primaša, kljub njegovemu navideznemu nasprotovanju industrijski proizvodnji in kljub njegovi umetniški nezadostnosti. Narobe, ta je njemu samemu podelila monopol. Zaradi tesne sorodnosti ga je vsrkala vase, mu dala prednost pred vsemi stvarno naravnanimi glasbeniki in ga trdno institucionalizirala. Kakor vsak drug videz starejše spontanosti ga je začela režirati. Brivca je izkoristila za Don Juana in izbrala plačilnega tako za simbol minnesanga kakor tudi za komfort in zato, da je nezaželene elemente zadržala zunaj lokala. Njen glasbeni ideal je sentiment v betonski celici. Tu pač v resnici, namreč ko koncerni prevzamejo glasbenike, so vsi momenti spontanosti muziciranja, ki je prej kone propadla v neizprosni tehnični in organizatorični aparaturi, odrezani, tako da od glasbenikov ne ostane nič drugega kakor nekaj nespodobnosti v njihovem nastopu, osebno samo koder na čelu, slovanško ime, prazno škiljenje za uspehom in poklicna etika konjskih mešetarjev, ki se je brez težav ujela z etiko poznoindustrijskih rackets. Pretiravali bi, ko bi apokrifni zvrsti filmske glasbe sploh pripisovali zgodovino.

Banause, ki mu je 1910 prvemu prišlo na misel, da bi Poročno koračnico iz Lohengrina uporabil za spremljavo, je s tem postal prav tako malo historična oseba kakor kateri koli drug trgovec s starimi oblačili. Tudi današnji prominetež, ki svojo glasbo pod pretvezo filmičnih zahtev hote ali ne hote prilikuje okusu trgovca s starimi oblačili, ne zasluži niše, marveč denar. Historični dogodki, ki jih v filmski glasbi vsekakor lahko priznamo, so le refleksi padanja meščanskih kulturnih dobrin v blago za trg zabave. Vsekakor lahko rečemo, da se je glasba parazitsko udeležila napredka tehničnih medijev in naraščajočega bogastva filmske industrije. Sploh pa ne more biti govora o tem, da se je v razsežnosti produkcije resnično razvijala, bodisi kot taka bodisi v povezavi z drugimi mediji filma. To pa ne pomeni, da je vse ostalo pri sta-

rem. Narobe, ekonomska moč industrije je pognala podjetje, ki si vsekakor zasluži, da ga imenujemo dinamično. Izboljšave vseh vrst, nova imena, ideje v smislu gadgets, trikov, ki se dobro prodajajo in se od dosežanega tako razlikujejo, da bodejo v oči, pa vendarle ne tako zelo, da bi žalili katero koli navado; vse to se dogaja kar naprej. Za to pa velja, tako kakor za vse masovno-kulturne napredke pod monopolom: da so se poraba, način prezentacije, tehnika sporočanja v najširšem smislu, od akustične natančnosti do psihološko domišljenega ravnanja z občinstvom, dvignile v premem sorazmerju z investiranim kapitalom, toda v stvari sami, substanci glasbe in njenem materialu, kvaliteti skladateljskega oblikovanja in funkciji glasbe nasploh, se ni nič bistveno spremenilo. To je proces streamlininga fasade. Nesorazmerje med vseobsegajočimi izboljšavami snemalnih postopkov in bodisi indiferentno bodisi togo, iz skladišča za rekvizite privlečeno glasbo, ki je izpostavljena vsem čudežem takšne tehnike, je šokantno. Nekdaj je pianist v kinu igral Zbor nevest iz Lohengrina v poltemi, danes pa, ko so pianisti popolnoma iztrebljeni, je Zbor nevest pri neonski razsvetljavi in bleščeč se v sto barvah projiciran na filmsko platno, toda to je še vedno stari Zbor nevest in vsi vedo, da se takoj, ko zazveni, praznuje legitimni uspeh. Pot od kinematografske luknje do filmske palače je zmagovalni sprevod, pri katerem se prestopa na mestu.

Če hočemo govoriti o historični etapi v filmski glasbi, bi ta lahko bil prehod filma od bolj ali manj skromnih zasebnih kapitalističnih podjetij k močno koncentrirani in racionalizirani industriji, nekaj koncernov, ki si delijo trg in ga nadzorujejo, tudi kadar se previdno podreajo. Ta prehod se je zgodil še pred uvedbo zvočnega filma. Po Kurtu Londonu naj bi se to zgodilo med 1913 in 1928: prehod gotovo lahko umestimo v zgodnja dvajseta leta, v čas, v katerem so se razbohotila velika filmska gledališča, ki se je v njih pojem „premiere“ načrtno prenesel na film, tega je ta čas z velikimi napori naredil družbeno sprejemljivega in pretenciozni „veliki film“ lansiral s celim aparatom nacionalne in internacionalne reklame. Glasbeno temu ustrezno uvedba simfoničnih orkestrów v kinematografe, kjer so

nadomestili neznatne kavarniške salonske ensembles. Izkomponirane, kvantitativno zahtevne partiture zadnjih nemih filmov so bile v bistvu že kakor partiture za zvočni film: in tako so jih kar prevzeli in vnesli fotografiran glas. To etapo je nakazal Kurt London. „Finall, in the last few years of the silent-film period, the big cinema places were served by orchestras which, composed as they were of 50-100 musicians, put to shame many medium-sized city orchestra. Parallel with this development a new career for conductors offered itself: they had to lead the cinema orchestra and select the illustrative music. Prominent man often filled these posts with salaries which more often than not exceeded that of an opera conductor.“³ Prominenca sama je funkcija plače, tako kakor danes o slavi odločajo publicity agenture. Je prominenca Radio Cityja, pariškega gledališča Pathé, berlinske Ufapalast am Zoo; sfera, ki jo je Krauer poimenoval kultura nameščencev,⁴ kultura privzdignjene zabave, ki je dovolj poceni za majhnega premožneža, za tistega, ki je odvisen od velikega podjetja in je seveda takšna, da se mu ne zdi ne predobra ne predraga; demokratizirani luksuz, niti luksuriozen niti demokratičen, pri katerem je oni, ki mu je po s preprogrami pokritih zunanjih stopnicah dovoljen pristop do marmornatih gradov in kinobergov, vedno znova ogoljufan za tisto, kar je bil pravzaprav pričakoval. Takšno bogastvo, opulenca pogreznjivega in mogočnega orkestra, stoji na začetku razvoja, ki je potem likvidiral vse jasno spoznavne naivnosti starega semnja, princip okorne prevare pa razvil do univerzalnosti.

Tega razvoja ne moremo jemati kratko malo kvantitativno. Visoko privzdignjena, pisana in bohotno prezentirana glasba za kino je spremenila njegov družbeni pomen. Njena napihnjena moč in veličina neposredno demonstrira ekonomsko, ki tiči za njo. Njeno barvno bogastvo goljufa z monotonijo serijske produkcije. Njen doždevno-pozitivni značaj podčrtuje vsesplošno reklamo. Njen kulturni resor se bo izenačil z drugimi. Glasbi za kino je bil vedno dodan administrativni moment. Kapelnik, ki je izbiral pièces za spremljavo, kinoteka, aranžer, vsi so že gledali tradicionalno glasbo kot kako zalogo neprodanega

PROBLEMI EKRA

Prevajalca: Katarina Mercha
Režiserja: Miha Zadnikar

blaga in izbrali ustrezno. Zaničujoči pogled na ostale kulturne dobrine, ki doseže zdaj Mornarjevo usodo zdaj usodnostni motiv iz Carmen in ga naredi uporabnega, je bil vedno pogled birokrata, ki konec koncev razpomeni umetniško delo in njegove odlomke poniža v uporabna pomožna sredstva vplivanja. Tako je, kakor da bi bil proces racionalizacije umetnosti sam, zavestno obvladanje njenih sredstev v polju družbenega učinkovanja, preusmerjen od stvari proč in obrnjen zgolj k spletu učinkov. Napredek je samo v racionalizaciji efekta občinstva, spoj privzdignjeno entuziastičnega salonskega blebetanja in ganjenosti trgovk.

V starejši glasbi za kino pa je obvladujočo gesto v manipulaciji glasbe omilil barbarizem. Nikakor ni fikcija okusa dopuščala, da bi se popačenje citiranih melodij kazalo kod zadeva na „nivoju“. Med glasbeno produkcijo in izrabo se nad občinstvo ni zvalil noben dobro organiziran aparat. Pianist, ki je igral Mornarjevo usodo, ko se je nemi film pri potapljanju ladje obarval zeleno ali rjavo, in tudi orkester, ki je maharadževo ljubljeno pospremil z eksotičnim potpurijem, sta sicer že bila nameščena, ki v junji zavesti ni moglo biti umetniških pomislekov, a sta se razumela s svojimi poslušalci, nista bila zelo drugačna od njih, nista bila preveč navezana na svoje lastne nadrejene, in sta nosila s seboj nekaj drastičnega in pustolovskega s semnja, s katerega je izšel kino. To je oni ilegitični, nekako še improvizatorični in anarhični moment, ki ga je film kot big business izgnal iz svoje glasbe. Proces je, ki je zabeležen kot napredek, in je tudi v pomenu bogastva sredstev in nadzorovanega vlaganja le-teh napredek. A le-ta ostaja vprašljiv. Od monopolizacije je filmska glasba neresljivo zapadla kulturi, ne da bi bila vsaj za gram bolj kultivirana kakor je bila v obdobju iredpektabilnosti. Njen napredek ni nič drugega kot to, da se je po vseh kotih sprašilo kič in se ga postavilo za oficialno institucijo. Razmere se s tem niso zboljšale, marveč poslabšale.

To je prehod k upravi, ki filmsko glasbo pusti stagnirati. Registrirajoče, razvrščajoče obravnavanje glasbe že samo po sebi tendira k omejitvi na zalogo tistega, kar je na razpolago, in k modeliranju — po last-

nih administrativnih klasifikacijah — onega, kar pride zraven na novo. V glasbi je, kakor tudi v drugih resorjih monopolne kulture, prav tako malo prostora za svobodo in fantazijo subjekta, in tudi tam, kjer so vključene — bolj ali manj iz prestižnih ozirov — tako imenovane ustvarjalne sile, so bodisi že tako izbrane, da ustrezajo standardom, bodisi jih poslovneži in njihovi reprezentanti, ki jih nadzorujejo, pripravijo do tega, da z več ali manj odpora ustvarijo tisto, kar tako in tako vsi počnejo. Gotovo še vedno velja razlika med šolanim glasbenikom in staroselskim diletantom. Toda ta se tendenciozno izravna. Poskusi, da bi najpomembnejša evropska skladatelj, Schönberga in Stravinskega, pritegnili k filmu, so propadli. Vsak drug kvaliteten glasbenik, ki hoče sodelovati, da bi si tako služil za življenje, mora sprejeti koncesije, in te nikakor ne upravičujejo zaupanja, postavljene z zahtevami podjetja. Vse obremenjuje isti pritisk, ki skrbi za harmonijo med sistemom in njegovimi izvršilnimi organi. Fiktivno je govoriti o primarnem interesu za film pri avantgardističnih skladateljih, ki so jih pritegnile tehnične novosti medija. Glasbeni festival v Baden-Badnu, ki so bili na njem prvič opravljeni eksperimenti s filmsko glasbo in postavljajo obravnavali problematični pojem uporabne umetnosti, ni Hollywood, ki si je o teh rečeh že zdavnaj nesramno in nezavedno prišel na jasno. Zveza med obema sferama se komaj lahko nadaljuje kaj več kakor tako, da modernistično eksperimentiranje z „mehanično glasbo“ daje nekaterim avtorjem pogum, da tvegajo skok na novi trg, ker so si lahko omogočili prilagoditev nanj kot na nadaljnji produkt tehnokratske zavesti. V resnici nihče izmed resnih skladateljev ne gre k filmu iz kakih drugih razlogov kot iz materialnih. Do danes se tam ne more počutiti kot užitek utopičnih tehničnih možnosti, marveč kot nenehno nadzorovan nameščenec, ki ga je lahko odpustiti. Ker se je avtonomni umetnosti ekonomska baza, da, končno tudi njeno skrivališče, izmaknilo, bi bilo sentimentalno in hkrati brezdušno, ko bi očitali komurkoli, da v uporabi glasbi išče zaslužek. Samo naj ne bi bil nihče sebi in svojim naročnikom k temu delal ideologij z zlorabo namišljenega duha časa, marveč naj bi bil predvsem skušal vtihotapiti kar se da veliko nenavadnega in nasprotujočega gospodujoči praksi, s kot vedno slabotnim upanjem, da se bo morda pripravila nova kvaliteta v skupni produkciji.

Bilo bi površno, ko bi hibo filmske glasbe povezovali z osebnim vprašanjem. Razdelitev glasbenih pozicij moči je razumljiv izraz zakonitosti, ki jim je podrejen ves sistem. Če se racionalizacija filma, resnično popolna podrejenost filma spletu učinkov, izenači z učinkom — ne le celote, marveč tudi razkropljenih detajlov — na občinstvo, je to prav ta princip, ki odreže možnost resničnega historičnega razvoja v tistem že tako omejenem smislu, v katerem bi se tak razvoj lahko zgodil v meščanski umetniški glasbi. Za filmsko glasbo je dopuščeno le tisto, kar velja za nedvomno učinkovito, celo tisto, kar se je kot natančno preskušen

učinek izkazalo v natanko določenih situacijah. Ker iz natanko določenih ali pa iz predpostavljanih razlogov tveganje ni dovoljeno, je treba upoštevati tisto, kar se je na trgu obneslo: monopolno nadzorovanje umetnosti se obrača po estetski sodbi, ki jo je sprejela zadnja faza svobodne konkurence. To pa pojasnjuje stagnacijo. V času, ko je bila filmska glasba še v svojem začetnem stadiju, je bil namreč razkol med meščanskim občinstvom in pravo meščansko glasbo epohe že definiran. Razkol ima svojo dolgo prazgodovino: lahko ga datiramo nazaj do Tristana, ki verjetno ni bil nikdar receptiran v enakem obsegu in pomenu kakor Aida, Carmen in posebno Mojstri pevci. Glasbeno gledališče se je od svojih poslušalcev dokončno odtujilo med letoma 1900 in 1910 v obeh eksponiranih operah Richarda Straussa, Salomi in Elektri. Njegovega retrospektivnega, stiliziranega obrata od 1910, od Kavalirja z rožo, niso posnели na film kar tako, je refleks one skušnje; prvi poskus, da bi z razprodajo kulture premostili odtujitev kulture in občinstva. Vsa prava moderna glasba po Straussu je ostala ezoterična. Okus občinstva, zlasti opernega, po vsem svetu je postal stacioniren in ni več dopuščal ničesar novega. V Ameriki so posebni pogoji prestolniških reprezentančnih in zvezdniških gledališč in zvezdniških koncertov ob skoraj popolni absenci tradicionalnega glasbenega življenja s starim občinstvom in vseh kanalov glasbene izobrazbe, ki jo je poznala Evropa, stagnacijo še kolikor mogoče poglobili: pomanjkanje skušenj starega je docela zatrla skušnje novega. S tem stanjem stvari so računali praktiki namenske glasbe. Naleleti so na hkrati okamenel in posurovel, neprizanesljiv in nekritičen okus. Če so hoteli ostati zvesti svoji maksimi: dajati nič drugega kakor tisto, kar si želi občinstvo, so se imeli ravnati po tem. V smrtnem sovraštvu do eksperimenta, do vsega, kar je vsaj od daleč spominjalo na intelektualno, da, do vsega, kar je vsaj od daleč spominjalo na intelektualno, da, do vsega, kar je bilo samó drugačno, se je nasprotje med meščanskim občinstvom in njegovo glasbo izničilo. Zapovedniki filma so si že davno tega izrečeno sodbo občinstva in s čezmerno in ignorantsko avtoriteto prenategnili svojo gosposko aparaturo. Filmska glasba je brezzgodovinska, ker je že prej občinstvo v opernih in koncertnih dvoranah zadržalo zgodovino, bodisi da se je dotaknilo njenih nevarnih mest bodisi da je nasprotovalo idealu oddiha in zabave v preracionalizirani družbi. S filmsko glasbo je poslušalec ponovno prevaran za to, proti čemur se že tako zapira.

Filmi so svojim odjemalcem napisani na kožo, kalkulirani na njihove resnične ali dozdevne potrebe. Hkrati pa so produkti, ki so po razširjenosti občinstvu najbližji, tako spričo poteka produkcije kakor tudi spričo interesov, ki jih reprezentirajo, objektivno občinstvu najbolj tuji. Proizvodnja se je odtegnila živemu stiku s poslušalcem, kar gledališka predstava še ohranja; samo posredno, v blagajniškem listku, v popolnoma konkretizirani obliki je sploh še mogoče slutiti voljo občinstva.

MIHA ZADNIKAR AFEKT S PREDSTAVO ALI O TRETJEM STAVKU

Protislovje univerzalne bližine in nepremostljive oddaljenosti označuje šibko mesto v spletu učinkov, ki naj bi mu vse služilo, in zakrivanje te slabosti je ena glavnih nalog manipulacije, da, eden najvažnejših elementov učinkovanja samega. Od tod organizirani trač, ki poleg napihnjene reklame v filmskih revijah, filmskih stolpcih v časopisih, še intimnost zasebnega življenja spreminja v prispevek mašinerije. Na to področje sodi družbeno filmska glasba. Nič drugega ni kakor moment tovarniško proizvedene iracionalnosti na splošno, „sprostiti“, ki skuša s poznoindustrijskimi sredstvi prezreti hladnost poznoindustrijske družbe. Ta približa film, kakor se sam približa z veliko povečavo. Med bržečimi fotografijami in opazovalcem skuša spostaviti nekakšno človeško posredovalno plast. Njena socialna funkcija je funkcija kita, drži skupaj tisto, kar si sicer brez povezave stoji nasproti, mehanični produkt in gledalce, pa tudi te med seboj, kakor so zaprti v ječi svojih sedežev. Že gledališče je poznalo podobno potrebo, takoj ko so gledalci sedeli nasproti odru, ne da bi spoznali življenje pri spuščeni zastori ali med menjavo scen: glasba med akti dejanja. Ideja le-te se je od kurentne glasbe za kino povzdignila od univerzalnosti, tudi in prav tam, kjer je mogoče kaj videti. Načrtno pretirava, ko ustvarja vzdušje za postopke, ki se jih je sama udeležila. Slikam skuša dodatno vdihniti nekaj iz življenja, kar so te s fotografijo ravno zgubile.⁵ Glasba za kino se ni preselila kar tako iz orkestrske luknje na filmski trak, se neokrnjeno vključila vanj; tako da zdaj obdeluje poslušalce s filmskim trakom v enem. Iz skrbniške tolažbe je postala human interes in slednjič del univerzalne reklame, ki je v njej film sam zamočlan. Danes rjovenje leva MGM izčveka skrivnost vse filmske glasbe: zmago nad tem, da se je film, da, da se je ona sama uveljavila. Filmska glasba poslušalce nekako zapelje v občudovanje, v katerem se nepričakovano zaplete v film. Njena osnovna oblika je fanfara: ritual spremljanja naslovnih špic to nedvomno izraža. Toda njena gestika je skoz in skoz gestika reklame: sporazumno namiguje na vse, kar se bo zgodilo na platnu, učinek, ki šele bo uresničen, odseva kot nekaj že uspelega; včasih tudi za bedake razlaga smisel dogajanja in to s svojimi ne-

dvomno normiranimi karakterji, nekako tako kakor danes higienskim reklamam fingira dodano znanstveno objektivno pojasnilo. Celotna oblikovna govorica kurentne glasbe izhaja iz reklame: motiv je geslo, instrumentacija standardizirana pisanost, in tako spremljave risanih filmov že delajo reklamne vice: pogosto je tako, kakor da bi glasba nadomeščala ime blaga, ki si ga tisti čas film še ne upa ponuditi. Temu ni videti konca. Resnični napredek filmske glasbe bi utegnil biti z dolarji in centi izražena ideja, da bi vsakemu igralcu dodali njegov lastni reklamni leitmotiv, ki bi se oglasil v slehernem filmu, ko bi se prikazal tisti igralec.

V filmski glasbi se spet pojavi temeljna struktura vse reklame: delitev na pozornost zbujujočo sliko in neartikulirano ozadje. Glasba je bodisi šlager bodisi brezoblični zvok: „noodles“ se v žargonu imenujejo melodično nesmiselne sentence triol, ki se družijo še posebno rade. Ničesar ni, samo sopevne in obdržljive melodije in nikakor ne dojemljivo harmonsko zvenenje. Kolektivna funkcija glasbe se je racionalizirala v lov na odjemalce. Toda samodržstvo učinkovanja kot reklama se obrne: glasba ostane povsem brez vpliva. Filmski šlagerji se izrodijo in tako jih je mogoče obdržati, v takšno banalnost, da jih ni več mogoče obdržati — v splošnem niti pod nivojem Tin Pan Alley, ki ni racionaliziran povsem do konca — in stalna reklama, preposladkana dudldudl, otopi, kolikor že ne omogoči odkritega odpora, zbudi vsaj indiferentnost. Tako se industrijska racionalizacija na koncu tudi glasbeno pokaže kot to, kar je že davno postala, svoj lastni sovražnik. Filmska glasba bi se morala temeljito spremeniti še posebno po standardih industrije. Industrijski standardi pa takšno spremembo obenem onemogočajo.

Opombe:

¹ Prim. Kurt London, *Film Music. A Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments*, London 1936.

² Ta fenomen je opisal že Flaubert nekako sredi devetnajstega stoletja. Pevec Lagardy, kot je rečeno v Gospe Bovaryjevi, je imel „lep glas, neomajno samogotovost, več strasti kot razuma, in več zanosa ko čustvenosti je dopolnjevalo vtis te čudovite šarlatanske nature, ki te je spominjala hkrati na frizerja in na bikoborca“.

³ London, nav. delo, str. 43.

⁴ S. Kracauer, *Die Angestellten*. Aus dem neuesten Deutschland, Frankfurt na Meni 1930.

⁵ Še leta 1929 bi bilo mogoče pisati o glasbi za kino v Neaplju, da melodij izsesanih oper, ki so tam služile filmu za spremljavo „poslušalec ni mogel sprejeti kot glasbo, marveč so glasbeno obstajale samo za film: spremljava je glasba neprenehoma samo svoje glavne melodije. Prišla je k filmu, da bi ga tolažila, ker je bil nem in ga lahko zazibala v temo gledalcev, tudi kadar je prevzemala kretno hrepenenja. To ni namenjeno gledalcu. Saj opazi glasbo šele tedaj, ko zre film vanj neutolažljivo daleč, lačen zavoljo prepadnosti praznega prostora.“ (T. W. Adorno, *Motive IV: Musik von ausen*, v: *Anbruch II* (1929), str. 337 (Zvezek 9/10); (zdaj tudi: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt na Meni 1963, str. 33).)

Enkrat bi morali — ne vem, ali bom kdaj imel čas — mimogrede govoriti o glasbi.¹
Jacques Lacan

Nikoli ne bom napisal tretjega stavka. Njegovo odstopnost posvečam vsem fantazmam, ki so strašile moje življenje, vsem iluzijam, ki so se varljivo svetlikale pred menoj. In tudi vsem mladim deklicam, katerih smehljaj je bil blesk mojih dni in svetloba mojih oči, ki sem mislil, da so brezoblačne. Torej naj bo moja življenjska simfonija nedokončana in vendarle tako popolna.²
Franz Schubert

Zelo naporno je bilo v majhnem prostoru, ki smo bili v njem največkrat edini gledalci, gledati toliko filmov, ki so se vrtili pred našimi očmi brez kakršnekoli glasbene spremljave.³
Walter Benjamin

Tekst se uvaja. Tudi mi v njem ne bomo napisali tretjega stavka. . . . Vse, kar je pred menoj, ki sem četrti stavek, je nedokončano, pa se je vrinilo v zapis. Vse, kar je za menoj, ki sem pet stavek, pa je nedokončano in si prav zato zasluži zapis. In objekt? Enak objektu tretjega stavka, ki so v njem štiri pike.

Dovolj paradoksalno, a pogosto tudi zanemarjano dejstvo iz normativne slovnice je vprašanje časa, do katerega interpunkcija še določa semantiko obakraj sebe: do kdaj, do katere točke se gre torej stavo vejic-podpičij - dvopičij - vezajev - pomišljajev, in kje se odloči bodisi za enigmatično „post-punkcijo“ (pika - tripika - vprašaj) bodisi za absolutno (tudičvčasih - pika - vprašaj - pašeklicaj). Poudarili smo normativno slovnico, saj hočemo negirati prav njene bebase izjave, češ da gre pri tem za neke „človekove“, „slogovne“, „odločitve“. Iz enega samega vzroka (naposled se moramo vendarle omejiti): takšna slovnica s tem sama ignorira nekaj, kar s svojimi pravili in aksiomi šele omogoča; v našem primeru odreka stavkom samoreferenčno praktiko, ki imate zanje zglede v začetku spisa. Tam je dovolj jasno vidno, da smo namesto ustaljenih treh pik zapisali štiri in te pike pri bralcu za zdaj gotovo ne evocirajo nobene želje, ne vodijo k nobeni razrešitvi, kolikor pa slepo asociirajo na drugi epigraf, še zdaleč niso manko in niso nekaj spušenega. Kvečjemu tako smo namreč kaj spustili, da smo nekaj dodali. Še več, to, da smo nekaj dodali (namreč te pike), je jasno šele iz pikam sledečih dveh stavkov, ki sta samoreferenčna, ki torej govorita vedno dobesed-

no in enako, in sicer na način, da govorita sama zase. Ta dva stavka nam tudi izdata, da je nekaj umanjalo in razkrijeta, kaj je tisto, kar je umanjalo.

Rigorozni postopki, kakršni so na primer postopki materializirajočih bralcev, vplivajo na samoreferenčne praktike dovolj travmatično: še tako enigmatičen uvod postavi jo pred dejstvo analize, za katerega, kolikor smo sami analitični, ne moremo znikati, da prav tem in takšnim stavkom jemlje ves mik. Samoreferenca ne more zahtevati enakopravnega, torej samoreferenčnega analitičnega postopka, ker takšnega postopka ni. Kolikor je samoreferenčen, ni več analitičen. Analiza je za samoreferenčne stavke nekaj dolgočasnega, pa vendar se je moramo oprijeti prav zato, da bi nam ti stavki do neskončnosti ne začeli ponavljati svoje plošče.“

Ne moremo si kaj, da se ne bi vprašali, zakaj so pike štiri. Mar gre „nanje“ kaj „več“ kot na pike, ki so (po normativni slovnici) tri? Teza je, da razlika med normativnim in produktivnim lahko poteka zgolj na ravni forme, prav na ravni samega vprašanja, ali se na pike sploh „kaj“ piše, se jih sploh „s čim“ nadomešča. Normativna polja puščajo pike, kjer so, produktivnost pa zahteva diverzijo: sprejmemo paradoks in se — za produktivno nadaljevanje — držimo kánonov normative, držimo se (za)stavka štirih pik na način, ki se zanj zdi, da tudi skladateljem klasične forme simfonije priporoča štiri (za)stavke.

K razrešitvi razlikovanja pa nam pomaga vpeljava dodatne razlike, vpeljava nove pike. Gre za Charlesa Baudelairea, toda bralec naj se nikar ne prestraši, da bi moral v trudu za uspeh referenčnega transporta zdaj prenašati kako pezo poetiziranja! Baudelaire je v pesmi *Le ciel brouillé* konec nekega verza zapisal pet pik oziroma, natančneje rečeno, zapikal pet pis, saj je škralbal s peresom (. . . .); kar je opazka, ki bo vsekakor izhodiščna (bolje rečeno, shodiščna, saj za ta spis še nimamo izdelanih tehnike in metode hoje, dobro pa vemo, od kod referenčno prihajamo in kam kategorično gremo) glede na program, ki smo si ga zastavili z današnjimi epigrafiki pred začetkom spisa, je opazka, da se bo treba začeti prilikovati raznim formam pik, če se hočemo približati današnjemu name-

nu. Kolikor še ni znano, naj povemo, da iščemo historične nastavke filmske glasbe in eno njenih začetnih linij.

Pet baudelaireovskih pik je povzročilo več težav sokoljeokim prevajalcem kakor — v primerjavi s temi prevajalci — vedno nekoliko brljavim bralcem (čeprav izvirnika!), kar je gotovo prispevek k dokazom za to, da hočejo nekateri prevajalci lepe literature uničevati mitologijo ugank, da skratka šušmarijo z željo, katere dispozitiv naj bi bralcu skoz udobje prenatanečnega prevoda razbil vse, kjer to še ni potrebno. Za kakšne vrste eksegezo gre? Pesem se v tem primeru vedno da prebrati, pet pik pač bomo kot pet pik, prevesti teh pet pik kako drugače, kot da jih ponovno započimo, pa je že iz geoortografskih in geolingvističnih vzrokov topoumna reč. Kar nekaj nas je, ki si še pomisliti ne upamo, kaj vse se more po svetu v raznih jezikih pisati nad francosko punktuografijo, v našem primeru nad pet pik pesmi. Vedno pa se najde kak subjekt metafizične branja, ki mu, preprosto povedano, lahko očitamo, da se rad igra „vislice“ in da hoče venomer kaj pisati nad pike, ki so v realnem strogo pike enigme. Učeneje bi temu rekli: „formi ne pusti identitete s plavajočim označevalcem“. Ker Baudelaire ne nudi primerne pesniške forme (zdaj pač mislimo na formo, kakršni sta na primer gazela ali sonet, in ne več na formo, ki je forma petih pik), da bi ji našli žensko, ki bi njeno ime potem nizali po akrostihu, so ti subjekti hoteli pike, to priložnost za „čisto formo“, nadomestiti s povsem navadnim označevalcem. Določili so si jih za pet pik, ki so iskale žensko, in si potem to privzeli predvsem kot samodokaz, da je prevajalec poezije slab prevajalec, kolikor ni erotik in kolikor ni pesnik, lahko bi torej rekli — če bi bili aktualisti — kolikor ni „erotično zavezan“ poeziji. Našel se je torej prevajalski mandeljc, ki je bil v prostem času hagiograf in je tako rekoč postavil i na piko, dognal je, saj je študiral tudi primerjalno književnost, da mora na petih pikah Charlesa Baudelairea pisati: MARIE⁵ Kako dolgočasno,

Teoretsko in empirično smo torej nakazali, kam vodijo poti obakraj naših skrivnostnih štirih pik: a) tri pike iz normativne slovnice so vedno „čista forma“ (kadar napišemo: Chico, Harpo, Groucho, Zeppo, . . . 39

Marx, ga ni več Marxa, ki bi lahko nadaljeval linijo, in to je tudi ena publicističnih gest par excellence, gesta, ki sodi nekako v isti koš kot ugotovitev empiričnih psihologov, da publicisti zapišejo največ tujih besed v tistem tujem jeziku, ki ga sploh ne znajo, . . .), na mesto treh pik nimamo po navadi več kaj zapisati; b) pet pik iz metafizične poetike je, ko boljčimo v njihovo „razrešitev“, odtegotanje baudelaireovskega nezavednega domnevni Baudelaireovi vednosti. Z bistveno zamenjavo: ker je vednost po navadi tisto, kar se artikulira, bi Baudelaireu lahko prevajalci, ko bi ne bili metafiziki, pustili artikulacijo edine možnosti, da se formalni zaključek osredišča v biti. Podelili pa so mu žensko in s tem potrdili, da znajo povedati preveč, tisto torej, kar se vedno izreče z dovolj ali pa z napako.⁶

Ostane nam edina možnost, in kot po naključju je to Horacova aurea mediocritas. Med normativnostjo in metafiziko je očitno glasba in skoz prikaz zablude treh ali petih pik nam je prav ta položaj glasbe ne da bi bil dokazal eksplicitno mimogrede spolzel iz rok. Šele tako smo ga lahko zajeli kot današnje bistvo in zdaj, ko je nakazano marsikaj o pikah in ko je dokazan substancialni položaj glasbe, nas obvezuje predvsem še Schubertov epigraf. Kolikor bralec še ni sam zapazil oklepalne vloge, dveh drugih epigrafov, „mu jo zdaj lahko celo eksplicitno povzamemo. Lacan prizna, da glasba „je“, samo da se njegov čas ne ujema z njenim, Benjamin pa potoži, da glasbe „ni“ kljub temu, da bi sodila v neki prostor, ki se v njem po vsem videzu brez nje ne more. Schubert je na sredi in ne glede na prostor in čas pove, kako glasba je predvsem tako, da ni. Tudi ta razrešitev nam utegne še kako koristiti, zato se bo veljalo zateči k Lacanovemu privilegiju distanciranja od glasbe in k Benjaminovi distanci od privilegiranja filma, ko bomo razlagali, katera je glasba, ki je tako da ni.

Schubertov čas rine formo simfonije skoz zgodovino de iure še vedno kanonično, drugi dogodki iz te zgodovine pa vedo povedati, da je že prišel čas, ko je bilo treba uprizarjati cirkus, da se je izkazalo, kje je zgodovina. Upor skladatelj je bil malo verjeten, saj je prav kaos v zvezi z zgodovino tedaj ustoličil posebne vrste hagiografov, ki so imeli za glasbo precej usodnejši pomen od istoimenskih fantomov, ki smo jih omenili v zvezi s prevajanjem poezije. Hagiograf lahko v glasbi še danes postane domala sleherni glasbeni teoretik; v glasbi vam pove, da simfonija ni to, kar obstaja le, če poslušate, temveč to, kar je spoznavno, če pride do svojega konca, zapovedanega s kánoni. Mar je tako nenavadno, da filmska glasba oziroma glasba v filmu ne poznata ne teoretikov⁷ ne hagiografov,⁸ saj sta izvzeti iz glasbene zgodovine in si ju lahko k sreči razložimo kvečjemu s filmsko teorijo, ta pa zahteva predvsem drugačno teoretskost od glasbeniške. Resda pa so koreni skupni: filmska glasba in glasba v filmu sta glasbi zase, a s tem ne trdimo, da nima ta še kako običnih glasbenih predhodnikov v smislu form in zvrsti.

Teoretik glasbeniškega kova vam ne more

povedati, kaj naj bi bilo v tretjem, nenapisanem stavku Schubertove Nedokončane simfonije, a z važnim pristavkom: za kaj takega mu niti ne manjka toliko domišljije kolikor zlasti teorije. Prav zato, ker je nima (glasbena „teorija“ je bržčas ena od teorij, kakršnih materialistično podjetje ne more priznati, saj se tovrstna teorija trudi obratovati materijo, ki nam je že tako in tako dana na vposluh, ustvarja simbolne kode za tisto, kar je marsikomu imaginarno vidno v notah, in ima s tem realno povsem neteoretske učinke), pa vam tudi ne more povedati, kaj je v prvih dveh stavekih bilo tako produktivno za tretjega, da je umanjkal. Tu ne gre le za heglovske očitke, češ da glasba ne mara komentarija in za ironijo, ki se skriva v teh očitkih, češ saj takšen komentar sploh nima mesta deklarativne, „izjavne“ izjave. Tu ne gre niti zgolj za razsvetljenski minimalizem, ki išče v glasbi nekega interpretativnega trabanta, matematične zakonitosti, ki bi poslušalcu zagotavljale varnost stvari-na-sebi, aksiome harmonije, ki bi bili lege artis, ki bi nanje torej lahko kaj oprli, ko ne bi hoteli več poslušati neogibnih posrednikov, „reproduktivnih umetnikov“. Ne, gre predvsem za rezultanto heglovstva in razsvetljenstva, za neki vektor, ki nas mora že po svoji definiciji pognati naprej, saj spričo elementov zavzema zelo konspirativno-produktivno polje. En pol vodi proti psihoanalizi, saj ima do glasbe varno distanco, drugi pa proti filmu, saj glasbi pod posebnimi okoliščinami prihranja možnost drugačnih spoznavnih vrednosti.⁹ In za glasbo v filmu vedno trdimo, da je med vsemi glasbami najbolj razpoložljiva. Odveč je zgubljeni besede z razlago, kaj vse se zgodi pozitivnega ko trčita psihoanaliza in film.

Schubertovo nezavedno se nam razkriva skoz zapis iz dnevnika, približamo pa se mu lahko pod dvema pogoje: a) kolikor hagiograf tutor, glasbene „teorije“, prepusti svoje mesto teoretski polnosti; b) kolikor to mesto zasedemo sami in kolikor mogoče hitro predpostavimo, da tretji stavek, ki umanjka, ni glasbeni stavek, da nikakor ne evocira metafizičnega diskurza, ki to ni, marveč da določa že na terminološki in predteoretski ravni tisto najbolj razložljivo glasbo, filmsko glasbo. Upošteva ti moramo torej dejstvo, da Schubert leta 1822 ne le, da je napisal dva stavka svoje Nedokončane simfonije, marveč tudi ni napisal tretjega (kaj je bilo s četrtim, ki bi po tedanjem kánonu simfonije prav tako še sodil zraven, puščamo ob strani).

Ko smo si tako zagotovili materialistično optiko, lahko vprašanje zastavimo že neprimerno predrznejše: je Schubertov tretji stavek napoved filmske glasbe? S tem, da se mu je skladatelj izognil kot „umetnostni formi“, kot sestavnemu delu pričakovane in nujne celote, namreč nikakor ne trdimo, da ta praznina, ki jo označi s „fantazmi“, „iluzijami“, „deklicami“, „bleskom“, „svetlobo“,¹⁰ da bi prikazal polnost, ki šele bo neke drugje (na kaj pa se spomnimo drugega kot na film, ko preberemo teh pet paradigem), ne polni forme neke umetnosti, ki zanjo še ni mogel vedeti. Lahko pa je — in očitno je — predpostavil, da bo nekoč

obstajala sfera, ki bo lahko tako rekoč obenem zgrabila vse, čemur se je moral odpovedovati, namreč povzela dispozitiv manka neke glasbe.

Schubert je imel nepremostljive težave s tistim, kar je Hegel imenoval abstraktna subjektivnost. Venomer se mu je izmikala priložnost, da bi tisto, kar je napisal slišal izvedeno; pri njegovem simfoničnem ustvarjanju se je to vleklo do konca. Bil je „patološki konkretni subjektivist“, saj je moral v sebi množiti ideale izvedb lastnih skladb. To dejstvo za skladatelje, ki imajo v splošnem posebne vrste spomin, ni tako nenavadno, toda pri Schubertu ima zgodovinsko važne posledice. Tam, kjer bi skladbo lahko prepustil simptomu, izvedbi, večnemu premlevanju, se je moral tako rekoč zadovoljiti s fantazmo. Tako je subjektivnost prenašal zunaj nezavednega, razglasiti je moral, da je prav fantazma tista, ki ji je treba posvetiti odsotnost, da se izkaže, kje je živela polno fantazmatičnost. Schubert ni nikjer bolj romantičen kot prav v zastavitvi simptoma izvedbe, ki ji njegove simfonije v splošnem nikoli niso bile prepuščene. Tako se je simptom sam v sebi obrnil, čas je raztegnil v obdobje, ki mu je postalo zaupano, da bo v manko tretjega stavka polagalo svojo glasbo. Simptom se ni več kazal kot nerazumljiv, nerazberljiv, brezsmiseln, kot travmatični madež, ki štrli ven iz sicer skladne celote, kot točka, na katero je pripet subjekt.¹¹ Skladatelj ni imel svojega izvajalca, da bi mu pripenjal ta simptom, zato je fetišiziral fantazmo, skratka, iz lastne izvedbe, ki jo je poznal kot eno in edino, je ponudil poslušalstvu novo možnost: tule imate praznino, ki je takšna, ker je napolnjena s fantazmo, pa si producirajte dodatke, če vam jih simptomatičnost vsakdanjega koncertnega življenja glasbe sploh še kaj prepušča. Skoz obrat znanega Adornovega projekta, projekta modernizma, da bi glasba nehala biti fantazma in bi postala simptom,¹² je Schubert zasedel filmsko pozicijo par excellence. Tako nas več ne čudi, da je Adorno sovražil hollywoodski princip Leitmotiva,¹³ večji del industrije filmske glasbe, ki je postala eden bistvenih konstitutivov manka tretjega stavka. Schubert je s svojim dnevnikom, z novo željo po vednosti (s pravo freudovsko Wissenschaft) tako rekoč preskočil čas nemega filma in združil dve romantiki: predelal simptom v „fantazmo“, spostavil „iluzijo“ izvedbe na filmskem traku (sam je imel iluzijo koncertne izvedbe), „deklica“ ki ni marala zanj, je postala filmska zvezda, „blesk“ jo je osvetljeval, „svetloba“ pa omogočila snemanje.¹⁴

Izvir zvoka je lahko neverjeten, inadekvaten¹⁵ in kolikor ga obe plati romantike ne uporabljata, še ni rečeno, da vnjiu ne funkcionira. Skoz razmerje slika-zvok se vedno kobali prav predelava simptoma v fantazmo. Schubertovsko vprašanje, „saj res, kako pa moje skladbe zvenijo v resnici?“ igra na „napačno resnico“, torej nikoli ne dobi odgovora, ki mu sicer gre. Prav s tem pa omogoča našo tezo, da ima vsakdo, ki se ukvarja s skladateljstvom, iluzijo, da obstoje neverjetni zvoki, ki si jih izvajalec lahko zmisli. Schubert se je pravočasno



zavedel, da razmerje, v katerem „slika“ orkestra pristaja zvoku njegove simfonije, ni bistveno, da postane bistveno šele tedaj, ko bo ta slika lahko umetno sproducirana tako, da jo bodo še isti hip zbrisali: kaj takega pa je mogoče šele pri zvočnem igranem filmu: tam imamo „posledico slike“ imamo izvedbe, a ni važna, ker gledamo drugo sliko, sliko filma. Predschubertovska ozaveščenost ostaja na ravni risanke brez slike. Pa pri tem o risanki ne mislimo nič slabega. Risanka se pogosto vnaprej odloča za vir glasu in zvoka, vir, ki se samima glasu ali zvoku ne prilaga, prav podobno kakor se tako neozaveščeni skladatelj prepričuje, da se izvedba lahko prilaga njegovi želji. Miki miška pljune, in pljunek zabobni kot velik boben.¹⁶ Schubert pri tem pojavu vidi bistvo slike, ki zvoku šele podeli grotesknost, predschubertovci pa mislijo, da lahko kaj stori sam zvok, in so prekratki.

Glasha prav skoraj pojav razmerja s sliko doživlja samorazkroj v pomenu Aoflösung izvedbe kot zadnjega dosega, možnosti, za katero je bilo pred Schubertom vredno žrtvovati lastne fantazme. Režiserji, ki so morali svojo možnost že vnaprej institucionalizirati, saj ni bilo kaj razmišljati o izvedbi, ki bi pristajala že končanemu delu, so kajpak v razmerju slika:zvok zaupali vedno močno izdelani metodi. Ejenštejn je imel v tem smislu prav specifično:

„Toda raznih naključij je tu veliko manj kot se zdi — pogoj je opazna 'zakonitost' v ustvarjalnem procesu. Obstaja medota. Težava je le v tem, da se iz vnaprej zasnovanih metodoloških izhodišč še ni rodila niti figa. Iz divjega poteka ustvarjalnega potenciala, ki ni reguliran z metodo, pa nastane še manj.“¹⁷

S takšno obrazložitvijo se je pogovarjal s skladatelji in spostavljal režiserski vidik razmerja med sliko in zvokom. Šele z montažo se razkrije nemoč, posledica samorazkroja glasbe:

„S Sergejem Prokofjevom se večkrat na dolgo in široko prepirava, 'kdo prvi', ali pisati glasbo na nerazrezano gmoto filmske slike in šele z glasbo vred delati montažo ali pa hitro in definitivno razrezati sekvence in k takšnim skladati glasbo.

In prepirava se, ker mora, kdor je prvi, premagati osnovno in najtežjo nalogo: prizorom mora dati ritem.

Drugemu je lažje.

Njemu ostane le še, da adekvatno montira sredstva, ki jih pozna, možnosti more izkoriščati iz elementov, ki mu jih nudi njegovo lastno področje.⁴⁸

Kadar je v tem vrstnem redu drugi skladatelj, je prikrajsšan prav spričo montaže. Kolikor je namreč za film montaža lahko accidentalna, še več, kolikor prav takrat najboljše „kroji“, saj je režijski prijem zapopada v svoji in njeni substanci, nima ta substanca nobene zveze z „montažo glasbe“. V glasbi, vsaj v tisti tonalni, ki je je v filmu največ, na ravni forme rez ni možen. Ali drugače, možen je tako, da skladatelj „šova“ formo v popolni podrejenosti montaži.

Prav nič čudnega, da je prav montaža specifi-
cum, ki mora zaradi njega režiser misliti
na glasbo „skoz montažo“ in to ne glede na
to, ali je glasbo že slišal ali pa jo skladatelj
šele pripravlja. Pogostoma gre za reševanje
spominskih lukenj in za varovanje institu-
cije montaže hkrati: spomnimo se, kako Fe-
derico Fellini svojemu hišnemu skladatelju
Ninu Roti večkrat nastavlil skrivoma mag-
netofon, ko je zlagal motive.¹⁹ Takšna se
zdi osnovna neenakopravnost slike in zvo-

PROBLEMI EKRAN



Franz Schubert v krogu svojih prijateljev

ka razmerja, ki nas bo še zanimalo.

Za to, da se temu razmerju približamo z druge strani, pa je treba spostaviti neko razmerje, za katerega se zdi, da je po krivici stransko: uporaba barve in glasbe v filmu. Tu se seveda ne mislimo lotevati psihologi-
stičnih zvez kakega Mitryja (v Estetiki in psihologiji filma, kjer oba elementa, zvok in barvo kot vtisa za realnost niza skupaj)²⁰ ali ugotovitev kakega Jána Šmoka (čeprav se nam zdi ugotovitev, da gospodična, ki ima v filmu rdeč pulover, primarno gotovo ne evocira krvi ali revolucije, še kako osnovna; za sekundarne evokacije je gotovo potrebno kaj več od simbolne barve. Ejzenštejn je v pismu Levu Kuliševu o barvnem filmu primerjal način uporabe barve in glasbe v filmu s trditvijo, da je barva v barvnem filmu zmeraj na ekranu, glasba pa se pojavi samo takrat, ko je nujno potrebna. Pripomnil je še, da se identičnost uporabe s tem ne spremeni.²² S tem se strinjamo in to koristi našemu nadaljevanju. Barva in glasba sta slogovna madeža romantike, kot predpostavljeno, sta skoz Schubertov manko tretjega stavka preniknila v zvočni film. V tem smislu sta spustila nemi kino, ki je v sebi ločeval dvojce: glasbo, ki je bila še živa, in barvo, ki je bila še črno-bela. Pianista, orkester in glasbeno skrinjo, tri tipične razvojne stopnje nemega kina, so kot fenomen izumili že v romantiki in z njimi razglasili troje: individualni program virtuozov (do zlihanosti že ponavljamo Adornovo pripombo, kako je v romantiki aplavz konkreten in legitimen del skladbe; sodi k virtuozi izvedbi, če ga ni, tudi izvedbe ni),²³ kolektivno voljo meščanske revolucionarnosti (ki jo je dobro zajel Freud, saj je vedel, da so žrtve, ki jih meščanstvo nalaga svojim pripadnikom in ki jih ti prenašajo, da bi preživel ali zato, ker so predani zadevi sami, zaman;²⁴ orkester, ki se množi, ni niti kontrarevolucija, marveč gre mimo revolucije) in ljubezen ljudstva do novih inštrumentov (miti producirajo drug drugega: kakor Bayreuth izumlja Wagnerjeve tube in basovske trobente in Strauss v Elektri uporablja neki hekelfon in saksofon Rusi in frankovoni vzljubijo še pred pozno romantiko, tako ljudstvo po gostilnah opusti žvegle in bombardone in se gre svojo industrijsko revolucijo: izumi mehanične citre, orkestrione in glasbene skrine). Socializacije pred filmski platni v dobi nemega kina ponovi svojo pot, meščanstvo sicer nadomesti proletarijat, a ta dobi v roke iste glasbene inštrumente.

Schubert in film opravita diverzijo nad to ravni. Manko tretjega stavka ni posvetil Afektu²⁵, čisti glasbi, kot rečeno, je filmska glasbeniška drža, subjekt, ki je stavek spustil, tudi ni literat, saj mu spodleti eminentno literarna želja, ki je želja histerika.²⁶ Schubertova definicija želje po „fantazmi“, „iluziji“, „deklici“, „blesku“ in „svetlobi“ je izenažena z identifikatorno zmnožnostjo šele tedaj, ko ne velja več niti kot patološki stavek iz dnevnika niti kot manjkajoči stavek iz simfonije, ko velja kot „filmski stavek“, če lahko tako rečemo, ko zapopade občost filmske glasbe. In Schubert je s to spustitvijo pravi filmar, filmar Ejzenštejnovih razsežnosti, saj ima do

želje po „stavku“ obsesivno razmerje,²⁷ presega obdobje pianista, orkestra in glasbene skrinje, posega že v obdobje „scorea“ in „sound-tracka“, v obdobje, ki mu je, grobo rečeno, spet namenjen dodatek barve, prav tistega, kar so romantični slikarji imenovali „varljivo svetlikanje“ „predimpresionistične svetlobe“. Kolikor imamo zdajle pred očmi lacanovo shemo skopničnega polja,²⁸ zavzame razsežnost Lacanovega preskoka. Kolikor gre v njegovem pisanju za „varljivo svetlikanje iluzije“, se zdi, da se s tem misli vse, kar visi na stenah, vse, kar se seseda, kar naslaja, kar blede,²⁹ ujetost v želji „za naprej“, torej v želji „po tem“, ko „bi izumili projekcijsko napravo z zvočnim posnetkom in hkrati želji „po tem, da“ bi iluzija izšla iz te naprave, da bi se nevarljivo, realno projicirala prav na tisti kraj, ki mu Lacan podeli skupno polje podobne-ekrana, tja, kjer je vse drugo oslepelelo.

Thomas Alva Edison se je tej in takšni napravi dobesedno podredil, iz njegove tehničnosti obsesije, ki kajpak z realnim razmerjem slike, barve in glasbe nima nobene produktivne zveze, se je rodila tudi utopična ideja enotne naprave.

Gre za Edison's first idea as to synchronization“, namreč slike in zvoka v eni napravi. Od nastanka travmatične skice mineva natanko sto let, kar pomeni, da sta Edisona čakali še dve leti trpljenja, preden je zaslišal znane besede uspeha: „Good morning, Mr. Edison, glad to see you back. I hope you are satisfied with the cinetophonograph“. Terminološko imamo tako zajeto tisto vmesno, „nemo“ zgodovino, ki je Schubertova diverzija ni določala. Od izuma naprave dalje je šlo tako rekoč za abstrahiranje nekega podpičja iz razmerja, ki ga je Leonardo da Vinci še razumel kot hierarhijo čutil: „Ok, za katerega pravijo, da je okno duše, je glavna pot, po kateri lahko skupni čut obilno in prečudovito zre v brez-krajne stvaritve narave; in uho je drugo, ki postaja plemenito spricho povedanih reči, ki jih je prej videlo oko.“³⁰

Zmešnjava je bila popolna, danes nam je težko razumljivo, kako je zgodovina lahko sledila zgolj pojmovnim nadzidavam tehničnih tautologij: kinetofonograf, kinetograf, Kinetophon, Chronophonographie, Graphophonoscope, Cinématorama parlant, Microphonograph, Cinmicrophonograph, scènes cinéphonographiques;³¹ primeri ustrezno ponazarjajo zmedo besed, preden se je beseda scimila skoz napravo. S spoznanjem o bistvu Schubertove glasbene kastracije, o manku tretjega stavka Nedokončane simfonije, se zazdi smešno vprašanje, ki bi nas sicer še danes lahko begalo: je prve projekcije nemega filma spremljala glasba ali pa je bil tedaj film tisti, ki je spremljal glasbo. Vemo, da glasbeno formo v kinematografu za razliko od forme v koncertni dvorani dojemamo nezavedno, pravi Kurt London. Popolnoma v drugem smislu, kot to poteka v operi, kjer je beseda izrazito podrejena glasbi. Kinematografska predstava je oblikovala tip gledalca-poslušalca, ki je bil zmožen iz vse „glasbene vsebine filma“ ujeti le karakteristične takte, od govora pa je pobral vse. V

začetku je bil po predstavi redko kdo zmožen povedati, kaj je v njej slišal. Še posebej tedaj, kadar je bila glasba v „idejnem razkoraku“ s sliko, ko „sliki ni sledila“. Tu je skrito dejstvo, zakaj je dobra glasba nemega kina ostajala pred prehodom od pianista k orkestru „neopazna“.³²

Ta napol empirična dognanja Kurta Londona moramo precizirati, da bi lahko bistvo prignali do konca, ki to ne bo. „Neopaznost“ filmske glasbe, ki je kajpak še danes aktualen pojav, je posledica soočanja filmskega in glasbenega „prostora“ zvoka aristotelovska „medčutna metaforizacija“,³³ ki ji je Zofia Lissa podelila dovolj zgovorno ime: „antitetična ekvipolenca“.³⁴ V prvih letih filmskih predstav z glasbo jo je dolečeval objekt, ki se je v zgodovino filmske teorije na področju zvoka in glasu zapisal na neki način značilneje od glasbe. To je bil telefon, sprva kajpak le slušalka. Kolikor se Michelu Chionu vsiljuje primerjava med popkovino in telefonsko žico, ko ovrže načelno miselnost, češ zgodbe s telefoni je spodbudil šele zvočni film,³⁵ ga je treba prav v komparativni rabi odgovora še podkrepiti. Rekonstruirajmo kinematografski sistem trojice Berthon, Dussaud in Jaubert!³⁶ Leta 1887 so prirejali filmske predstave, in za dodatek k Chionovemu zavračanju se ne bo treba zateči po dokaz niti k telefonom v Griffithovih nemih komedijah.³⁷ Trojica je namreč pripravljala filmske projekcije z več fonografi hkrati, kar pomeni, da sta slehernega gledalca pri sedenju čakala telefonska slušalka in telefonska žica.³⁸ Telefon je bil filmu položen tako rekoč že v zibel, ko se še ni vedelo, komu zvoni.

Če hočemo aktualizirati telefonsko vez z glasbo, nam ne sme uiti neka raba, ki se na podoben način kot mi išče v zgodovini: ohranja vez in upošteva ves potrebni manko glasbe prav tako, da ga predstavi kot proces. Gre za telefon v dovolj začetni sekvenci filma Bilo je nekoč v Ameriki Sergia Leoneja, telefon, ki ni niti inverzija nemega filma, sa se nanj zlepa nihče ne oglasi, nihče ne odgovori ne-mo, telefon, ki ni „akuzmatični intervent“, niti ne glasovni trak.³⁹ Telefon torej, ki veže glasbo, telefon, ki zanj šele na koncu filma zvemo, kdo je tisti, ki ga dvigne v flash-backu,⁴⁰ torej v realnosti zvonjenja, prej pa se zadovoljimo s preslepitvijo, z dvigom slušalke po časovnem preskoku. Zvonjenje se začne ob spremljavi swinga, pogled kamere nam naredi opombo z nekim telefonom v pisarni, s tistim, ki ga bomo potrebovali šele na koncu filma. Telefon (v offu) zvoni tudi v kitajskem gledališču, kjer se skriva Noodles; na koncu zvemo, da mu je tedaj zvonil tudi v glavo. Telefon še vedno zvoni, ko se Nodles pojavi na železniški postaji. Filmska slika se ustavi na slikarski podobi, ki postane podoba časa; telefon namreč še vedno zvoni, slika in podoba ostajata izenačeni, swing, ki se spremeni v Beatle, pa nam da vedeti, da se je flash-back spremenil v ekspozičijo sedanjosti. Noodles pobere enigmatični kovček — telefon še vedno zvoni — in jo mahne: telefonirat. Gornji rakurz kamere nam pokaže dva telefona — Nodlesovega in tistega v lokalu Debelega

Mocka, kjer zvoni; po premoški se oglasi glasba Ennia Morriconeja in tedaj vemo, da smo v filmu, da zgodbe ne nadomešča več zgodovina. Mock dvigne slušalko s telefona, pravi zvonec pa ostaja skrivnost.

Leoneju/Morriconeju je uspelo ustvariti historično vez, ki v filmu seže iz 30. let v 70., teoretski povzetek tehnične vezi, ki je od slušalke pri sedežu vodila k filmski glasbi. Presežen je bil citat, ki so ga režiserji še lep čas po možnosti, ki so jo že ponujali akuzmati, iskali pri Mozartu: spomnimo se, da je Mozart v Don Giovanniju v tretjem dejanju na odru sam sebi priredil aplavz, saj skupina godbenikov na zabavi pri Giovanniju igra citate in Figarove svatbe. Novi Leonejev/Morriconejev učinek torej povzema samo zgodovino glasbe v filmu in ni več slepo ponazorjanje dosežkov zunaj-filmskih skladateljev, Starih.

„Nemogočo“ razrešitev, ki se je vlekla od Edisona, razrešitev schubertovske travme v razmerju slika:zvok, je na trdna tla postavil šele Hollywood. Kot se spodobi, je to opravil z anekdoto. Leta 1944 so za Twentieth Century-Fox snemali Rešilni čoln. Skladatelja Davida Raksina je v studiu ustavil prijatelj in mu zelo odkrito povedal, da se je režiser Alfred Hitchcock odločil proti rabi kakršne koli glasbe v tem filmu. Raksin, vaje žaljivih pripomb na račun filmske glasbe, se je nekaj časa hahljal, potem pa prijatelja pobaral, zakaj se je mojster odločil tako nenavadno. Dobil je pojasnilo: „Takole, Hitchcock misli, da nima glasba od kod priti na odprto morje, kjer valovi bičajo reševalni čoln!“ Raksin je odvrnil: „Prosim g. Hitchcocka, naj pojasni od kod bodo tja prišle kamere, pa mu bom povedal, od kod bo prišla glasba!“^{41, 42}

Hollywood tudi Schuberta osebno ni mogel pustiti vnemar. Z izumom zvočnega filma, natančneje, v našem kontekstu, z izumom barvnega zvočnega filma, je filmska glasba že od začetka umeščena v žanrski red in se le v posebnih primerih tudi skoz film podreja stari glasbeni morfologiji.⁴³

Schubert je postal objekt, ki je spostavljal prav to razmerje, razmerje med žanri in formo. Historično nam je to po eni strani jasno s serijo, ki je tudi njemu, morda še najbolj med vsemi Starimi, podelila vse specifične pojavnosti glasbe v filmu,⁴⁴ po drugi strani pa je učencem njegovih učen-

43

PROBLEMI
EKAN

cev omogočila zasedbo Hollywooda. Namreč, če je kdaj kje obstajala Srednja Evropa, je bila to v Hollywoodu po oktobrski revoluciji, še zlasti pa po zmagi nacistične stranke v Nemčiji. Kot je bila to doba velikih evropskih režiserjev in producentov, se je tudi v glasbi prikazovala kot ena redkih pogumnih dob.⁴⁵ „Krivca“ zanj smo razkrinkali, in zdaj je jasno, da manko njegove Nedokončane simfonije ni le FILM, marveč celo FILM.⁴⁶ V dobi, v kateri je bila nemogoča anekdota, ki smo jo prihranili za konec, da bi z njo napovedovali začetek zgodbe o tragičnih časih filmske glasbe, je bila to brez dvoma ugledna pisava.

Spominjam se, da sem bral intervju v *Films and Filmmaking*. Nekdo je vprašal Fellinija, katera je njegova najljubša filmska glasba, pa je odvrnil, da *Goldfinger*. Spraševalec režiserja po tem ni vprašal prav nič več, tako je bil presenečen. Pričakoval je kratko malo veliko intelektualno delo, tako da ni vprašal več niti kako niti zakaj niti kaj. To je bil konec intervjuja. V Fellinija sem nekoč trčil v liftu, to je v dvigalu, hotela The Plaza v New Yorku. Ni me poznal. Za kaj takega ni imel nobenega razloga. Ko sva se vzpenjala, sem bleknil: "Oprostite, nekdo je rekel, da je vaša najljubša glasba *Goldfinger*. Sem John Barry." Mož je znil: "Oh, yes!", mi namenil roko in odkorakal iz dvigala.⁴⁷ John Barry, skladatelj *Goldfingerja*

Opombe:

¹ Jacques Lacan, Še, Ljubljana, RK ZSMS, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1985, str. 94.

² Nav. po: Pierre Bourtembourg, *Schubert. Nedokončana simfonija*, Maribor, Založba obzorja, 1966, str. 221.

³ Walter Benjamin, *Moskovski dnevnik* (24. januar 1927), Sarajevo, Veselin Masleša, 1986, str. 131.

⁴ Bralcu, ki ga je kljub neljubemu razpletu pritegnila samoreferenčnost, s katero smo uvedli naš spis, svetujemo na to temo produktivno slovo: Douglas R. Hofstadter, *Matamagical Themas. Questing for the Essence of Mind and Pattern*, Harmondsworth, Penguin, 1987, ante omnia str. 5-86.

⁵ Še marsikaj podobno zabavnega in za večerno branje primerne iz prevajalskih tem nahajamo v: Kojica Mičević, "Dve prevodilačke priče", *Izraz* 1-2 /31(61), Sarajevo, Svjetlost, 1987, str. 146-154.

⁶ V zvezi s tem se spominimo neke parafraze, ki nam s tem, da zameša afektivno s poetičnim, pokaže, da to dvojje na nastopata skupaj. Ker je to v našem tekstu ena bistvenih teoretskih ločnic, je prav, da si ogledamo, kako deluje, ko deluje empirično. Že klasičen primer za to postaja Boyčeva opazka Christophu Willibald Glucku, češ da bi bilo morda dobro, če ne celo idealno, ko bi ariji iz Orfeja in Evidike („J'ai perdu mon Euridice, Rien n'égalé mon malheur"), ki so med nje izvedbo jokali tisoči, bržas tudi Jean-Jacques Rousseau, obrnil besedilo v: „J'ai trouvé mon Euridice, Rien n'égalé mon bonheur." Odveč je pripomba, da nas kljub zglednemu obratu afektivnega in poetič-

nega prevajalski poseg v Baudelairea zelo razbesni. Ima nas, da bi zapeli: „J'ai trouvé MARIE, Rien n'égalé mon malheur."

⁷ S pojmom "glasbena teorija" mislimo seveda tisto grobo glasbeniško strokovnost, ki teorijo enači z večim tehničnim besedičenjem o trizvokih, razvezih, konsonančnih intervalih in podobnem.

⁸ hagiografi so tu konkretno mišljeni kot zapisovalci, kronisti „vsakdanje" in „velike" zgodovine iz glasbeniškega življenja, pa tudi kot tisti, ki skrbijo za pravilne kronološke razporeditve „teoretskih" pravil in veščin. Hagiografijo kot enega primarnih glasbeniških podjetij v kontekst predavanja o glasbi kot o afektu brez predstave umeša Rastko Močnik, „Godba skoz očala", *Problemi-Razprave* 8(222)/20, Ljubljana, RK ZSMS, 1982, str. 36-42.

⁹ Glasbena partitura (namreč tehnična razdelitev glasov in glasbenih instrumentov po koordinatnem, sinhrono-diahronem, harmonsko-kontrapunktnem principu) dobesedno JE vedno tisto, kar je absolutno približno izvedbi, kakršna koli je že. JE znameniti afekt brez predstave (cf. Močnik, op. cit., passim), ki zanj tako in tako potrebujemo „reproduktivca", da imamo kaj (kolikor od afekta sploh lahko „kaj imamo", pa s tem še najmanj mislimo „užitek"). S filmsko partituro (ki je v njej kajpak zajeta tudi glasbena partitura, sicer pa gre za ustrezno razširjeno koordinatno razporeditev scena-dialog-efekti-glasba) je drugače. Glasba je v njej vsebovana „dodatno" in šele to nam omogoči, da jo slišimo drugačno, ko gledamo v filmski ekran. Dodatek scene, dialoga in efektov nas glede glasbe pač mora presenetiti. Filmska „partitura" evocira vprašanje ipa „od kod?" (namreč: se bo tisto proizvedlo, projiciralo), kjer pa gre samo za glasbo, za zapis v partituri, po navadi kljub vsemu ne znamo dovolj hitro reagirati, ne znamo mu dovolj hitro slediti, tako da se naša želja nanaša kvečjemu na neki „kaj?" Še več: menda ni subjekta, ki bi zrl v klavir, pa bi se kljub temu vprašal „od kod?", torej velja vprašanje tudi za podjetje izvajanja, reprodukcije.

Afekt s predstavo obstoji seveda le kot nespolnjena želja. Kadar nastopa brez predstave, nam pritegnitev označevalca veže nanj — kot na primer predstavo v psihizmu — neki afektivni naboj. Tedaj in zato govorimo o prijetnih, neprijetnih predstavah. „Če predstava pade pod potlačitev — če je travmatična, afekt ostane v zavesti, zato občutimo tesnobo, ki je ne moremo na nič navezati. Zakaj? Zato, ker je predstava potisnjena v nezavedno, afekt pa ostane, in ni nujno, da je tesnoba originalna, lahko je tudi užitek, tisti prekomerni — travmatičen užitek — vendar se afekti po tej logiki, po tej metapsihološki ekonomiji sprevečajo v ta obči ekvivalent afektov, ki je tesnoba. Skratka, glasba se giblje na ravni Affektrepräsentanz, ne pa na ravni Vorstellungsrepräsentanz v freudovski terminologiji. To, kar Hegel zameri glasbi, je, da je afekt brez predstave. Afekt, ki mu manjka nekaj, namreč druga stran označevalca, ki je predstava." (ibid., str. 41)

Predstava o afektu, ki ima prav tako svojo predstavo, neko aplikacijo želje, pogled usmerjen v prepad, lahko vidimo kvečjemu, ko smo vanjo ujeti, pri poslušanju. Ker je edino področje pojavnosti, v katerem bi se temu lahko približali, v katerem bi lahko videli, kar bo slišano, poklic skladatelja filmske glasbe (tako skladatelj pač mora vedeti, da neke obstoji afekt s

predstavo, saj se od njega pričakuje, da ve za zgodbe, pasti, ukane, trike, prevare in podobno), smo za marsikaj prikrajšani. Če skladatelj filmske glasbe že ne ustvarja afekta s predstavo, si mora najti vsaj pomagalo, ki ga popelje „nad" omenjeni prepad. Denimo, da imamo ploščo s posnetkom filmske glasbe (tudi mi se moramo namreč dvigniti nad ta prepad, da kaj uzremo!), „sound-track", skratka rezultat nekega „scoring" principa, in predpostavimo, da filma, s katerim ta glasba koketira, ne poznamo. Ker le poslušamo, smo identifikatorno kastrirani, tako da tipično cinefilsko vprašanje „od kod?" (ki nas priteče tudi filmski glasbi, saj jo menda gledamo/poslušamo projicirano/igrano) še predno se zastavi, preide v odgovor na glasbeniško-idealistično-tradicionalni „kaj?". Ni je interpelacijske sposobnosti, ki bi nas lahko zvela iz neznosne neopisljivosti slišane, povemo lahko kvečjemu to, kar je samoumevna „instrumentacija": kakšne so modulacije, kakšna harmonija, kontrapunkt, orkestracija, skratka nekaj iz tehnično umerljivega kozmosa, vse drugo bi bil le dodatek k poglavjem o glasbeni metafiziki, povzetek iz pojmovnika kritičnih impresionistov. Utegnilo bi se zdeti, da spričo „kaj?" in tega opisljivega in obvladljivega kozmosa „navadne glasbe s ploščo" lahko mirno prezremo „tisto, kar naj bi bilo ugodno", da kozmos naših prijemov ne evocira toposa, ki bi bil upriporljiv na ekranu, od nekdaj projektibilen. Kadar koli nas diskografska hiša preseneti s hitro postrebo plošče, kadar koli jo v revne države nameni prej ko film sam, jo že ujamemo na laži, saj glasba ni bila spisana tja v en dan, ko bi jo dočakala izvedba na koncertnem odru ali kaj podobnega. Tja v en dan tedaj po navadi deluje trg, saj je dihotomija diskografske izdaje/filmska distribucija zastavljena povsem iracionalno, je kot taka poklon afektu. Ta je udobje, ki ingorira napor režijske predstave, za katero moramo vedeti, da je nič drugega kakor šele pogoj za „užitek tistega glasbenega". Toliko je glasba, ki jo imamo vtisnjeno v ploščo (ni pa nam dosegljiva na filmu, kjer je, naj to poudarimo z vso resnostjo, njen dom), posledica, v katere vzrok zro brezoki. Toliko s svojo pojavnostjo preslepi Hegla/Močnika in njuno trditev, češ da bi naj bila glasba „afekt brez predstave". Toliko je vrinec, baš tisto, kar je med afektom in predstavo, predpostavka želje, ki implicira odgovor na znameniti „kaj?": afekt s predstavo se vedno skriva nekje v filmu.

¹⁰ Cf. drugi epigraf!

¹¹ Cf. Mladen Dolar, „Strel sredi koncerta", spremna beseda k: Theodor W. Adorno, *Uvod k sociologiji glasbe*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1986, str. 335 oz. id., „Razredni boj v glasbi", *Problemi-Razprave* 4-5 (164-265)/24, Ljubljana, RK ZSMS, 1986, str. 34. V istem kontekstu cf. vsaj še en spis: v zvezku, ki je pred nami, ga objavlja Slavoj Žižek.

¹² Cf. id., *opera cit.*, str. 336, passim oz. str. 34, passim.

¹³ Cf. Hanns Eisler (Adornovo avtorstvo tu še ni navedeno, op. M. Z.) *Komposition für den Film*, Berlin, Verlag Bruno Henschel und Sohn, 1949, str. 10-12.

¹⁴ Kajpak učinek glasbenikove geste ne implicira vedno tudi užitka spostavljanja vezi med glasbo in filmom. Kdor skoz glasbo ali glasbenišvo govori o ek-

kot pri Schzbertu), še nima v rokah kar tako nekih projektibilnih dokazov. Ljubljanski ansambel Mila-dojka Youneed je letos izdal gramofonsko ploščo, ka-tere ovitek in nagovor opozarjata na nevarnost hor-ror filma. Učinek je nasproten Schubertovemu in še zdaleč nima njegovih razsežnosti: ostaja na ravni „afekta s podobo“. Schubert namreč prav s tem, da užitek omenjene zveze ne izreče, zakoliči tisto, čemur v filmski glasbi (za razliko od drugih glasb) kot pred-postavki želje pravimo „afekt s predstavo“. V glasbi te zvrsti sestopamo kot simptomom in fantazmam kve-čjemu „skoz“, „realnost“ filma, tako da ta „realnost“ podeli veljavo tudi v glasbi. Edini konstitutivni pogoj je, da je glasba tedaj zares v filmu. Poslušanje zvočne- ga traku ali izjave s plošče M.Y. je pač premalo oziro- ma se nagiba že „čez“, v tisto neoprijemljivo in neo- pisljivo metafiziko „absolutne“ glasbe.

¹⁵ Cg. Béla Balász, *Filmska kultura*, Ljubljana, Can- karjeva založba, 1966, str. 285-290, passim.

¹⁶ Id., *ibid.*, str. 286

¹⁷ Sergej Mihajlovič Eisenstein (= Sergej Mihailovič Eizenštejn), *Montaža, ekstaza. Izbrani spisi*, Ljublja- na, Cankarjeva založba, 1981, str. 139.

¹⁸ Id., *Kamerou, tožkou i parem*, Praga 1959, str. 353-354.

¹⁹ Cf. Majda Širca, *Federico Fellini*, Ljubljana, Ki- nematografi Ljubljana, Dvorana Kintoeke, 1986, str. 72-73.

²⁰ Cf. Zdenko Vrdlovec, *Lepota prevare*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1987, str. 56.

²¹ Cf. Juraj Lexmann, *Teoria filmovej hudby*, Brati- slava, Veda (= Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied), 1981, str. 83.

²² Cf. Sergej Mihajlovič Eisenstein, *Montaža*, ... str. 308.

²³ Cf. Rastko Močnik, *op.cit.*, str. 40.

²⁴ Cf. Theodor W. Adorno, *op. cit.*, str. 152

²⁵ Cf. *opomba št. 9*.

²⁶ Cf. Slavoj Žižek, „Krščanstvo in zlo“, v: *Hegel in objekt*, Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, RK ZSMS, 1985, str. 118-120.

²⁷ Id., *ibid.*

²⁸ Bralce moramo z najboljšimi nameni in hkrati z opravičilom za delno ignoranco primarnega vira slovstva napotiti brez sheme k sekundarnemu. Ker je v tesni zvezi z našim kontekstom tudi tekst obkraj sheme, ki je tam narisan, ergo: Braco Rotar, *Govoreče figure. Eseji o realizmu*, Ljubljana, DDU Univer- zum, 1981, str. 86.

²⁹ Jacques Lacan, *op. cit.*, str. 94

³⁰ Leonardo da Vinci, *Quadri folium*, Zagreb, Gra- fički zavod Hrvatske, 1981, str. 20.

³¹ Cf. Miloslav Hurka, „Fonograf, gramofon a kine- matograf“ (2), *Gymorevue* 3/22, Praga, Panorama, 1986, str. 13.

³² Cf. Kurt London, *Muz'ika fil'ma*, Leningrad, Iskusstvo, 1937, str. 25-26 (cf. tudi besedilo, ki ga v prevodu prinaša zvezek, ki je pred nami).

³³ Nav. po: Juraj Lexmann, *op. cit.*, str. 22

³⁴ Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Krakov 1964, str. 76

³⁵ Cf. Michel Chion, „Glasovna vez“, *Ekran* 9- 10/vol. 8 (20) *Problemi-Razprave* 12 (238)/21, Ljub- ljana, ZKOS/RK ZSMS, 1983, str. 12.

³⁶ Nav. po: Miloslav Hurka, *op. cit.*, *ibid.*

³⁷ Cf. Michel Chion, *op. cit.*, *ibid.*

³⁸ Cf. Miloslav Hurka, *op. cit.*, *ibid.*

³⁹ Cf. Michel Chion, *op. cit.*, str. 11-15, passim.

⁴⁰ Kajpak velja, da je „prehod“ iz iluzije v resnico (. . .) v tem, da izkusimo, kako je resnica prav tisto, kar se nam je spočetka prikazovalo kot iluzija (. . .)“ (Slavoj Žižek, „Matrika dialektičnega procesa“, v: *Hegel in objekt*, Ljubljana, Društvo za teoretsko psi- hoanalizo, RK ZSMS, 1985, str. 90.)

⁴¹ nav. po: Tony Thomas, *Music for the Movies*, So- uth Brunswick in New York, A.S. Barnes & Co.; London, Tantivy Press, 1973, str. 15.

⁴² Kolikor se sploh lahko prepustimo komentarju, naj povemo, da glasba v filmu vedno „deluje“ dieget- sko (če si dovolimo nekoliko zlorabiti Benvenisteov termin), do zgodbe trpno, in to je Hitchcock, če hoče- mo vzeti anekdoto zares, vzel *pretirano* zares. To je storil, prav s tem, da se je pošalil. Diegeza je že dis- kurs zgodbe, ki vsebuje tudi odgovor na vprašanje, od kod prihajajo kamere. „Delovanja“ glasba ne opravi kot kamera, ki sledi zgodbi, opravi ga prav pa- radokso — v maniri diskurza; vsebine nikoli ne na- vaja, jo kvečjemu, če lahko tako rečemo, napaja: zgodbi pušča njeno zasebno navajanje. Logika doga- janja poteka v filmu glasbi navkljub. Drži pa, da odločitev, po kateri bi prestavili glasbo kar poljubno nekam ali jo sploh opustili, kljub temu dejstvu zgod- be ne moremo pustiti v istem apketu. Glasba na „ti- sto, kar se dogaja“ nima vpliva tipa deus ex machina, je marveč tisti zvok iz naprave, ki ne razglaša, kaj bo storil lastnik naprave, in ostaja zaprt v trpnosti samo- zvočja in trobi svoje, ko se je lastnik že davno tega potrudil k zgodbi, reševati filmski problem. Prav ta „transpropriacija“ pa navadnemu človeku iz kina vedno omogoči, da je blizu glasbe. To ima z razglaše- vanjem emotivnih funkcij morda še najmanj zveze. Vsekakor pa več kakor z afekti.

⁴³ Za sodelovanje na ravni tradicionalnih glasbenih oblik imamo specifičen primer pri Sergeju Mihailovi- či Eizenštejnu in Sergeju Prokofjevu v filmih Alek- sander Nevski in Ivan Grozni. Glasba za ta film je bi- la spisana že z namenom za samostojno izvajanje na koncertnem odru; nekako tako, kakor danes resni in praktični skladatelji filmske glasbe predpostavijo izid gramofonske plošče. Podobnih sodelovanj z name- nom je še precej, izstopajoča pa je vsaj še glasba sira Williama Waltona za filme Henrik V., Hamlet in Richard III. Neki poskus skladatelja Mauricia Kagla pa nam je pokazal, da je filmska glasba ta presek šele omogočila, da je žanr (termin si sicer lastita film in književnost) šele prek filmske glasbe nadomestljiv z obliko in da celo okorela glasbena oblika lahko na ra- čun filma zadobi žanrsko podobo; spomnimo se Ka- glovega zaporednega predvajanja Andaluzijskega psa (Luis Bunuel/Salvador Dalí), privrkat z novo glasbeno opremo, drugikrat pa v izvirniku, ko se slišita Wagne- rjeva „Ljubezenska smrt“ iz Tristana in Izolde in argentinski tango.

⁴⁴ Že na empirični historični ravni določa Schuberto- va glasba nekaj važnih in temeljnih matic: a) v 30. in 40. letih je domala sama Schubertova bio- grafija pomenila sinonim za novo zvrst glasbenega filma v Evropi, za „filmsko biografijo znamenitih osebnosti“. Posneli so filma Nedokončana simfonija in Potihem jočeje moje pesmi, po Bartchovem senti- mentalnem romanu pa še Tri dekleta okoli Schuber- ta. Tudi začetek hollywoodskega žanra glasbene film- ske biografije je bil schubertovski: film Mlado vino. Serija tovrstnih filmov je bila predhodnica še veliko uspešnejšega žanra biografij stanovskih tovarišev iz Hollywooda.

b) Alfred Newman je dobil osemkrat oskarja kot so- delavec pri musicalih in glasbenih filmih, enkrat sam- krat pa mu ga je uspelo dobiti za glasbo.

Leta 1943 je s Henryjem Kingom po romanu Pesem o Bernadette Franza Werfla posnel istoimenski film. Tehnične težave so bile precejšnje zlasti v glasbenem „vrhu“, v sceni „razodetja“. Newman je pozneje pri- povedoval, kako ni in ni mogel prodreti v religiozno motiviko“, preden se ni spomnil na (Wagnerjevo Graalovo glasbo in) Schubertovo Ave Mario;

c) Danes je Schubert vsakdanji citatni material. Objekt v filmu Nevarnost v zraku Michela Devillea je bila kitara, junak je nanjo brenka samo Schuberta. Kolikor tam ni imel časovnih ali kakih drugih veznih semantik, jih je dobil v nekem drugem francoskem

filmu, v Treh moških in zibelki, v kateri ima važno vlogo časovnih prehodov znotraj zgodbe prav Schu- bertov godalni kvartet;

d) Onkraj železne zavese so našli neki film, ki je že leta 1979 napovedoval perestrojko. V Témi Gl'eba Panfilova Schubertova glasba že takoj na začetku za- riše osnovne karakteristike stranskega junaka. Dra- matiku Kimu Jeseninu hoče prijatelj pobegniti iz av- tomobila samo zato, ker ne more več poslušati Schu- bertja;

⁴⁵ Če z režiserji mislimo predvsem na Fritzja Langa, Franka Capro, Michaela Curtiza, Ernsta Lubitscha, Otta Premingerja, Josefa von Sternberga, Ericha von Stroheima, Edgarja G. Ulmerja, Billyja Wilderja in Freda Zinnemana, če nam producenti določa kader iz hiš Warner, Mayer, Zanuck in Goldwyn, nas za pro- duktivno glasbeno obdobje Hollywooda obvezujejo prejkone srednjeevropski: „Rus“ Dimitri Tiomkin, „Poljak“ Bronislau Kaper, „Nemec“ Franz Waxman in „Madžar“ Miklos Rozsa, o „Avstrijcih“ Maxu Stei- nerju in Erichu Wolfgangu Korngoldu pa kajpak sploh ne bomo zgubljali besed.

⁴⁶ Produktivna težava, ki nam jo povzročijo štiri če- trtinke, ki jih vidmo tako rekoč v simetriji kot pogoj za simetrijo s filmom, je, da jih, kolikor smo glasbe- niki, ne moremo prebrati tako, da bi ugajali kodifi- kaciji Umetnosti. Glasbena zgodovina namreč pozna le dva principa slogovne glasovne izvedbe: a) silabič- nega, kjer velja pravilo, da vsakemu zlogu pripada en ton, in b) melizmatičnega, ki mu nativni govorci pr- vijajo tudi orientalni način prepevanja, pri katerem gre za zaporedje več „okrasnih“ tonov, ki se pojejo na en zlog besedila ali v instrumentalni melodiji; našega FILM v štirih četrtinkah nikakor ne moremo razpo- rediti na način, ki bi bil historično preverljiv, branje je z glasbenega vidika neizvedljivo, ne evocira silabike, štiri četrtinke pa mu hkrati omejujejo tudi melizem. Tako dobimo neartikularno brkljarijo, še najbolj podobno tisti, ki prihaja iz naprave, ki ta film s koli- korsižebodi četrtinkami na sekundo sploh omogoča, torej iz projektorja. Glasba je bila torej že zajeta v projektorju in se ni pojavila v nemem kinu, ko je bilo potrebno ta projektor preglasiti. Drži pa, da lahko Francozi svoj CI-NÉ-MA glasbeno izvedejo bolj bla- goglasno, a imajo težavo v tem, da ga zamejujejo le tri notne vrednosti, razvite iz treh pik tistega manka v zgodovini, ko ni bilo niti Schubertovega tretjega stav- ka, niti prvih dveh, ko, skratka, še ni bilo umetnosti. tri pike, na katere gi stavili neki „cinéma“, da bi ga lahko lepo zapeli, pa sodijo, kot že nekeje rečeno, v območje normative slovnic, ki nas ne zanima kaj prida. Toda povejmo drugače: branje besede FILM omogoča, da MOVIE dobesedno zaslišimo, kjer je nastal, torej tam, kjer ga je sprodiciral strašanski na- por enega osrednjih subjektov Druge industrijske re- volucije, iz neartikularnega projektorja, ki ne zna peti, obvlada pa precej drugih važnih reči.

⁴⁷ David Toop, „John Barry's Game“, *The Face* 87/1987, London, julija 1987, str. 58.

IVO ŠTANDEKER DRUGEMU NAPROTI

Filmsko platno je za strip tabu. Tudi če se izjemoma in le za hip pojavi v kakem nje-govem prizoru, je prikazano togo, negib-no, kot diapozitiv. Filmsko platno je tisti izjemni, neulovljivi objekt, ki mora biti v stripu zamolčan, saj bi drugače le-ta izgubil smer in kontinuiteto svojega dogajanja, enostavno utonil bi v črni luknji filma. S to utajitvijo kastracije, *nezmožnosti od-slikovanja prave realnosti*, ki mu jo nalaga film (oče), pa si strip kupi za - sebe - popol-no nadomestno realnost, neke vrste infan-tilni svet, ki ne razločuje med dejansko in zgolj fantazirano zadovoljitvijo pogledaš, kjer funt papirnate beline pustega mesa od-tehta prijemljiv funt krvavega mesa. Pri filmu je ta razlika očitna. Če pustimo ob strani onirično zgodbeno celovitost, ki ne dopušča dvoma v resničnost stroboskopi-ranih podob, sta namreč po produkcijski plati docela jasno razvidni dve plasti film-ske realnosti: *naravna in umetna*. Takšnele ponazoritev

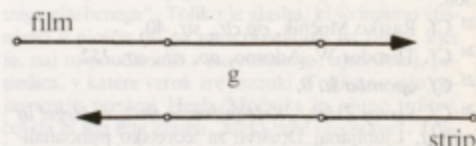
dokumentar-nost	→ filmska govorica	→ posebni efekti
splošni plan narave mesta	→ studio, kulise	→ trik ozadje
naključni mimoidoči, telesa	→ statisti, igralci	→ maska
živali	→ dresirane živali	→ ponarejena bitja
predmeti	→ fingirani obstoječi predmeti	→ future design, fingirani neobstoječi predmeti

sicer nudi vsaj¹ dve možni razmejitvi, ki po obrazcu telo/igralac/maska ločujeta avten-tičnost videnega. Še več, s prvo razloko se neprekosljivo najlepša realnost sploh prične, vendar je druga razloka po vseh kriteri-jih definitivna. Ta razcep filmske realnosti ni le neustavljiv vir dodatnega užitka ob prepoznavanju zunaj-filmskega² in ob ra-zumevanju filmskega mehanizma, temveč tudi zaris smeri njegovega *zgodovinskega razvoja*.

Strip je daleč stran od te notranje napeto-sti. Pri njemu je tudi v produkcijskem smi-slu vse *enoznačno fingirana* realnost, nari-

sana vesoljska ladja ima enako vrednost kot narisana jadrnica in tudi Tintin je zgolj Tintin, nihče ga ne igra. To sicer ni nujno pomanjkljivost — fascinacija, ki jo nase priklepajo ti „oživeli“ stripovski liki, priča prej o obratnem —, vendar je strip prav ta-ko kot film težil k razvoju. In če mu je bila že na samem začetku dodeljena absolutna vsemoč (na papirju), je edina odprta pot ostala v zgledovanju po filmu, v želji, da bi postal kot On — razcepljen.

Kot doraščajočemu otroku mu je bilo spr-va seveda težko spoprijeti se z načelom re-alnosti in dolgo časa se ni mogel zganiti iz svojega fantazijskega „rezervata“. Vendar ni nehal vztrajati v težnji, da bi se na svoj način približal filmski vernosti pri upodab-ljanju zunanje pojavnosti, torej tistemu pr-veemu stolpcu, ki pač filmu ne dela nikakr-šnih težav. Natančnejši oris te razvojne poti si bomo prihranili, namignimo le na akri-bično osredotočenost na dejanske uporab-ne predmete, kjer bi prej zadoščali tudi stilizirani (Mac Manus, Morris, Tillieux, Franquin), na precej klavirno stranpot risa-nja oseb ali ozadja po fotografijah — pen-dant rotoskopije (Willie, Jéronaton, Mon-tellier), na učinkovito uporabo posamične-ga fotografskega vložka kot „avtentične“ realnosti (Uderzo, Druillet), na didaktično razlago, se pravi utemeljitev delovanja na-risanega aparata (Hubinon, Charlier) in na zgodovinski verizem, ki meji na erudiško fanatičnost (Pratt, Bourgeon, Juillard). Kar nam je ob teh bolj ali manj uspešnih skrajnih dometih stripovske realnosti va-žno, je evidentno dejstvo, da je strip v tem razvoju prečkal tudi tisto polje, ki smo ga pri filmu označili kot govorico:³



In ta govorica je *stripovska*, ne filmska, črti sta le vzporednici, mimobežnici. To skoraj-da odvečno ugotovitev nismo navrgli kar tako, naš namen je bil prav v tem, da ob-novimo že od nekdaj rado prezrta dejstva. Napačno razumevanje stripa kot medija, ki se preživlja zgolj z napaberkovanimi ostan-ki razkošno pogrnjene filmske montažne mize, izvira iz tistega duha časa, ki je prvič začel v žanrskih filmih videvati mojstrovi-ne, hkrati pa je tudi stripu pripoznal spret-no rokovanje z vizualnimi elementi, ki jih drugače uspešno in cenjeno uporablja film — strip na bi torej v ničemer ne bil manj zahtevna izrazna oblika. Ta postavka pa je bila napak interpretirana je (tudi pri neka-terih mlajših avtorjih stripa) obrodila fik-sno idejo, da (dober) strip enostavno upo-rablja filmsko govorico, tako da so tako imenovani panelologi še danes slinasto vzhiceni, če lahko ob kakšnem stripu ugo-tovijo, kako bi se ga dalo brez težav od ka-dra do kadra presneti v film (Blueberry, Comanche). Ko pa, denimo, že najosnov-nejši literarni občutek pove, da so najslabši romani, pisani po scenariju, takoj za njimi pa pridejo dela, ki se že vnaprej spogledu-jejo s kamero in si prizadevajo, da ji ne bi

povzročali preveč težav pri transponiranju (kot to počneta A. Maclean ali R. Ludlum). Literaturo odlikuje prav tisti za druge medije neprebavljivi in neponovljivi več, ki je lasten in dostopen edinole njej, enako pa velja za film ali strip.

Zmota se da popraviti tako, da stripu prav tako kot filmu prisodimo skupno rodovno deblo vizualnega pripovedovanja, ki ga vsak od njiju izpeljuje na svoj način. Goto-vo je mnogo rešitev identičnih, in če se njih odkritje večinoma pripisuje filmu⁴, se s tem poslej stripu ne bi več kratilo njegove samobitnosti. In ko smo že pri tem, lahko na kratko opravimo še z drugim napačnim prepričanjem, za katerega lahko domneva-mo, da je hotelo nekako pobotati to na-mišljeno manjvrednost. Gre namreč za ho-tenje, da bi strip navezali na nekakšne dalj-ne zgodovinske prednike, „protostripe“, ki naj bi s povezavo slike in teksta ali z niza-njem slik pričali o častitljivi starosti stripo-vega medija, njegov omajani ugled rešili s poreklom iz 18. stoletja (William Hogarth, 1724) ali kar iz sumerske predzgodovine. Tu bi film navidez potegnil krajšo, vendar bomo spet rekli, da moramo v teh naniza-nih podobah videti zgodnji izraz vizualnega pripovedovanja *nasplah*, strip si jih je lah-ko izključujoče lastil le zato, ker je ostal najenostavnejša sodobna oblika. Film je pač nadaljevanje sumerskih reliefov z dru-gačnimi sredstvi. Mimo vsega nekrofilske-

Spirit, Will Eisner



QRM x kliče Bretzelburg, Franquin

...vsega, kar je bilo v stripu, v filmu, v televiziji, v radio, v ... pa kar se pre-pričajo, da je strip, ki prikazuje akcu, delo izuma. Tako ali drugače pa strip oltimo prinese in nastanejo razprave, po-tom razprave, potem razprave, v miru prebrati dialog v obliki, ki se ne ra-voji tega počasi odpravi v stripu, in prav to je nepremostljiva prepreka, ki so

Tehnološko razlika od TV (radio) — video (film) in s ključnimi na filmarja postali ob-raz.

PROBLEMI
EKTRAN

A black and white illustration of a woman in a futuristic, mechanical setting. She is wearing a corset and high heels, and is holding a device that looks like a cigarette or a small robot. The background features large, ornate mechanical structures.

ga brskanja zadostuje, da začetek stripa postavimo v benjaminovsko štetje, nekje v časopisno vojno med Pulitzerjem in mladim Hearstom, ki sta drug drugemu po dvakrat iztrgala takratno stripovsko uspešnico, Outcaultovega Yellow Kida — to vsaj že zveni po stripu (pa tudi „rumeni tisk“ je tudi dobil svoje ime). In zgodovina nikoli ni naključna, vsaj če jo gledamo nazaj. Enotedenski zamik med uradno veljavnim lumierovskim rojstvom filma (28. dec. 1895) in prvo uporabo rumene tiskarske barve na nočni halji dečka, ki označuje rojstvo stripa (5. jan. 1896), samo potrjuje naš sklep, da strip postane strip šele v *opoziciji* do filma.

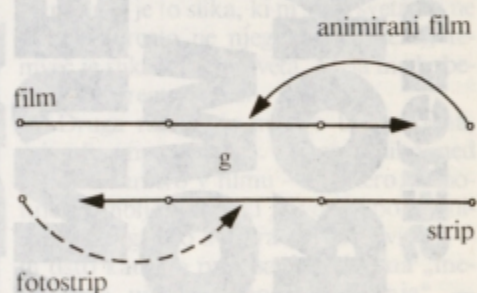
Prav s to opredelitvijo pa se nam morajo odpreti oči za vse drugačne vizualne rešitve, ki so vpisane že v samo materialno pogojevnost stripa, v njegovo obliko, ki, kot je znano, določa tudi vsebino. Temelj drugačnosti (in občasne vsebinske radikalnosti) zagotovo leži v njegovem enostavnem produkcijskem načinu, ki zahteva le modri svinčnik, tuš, pero in čopič ter tako ostaja izključno avtorski. Če si torej bežno ogledamo zunanost stripa, lahko spet ugotovimo, da sta mu bili tudi izrazno že spočetka dani obe glavni razsežnosti, ki se jih je film dokopal šele skozi tehnološki razvoj: zvok in barva. (Ne bi bilo namreč pošteno od nas, ko bi mu odrejali „zvočnost“, saj je vložil toliko spretnosti v grafično diferencirano podobo govorjenja, ki zajema ves razpon od jeznega vzdikljanja prek vznemirjenega šepetanja do glasu v offu. Resda je govor večidel nezaznamovan — predvsem v prevodih, kjer ga ne vpisujejo ročno, čemur se pri filmu reče sinhronizacija ali, še boljše, podnaslavljanje —, vendar ima zato še druge posebnosti, denimo lociranje izvora, sprva sicer preprosto konvencijo, katero pa se je kmalu zapolnilo z učinki, ki jih v filmu slišimo šele po uvedbi stereo tehnike. Nenazadnje je strip znan še po slovitih ubesedenjih raznovrstnih šumov in pokov, svoji zvočni kulisi pa po potrebi doda tudi scensko glasbo, tako da mu primerjalno ni kaj dosti očitati.) Sedaj smo ponovno začuden nad dejstvom, da za razliko od filma, ki se vsakič z doseženo novo razvojno stopnjo odreče prejšnje, strip vzvratno odkriva te odvržene rudimentarne oblike in da črno-beli ali nemi strip še danes enakoprav-

no uspevata ob barvno-zvočnem predhodniku, In čeprav je ob ahilovskih korakih filmske industrije stripovsko napredovanje prej podobno teku Zenonove želve, naša prej začrtana shema nasprotujočih razvojnih teženj tudi z upoštevanjem izraznega instrumentarija obdrži svojo veljavo.

Še več: ta nasprotna usmerjenost najde svojo analogijo tudi v zasnovni zgradbi stripa, ki ne stremi k filmski enovitosti, temveč je vedno ne-cela, se nadaljuje. Tudi če je določen kos stripa navidezna celota, kot bi, recimo, dejali ob posamezni poanti ameriškega časopisnega traku (Peanuts), ga ni mogoče dojemati izven kontinuitete serije — že samo ime stripa je načeloma ime serije. To strukturo stripa nenehno izkorišča za ustvarjanje napetosti, ki je odvisno od vrste razporeja na konec traku, na konec (desno) strani in na konec nadaljevanja; želja po celovitosti ostane neizpolnjena, zadovoljitev je odrinjena v naslednje nadaljevanje, v naslednjo epizodo itn. Celo ko se je hotelo ustreči bralčevi želji in to nezaključenost ukrotiti z razmahom izdajanja „kompletnih“ albumov, so avtorji odvrnili s premetitvijo reza na konec albuma — strip funkcionira samo v svoji odprtosti, v spodbujanju iskanja lastne komplementarne zgodbe. Saj itak vemo, da se objekt želje izkaže za neužitnega v trenutku, ko ga ujamemo. Konec epizode, še bolj pa konec serije tako ni vrhunec, ki razreši gledanje filma, ampak padec, s katerim avtorji opravijo zgolj na kratko ali pa se mu sploh izognejo. Vrhunec stripa ostaja v njegovi *pulziji*.

Navsezadnje je potreba po zapolnjevanju prisotna tudi v osnovnem elementu stripa, v *kadru*. To poimenovanje moramo vzeti dobesedno, kajti čeprav je kader le ena uokvirjena risba, mu časovno ne ustreza nek trenutek t_1 , ki bi mu šele v naslednji risbi sledil t_2 . Če je filmski kader zaporedje štiriindvajsetkrat v sekundi posnetih sličic, ki skupaj tvorijo gibanje, si stripovski kader to gibanje izbere v *eni sami* sličici, ki jo po bolj ali manj predpisanem vektorju gledanja beremo od t_2 , t_3 , t_4 ... do t_n . Na tem zadnjem očiču nas potem le še neznamen upor ločuje od vstopne točke naslednjega kadra in časovna kontinuiteta našega podživiljanja ostane neporušena. To je seveda opis idealnega primera, ki se v samem stripu podredi dramaturškim zahtevam dinamike, krčenju ali množenju števila časovnih točk znotraj kadra. (Dobro predstav o tem dobimo npr. v stripih, ki jih dela Barbé in pri katerih dosledno vsaka sličica velja eno samo časovno enoto, rezultat pa je podoben zapisu risane filma. Res mojskrsko izpeljavo najdemo seveda pri Crepaxu, ki svojih sličic ne razporeja programatsko, temveč premišljeno: enkrat razbije časovni trenutek na več kadrov, drugič spet homogen lik v *split-penalu* razveže v več časovnih trenutkih, vsakič pa karseda prepričljivo zadene občutje prikazanih seksualnih fantazij.) Tako ali drugače pa strip očitno prenese to notranjo slojevitost, poteza risarjevega peresa nam dopušča v miru prebrati dialog v oblakih, ne da bi se zalvoljo tega počutili odrinjene iz dogajanja. In prav to je nepremostljiva zapreka, ki fo-

tostripu ne pusti zaživet. Kakorkoli fotografijo obrnemo, iz nje ne moremo potegniti več od enozložnega hipa — gibanje se ustavi, namesto da bi se pognalo. Za samo fotografijo to seveda še ne pomeni nič slabega, vendar smo ob nedavnem fotostripu v Mladini videli, da še tako vztrajni in premišljeni stripovski poskusi razširitve časovnega okvirja preprosto ne morejo uspeti. Kdo se je torej brez posebne refleksije spotikal ob „Vesno“, je spregledal pogumnost izgubljene bitke za najmarginalnejši medij od vseh. Nam pa se je naenkrat ponudila priložnost, da zgornjo shemo dopolnimo še z umestitvijo preostalih dveh tipov vizualnega pripovedovanja.⁵



Fotostrip ostaja na levi strani *statične*, avtentične realnosti, okrnjen zaradi svoje nemoči, da bi tej realnosti vdihnil imaginacijo, gibanje. Risani (animirani) film pa je tako kot strip že na začetku nedeljeno fantazijski, *dinamičen*, kar uspešno nadgrajuje z lastno (filmsko) govorico. In če mora strip zatajiti filmsko platno, da bi ohranil svojo dozdevno realnost, potem se film v svojem raztezanju proti desni čedalje bolj sklicuje nanj, K temu gotovo prispevajo otroški spomini nekoga, ki mu je ne presitrog oče dovoljeval branje stripov, nekoga, ki ve, da se garažna vrata odpro, ko do njih prispe bralčev pogled, in ki je hotel to vzročno-posledično brkljarijo razvezati v film, nekoga, ki verjame, da je v stripu živ veli prvi Gunček.

Opombe:

¹ Če npr. zanemarimo vprašanje, ali je Jadransko morje realno tudi takrat, ko ga film izdaja za Severno. Po naši razdelitvi bi ga v tem primeru vključili v srednji stolpec.

² Je pač tako, da se morajo poznavalci, insiderji, znati iztakniti iz realnosti filmskega platna, medtem ko navadne gledalce tovrstni po-misleki obidejo le pri slabih filmih.

³ Oba poltraka si seveda velja predstavljati kot prerez, katerega elementi skupaj tvorijo (filmsko ali stripovsko) delo. Tako tudi aplikabilnost večšin, ki jih posreduje premica g , z njeno dosego pronica na preostale ravni.

⁴ Šolski primer velike izjeme je kajpada Winsor McCay, ki je 1905 prvič poslal Little Nema v Slumberland in tam izumljal kadriranja in menjave planov, ki jih Griffith in Eisenstein šele pozneje pridobita tudi za film.

⁵ Tehnološko različico osi TV (realnost) → video (fantazija) bi s sklicevanjem na Bonitzerja pustili ob strani.

SERGE DANÉY ŽELEZNA ROKA MED KADROM IN GIBANJEM



Spirit, Will Eisner

Se izmed likov, ki jih je izumil genialni Will Eisner, sploh še kdo spominja Gerharda Shnobblea? Njegova zgodba obsega sedem strani in je zgodba o nekem padcu. Shnobble, otrok drugačen od drugih, nekega dne odkrije, da zna leteti, vendar mu starši odločno prepovedo, da bi se šel Ikarja. Odraste v nepomembnega uradnika, ki ga po petintridesetih letih dela v banki po krivici odpustijo. Spomni se svojega otroštva („Zdaj se spominjam: leteti znam!“) in se odloči, da bo končno osupnil ta kruti svet: strmoglavci z vrha stolpnice, v kateri pa se — kakšna smola! — Spirit ravno odločno spopade z zločinci. Shnobble zares vzleti, a leti le do trenutka, ko nekaj zašlih krogel pošlje njegovo truplo proti tlem: nihče ni videl njegovega leta.

Shnobbleov let je po malem tisti izgubljeni objekt stripa, ki nam ga le-ta lahko ponudi zgolj v imaginaciji: gibanje. Eisnerjeva doba nam gibanje ponuja z drobnim dežjem vzporednih potez, zarisov svetlih vrtincev in skorajda nestvarnih Saturnovih prstanov vijugastih oblik. Hergé in belgijska šola oplemenitijo zadevo z zavito črto in z drobnimi oblaki konceptualnega prahu, ki ostanejo „na kraju samem“ po nenadni pospešitvi.

Gre za reprezentacijo treh tipov gibanja: bežiščnica, trčenje in implozija. Bežiščnica kaže, od kod je gibajoče telo prišlo in kje nujno bo v naslednji sekundi. Trčenje proizvede predvsem zvezde in onomatopoi-je (katerih raznolikost je res težko predstaviti). Implozija, ta vstop „zunanjega“ gibanja v telo ene od oseb, pa je (vse od Hergéja prek Massea do Bouergona) prevedena v nenavadno iznajdbo vodnih kapljic, za katere se zdi, da brizgajo z obrazov oseb in jih hkrati obdajajo z auro grafičnih narekova-jev. Dejansko pa gre vsakič za to, da se po- dobi doda prenos in skrajno simpliciran spomin na njen zadnji prehod. Gre torej bolj za predstavitev časa kot pa gibanja. Rekel bi, da je mogoče slediti zgodovini tega spomina in teh „gibanj“. Zdi se, da je do določene točke celo vzporedna z zgodovino filma. Pri Eisnerju recimo, sestavlja skupek potez, ki nakazujejo gibe, padce in smeri, svojevrstno grafično pajčevino. Ta pajčevina zaobsega in brani telesa, okoli katerih se razprostira — natanko tako, kakor v risankah s Texom Averyjem nikakršna katastrofa ne more preprečiti nastopa-jočim živalim, da bi vedno znova ne privzele svoje prvotne oblike. Gibanje telesa sicer zadane, a jih ne spreminja — zgolj dodano jim je.

Kar osupne pri kakem Liberatoreju, pa je, prav nasprotno, kvazi-izginotje grafizmov, ki predstavljajo gibanje. Ostre slike in modulirani plitvi reliefi *Ranxeroxa* se vsega lotevajo s tehniko bliskavice — kot da je edi-

no preostalo gibanje gibanje svetlobe, ki takoj (brez vsakega spomina) odkrije sleherni detajl trenutne morije. Tako kot v sodobnih „gore“ filmih,¹ tudi tu ni več ovir za oblikovanje razobličanja. Gibanje ni več dodano, povsem povzeto je v samem liku — ne varuje ga več. (Pri Hugu Prattu sledimo temu procesu skozi naraščajočo avtonomijo risbe in njenih črnih premazov, ki so edini dokaz gibanja.)

Gibanje v stripu ima neko značilnost, ki si jo (seveda zgolj do določene mere) deli s filmom. To je gibanje *navkljub*, vselej vmeščeno v notranjost nekega okvirja (podobe, vrstice, strani). Prav zaradi tega nas to gibanje močno zadane (na obenem evforičen in abstrakten način) vsakič, ko se samo uprizori kot ujetnik, kot uporni zapornik. Železna roka med okvirjem in gibanjem je z vsemi svojimi neizčrpnimi viri ironije in invencije eno najlepših poglavij v zgodovini stripa (treba je videti, kakšno razbrzdano sofisticiranost dosegajo v tej smeri japonske „ero-mange“).²

Ta železna roka tvori tudi del velike zgodovine filma (tisti del, ki so nam ga dali risarji, možje *poteze*, ki so prišli k filmu: Eisenstein, Lang, Hitchcock, Fellini) — a z eno bistveno razliko. Soočenje s filmom je mogoče brez sprevida tistega, kar vidimo na platnu. Branje stripa pa je preprosto nemogoče, ne da bi se sleherni trenutek ločevali od tistega, kar smo prisiljeni gledati. V kinu vztrajnost mrežnice ponuja iluzijo naravnega gibanja. Četudi z določeno mero nostalgije do te vztrajnosti (Hergé), je lahko strip le *uprizoritev pogleda*, našega pogleda.

Na začetkih kinematografije vse podobe enega filma niso bile nujno — za gledalca — enake velikosti. Slavna „odprtja z iri- som“ v najzgodnejših Griffithovih filmih so za nas postala prave uganke. Filmska podoba se tedaj še ni identificirala s svojim formatom. Cineasti so korak za korakom svojo umetnost ustvarili tako, da so splošno premikanje vstavili med dva trdna pola: *med gledalca, ki ne menja svojega sedeža, in med podobo, ki ne menja svoje velikosti*. Razrahljajte oba pola in razumeli boste, zakaj gre za „novo partijo“ v svetu podob. Razumeli boste tudi življenjskost stripa, ki zmore — kot prvi — prenesti gibanje iz notranjosti v zunanost kadra in tako zares vzgajati oko „gledalca“ — s tem, da ga neprestano sili prilagajati pogled, se pravi, vedeti, da gleda.

Pustolovščine telesa, pustolovščine pogleda: to sta tista dva tipa gibanja, s katerima se je strip za svoj račun največ ukvarjal. Kakšna je danes vizualna kultura, ki jo je strip hkrati pomagal ohraniti in jo premaknil — to bi bilo treba vprašati resničnega specialista.

Opombe

¹ Gore (angl.): 1. strjena kri; 2. prebosti, predreti, nabosti (op. prev.)

² Več o teh japonskih erotičnih stripih v: Serge Dancy, *Ciné journal*, Pariz 1986, str. 144 (op. prev.)

Tekst *Bras de fer entre cadre et mouvement* je bil objavljen v pariškem dnevniku *Libération* 25. januarja 1986 (str. 28—29) kot sestavni del tematske priloge ob Mednarodnem festivalu stripa v Angoulêmeu.

Prevedel Stojan Pelko

ALLEN V OŽBOLT KO MIKI MIŠKO ZAMENJA SPEŠTANI DAVE

Da bi našli stične točke med filmi osemdesetih let in klasično risanko, poiščimo najprej prelomne točke. Razlike se da strniti v dvoje:

— najbolj očitna je seveda tista, ki se čisto neposredno kaže v lastnosti slike. Pri risanem filmu je to slika, ki ni slika sveta (ni ne njegovo zrcalo ne njegov dokument), temveč je slika svojega sveta. Meja med obema je nepremostljiva.

— Druga razlika je mnogo bolj usodna, saj vpliva na ono prvo. Gre za razliko med aktivno kamero v filmu — kamero, ki potuje, se giblje, hodi, ki jo vozijo po tračnicah in dvigujejo s hidravličnimi dvigali — in tisto kamero pri risanki, ki je na „mestu“, ki nima nobenega „gibanja“ — saj je „statična“ in „omrtvičena“ (kot je to praksa pri fotografskih posnetkih in pionirskih filmih). To pa seveda pomeni, da se mora gibanje, „živa slika“, „trepetanje teles“ vnaprej proizvesti na papirju še predno je postavljeno pred kamero; ko stoji pred kamero, je pravzaprav že vsega konec — treba ga je samo še posneti.

Za produkcijo risanega filma zato dobesedno velja pravilo (venomer kršeno pri snemanju filmov) „kar je na papirju, bo tudi v filmu“, nič več in nič manj od tega — razen kinematografskega presežka. Risarska „praksa“ vnaprej določi/dizajnira vsa „pravila igre“ (mere, kompozicijo, izrez okvirja), vse, kar kasneje vidimo na platnu — material je treba le še animirati, zabeležiti v kamero in mu s tem dahniti življenje. Zato je sicer paradokсно, a toliko bolj konsekvntno, trditi za risanko naslednje:

„Posneta je namreč s svojevrstno subjektivno kamero brez nosilca med akterji filma (poznamo jo npr. iz dobrih kriminalk), katere vidno polje je pridržano izključno za naš pogled, ki se seveda mimogrede ujame v nastavljen past. Tako v enem samem 'travelingu' drvim po raznih labirintih, hodnikih, breznicah...“

(Alenka Zupančič: Erič/Čoh, Mladina)

Kaj pa je pravzaprav ta Fanatična risarska praksa, ki producira pravljličnost, izmišljenost podobe in nam ponuja pripoved mogočih in nemogočih oblik? Pri klasičnem risanem filmu je stvar jasna: dela se, kot da je to „pravi“ film, igra se film. Za risani film pa je najprej treba imeti lik in mu dati telo — treba ga je ustvariti, konstruirati. Ko dobi telo, ima z njim vse, saj to vse pomeni karakter, označen je za dobro ali zlo, 51

PROBLEMI
EKAN

lepo ali grdo. Pri risanki telo določa usodo, le-ta je neposredno vezana nanj; eksistenca je radikalno pripeta na telo, zunanja podoba a priori določa notranji karakter zgodbe. Značilni so naslovi Disneyevih risank, ki druga za drugo nosijo imena nosilcev zgodbe, glavnih junakov: Sneguljčica, Ostržek, Bambi, Pepelka . . . V njem je torej zabeleženo vse, za kar v posamezni zgodbe, glavnih junakov: Sneguljčica, Ostržek, Bambi, Pepelka . . . V njem je sam sebi določa mejo in tako preprečuje, da bi se recimo Pepelka in Sneguljčica lahko kje srečali.

Vir Disneyevih risanih filmov je neposredno v ilustraciji, v podobi glavnega junaka, kar nam zelo nazorno kažejo same risanke, ki se (vsaj celovečerne) praviloma začnejo kot listanje ilustrirane knjige, nato pa se slike pretopijo v gibanje. Gibanje ni ravno nič drugega kot to, kako se osnovna slika/podoba reproducira, odtiskuje v naslednjo, ta spet v naslednjo in tako dalje po sistemu domin: prva slička je pravilo druge, druga vedno vpisuje prvo, prejšnja napoveduje naslednjo. Vseskozi gre za logiko spomina (vtis/odtis) na način vrisovanja in brisanja protagonistov ter polja, po katerem se le-ti gibljejo. „Življenje“ nastaja v hiperprodukciji sličic — več kot je množenja, pomnoževanja sličic, več je tudi samega življenja, ki pa je v osnovi noro: pospešeno/upočasnjeno, predimenzionirano/pomanjšano, stilizirano (najpogosteje gre seveda za humanizirane živali in stilizirane ljudi). Čeprav gre v osnovi za negibno sličico, je dosti pomembnejše od slike same vprašanje, kje je prihod, kje je praznina. „Animacija je umetnost in sposobnost uporabe učinka nevidnih intervalov, ki so med izmenjavo dveh risb.“ (Norman McLaren). Je torej stvar „nevidne“ zveze, povezuje eno in drugo.

Ilustracija je sicer tisto, kar po definiciji loči igrani film od risanega, videli pa bomo, da njen „produkcijski“ princip družijo risani film s tistim igranim filmom, ki se ponaša s specialnimi efekti. Gre seveda za upodabljanje telesa, ki je tako kot v risanki tudi v filmu specialnih efektov „dizajnirano“. Najsi gre za „ustvarjanje“ (sestavljanje) ali za uničevanje telesa — princip je isti: gre za delo na telesu. Telo podleže različnim spremembam (maskiranje, puhanje, eksploziranje), ki ne kažejo toliko telesa kolikor predvsem njegovo simbolno izgubo, saj telo ni več telo v klasičnem smislu (razmerja med akterji), ampak postane podlaga za delovni proces, poligon specialnih efektov. Telo ni telo in smrt ni smrt. To vodi k pogubi tudi v povsem narativnih filmih: — v filmu *Tough Guys Don't Dance* (Norman

Ryanom O'Nealom in Isabello Rossellini — kar sedem trupel: treba je likvidirati sedem ljudi, da se lahko par na koncu filma srečno (pa še brez slabe vesti) združi. Problem, kam s truplom (tipa „bolj ga skrivaš, prej se ti pokaže“) sploh nimate več: vseh sedem zlahka izgine v morju, z žrtvami se potopi ves sum in nelagodje, morilec pa ostane nerazkrinkan;

— v filmu *Hellraiser* (Clive Barker) je glavni junak najprej pol filma brez telesa (njegova podoba je sestavljena iz flashbackov, fotografij in ženskega spomina), njegova „konkretna“ podoba se prične z okostnjakom (ko le-ta mukoma vstopi v kader), nato pa se vztrajno sestavlja, obdaja z mišicami, žilami, živci in kožo. Ko je končno cel pred našimi očmi, ga vržejo nazaj v pekel, od koder je zbežal;

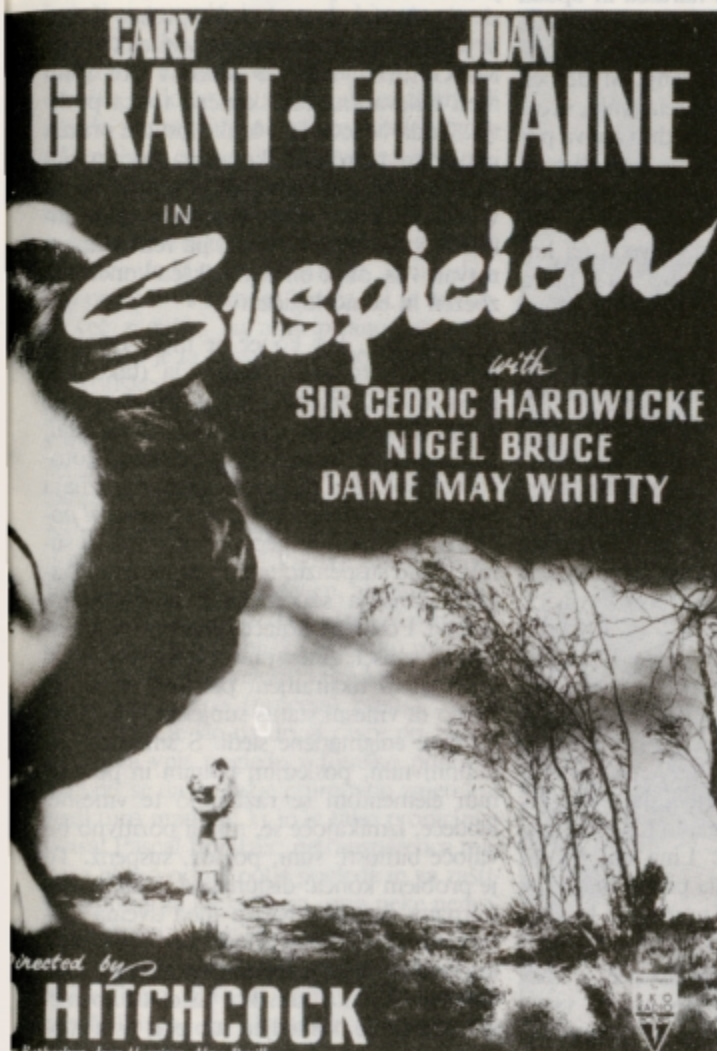
— najradikalnejši je tu film *Street Trash* (Jim Muro), ki slovi kot „najbolj krvav film z najmanj krvi“. To je zgodba o množici beračev, ki živijo na smetišču in jih njihovi „majhni možgani“ zapeljejo, da si pridobijo vodko smrtonosne znamke Viper. Žrtev je tako že vnaprej ranjena, krvava, poškodovana — a to še ni zadosti. Zgoditi se ji mora še kaj veliko hujšega, nekaj, kar bo posledica čiste zlobe: po nacejanju z vodko Viper se začne napihovati in mehuriti, topi se, pri tem pa izloča raznobarvne smrdljive gusne tekočine, na koncu pa se povsem raztopi, scvre ali eksplodira. Fantastično grozljiv otročji humor (ki pa je za mnoge nesramna žalitev) te pripeljejo čez rob pameti in pahne globoko v brezno.

Mar je potemtakem sploh mogoče, da bi risanka s svojo „animacijo in rekreacijo“ vplivala na film, ne da bi od njega tudi kaj prevzela? Ni čudno, da po Disneylandu že skačejo zombieji in so vsakdanji kruh za otroke. Srečate lahko ljubke in srčkane *Cabbage Patch Kids*, njihovo nasprotje pa je zmrcvarjena, razpadla varianta *Garbage Pail Kids* (smetiščni blede otroci). Najprej so to otroške sličice za v albume, mlada bitja, ki si strežejo po življenju, se trpinčijo in pri tem nedvoumno uživajo; nato so igračke, ki pa kaj hitro postanejo tudi junaki risanih filmov za otroke, kakršen je recimo zloglasni *Lupo The Butcher* Dannyja Antonuccija, v katerem se mesar „od glave do pete“ postopoma razseka na majhne koščke, tako da kri špricne celo v ekran.



Each time they kissed...
there was the thrill of love
The threat of murder!

ALFIE



MLADEN DOLAR SUM

V okviru, kjer naj bi bilo govora o filmu osemdesetih let,¹ bom izhajal iz predpostavke, da je Hitchcock eden največjih avtorjev za osemdeseta leta; namreč avtor, ki je že v štiridesetih in petdesetih letih delal filme za osemdeseta leta, filme, ki so tedaj veljali za zabavo, za nekakšno sprostitev skozi suspenz, peščica francoskih intelektualcev in filmarjev (generacija Rohmerja, Truffauta, Chabrola itd.) pa je veljala za popolnoma trčeno, ker jih je vzela zares. Tako je bilo treba počakati osemdeseta leta, da lahko dojamemo vse implikacije enega najkonsistentnejših filmskih univerzumov. Tu jemljem za izhodišče Hitchcockov *Sum*,² ki lahko dobro služi za paradigma tistega preloma, tistega refleksivnega postopka, ki ga je Hitchcock vnesel v zgodovino filma in ki ga lahko za začetek grobo označimo kot *uprizoritev pogleda* kot nosilne, odločilne instance filmskega podvzeta.

Gledamo ženo, ki gleda svojega moža: ali je morilec? Osnovni dispozitiv je izjemno enostaven, a vendar lahko zajame vso kompleksnost drame pogleda.

Najprej: naš pogled je skozi ves film delegiran, posredovan z drugim pogledom. Gledamo nekoga, ki gleda, vidimo le z Linini očmi in ne vidimo ničesar, kar bi temu pogledu uhajalo. Nimamo dodatnih informacij, ob katerih bi lahko merili Linino „objektivnost“. Nosilka tega pogleda, ki je ves čas v središču dogajanja, pa sama konec koncev ne počne ničesar (to velja za drugi dve tretjini filma, tj. po poroki proti očetovi volji). Gledanje je njena poglavitna delavnost: ves čas je prisotna kot inertna in pasivna, vsak prizor napolnjuje s svojim zaskrbljenim izrazom, polnim sumov in strahov; a kljub temu, da gleda, ne vidi. V nasprotju z določenim tradicionalnim vzorcem, kjer dejavnost implicira nujno zaslepljenost, medtem ko neskaljen pogled zahteva pasivnost, določeno odmaknjenost (cf. recimo Fanny, slovitno pasivno junakinjo v *Mansfield Park* Jane Austen pa tu pasivnost ničesar ne pripomore k videnju. „Oči imajo, pa ne vidijo,“ bi lahko kot biblični motto stalo v špiči vsakega Hitchcockovega filma, a prav *nevidenje je pogoj uprizoritve pogleda*.

Hitchcockova obsesija z dramo pogleda je sicer vseprisotna, a morda je po osnovnem dispozitivu *Sumu* najbližje *Dvoriščno okno*, ki ga tako rekoč direktno nadaljuje. Jefferies (James Stewart) je tako kot Lina nedejaven, docela dobesedno negiben (z nogu v mavcu), prislino pasiven, zreduciran na bitje pogleda in soočen z enigmatičnimi pojavi v hiši nasproti. Tudi on gleda, a ne vidi: ali gre za umor ali zgolj za serijo naključij? Ista osnovna situacija ima različni razrešitvi — pri *Dvoriščnem oknu* se

nazadnje izkaže, da je šlo res za umor, v *Sumu* pa so bila smrtonosna znamenja varljiva in so se vnačaj prelevila v serijo naključij. Sum, ki ga je nosil pogled (ali pogled, ki ga je nosil sum) je bil enkrat upravičen, drugič ne.

Dvoriščno okno je sicer hitchcockovska verzija Panoptikona, zgledna filmska uprizoritev Benthama in Foucaulta. Stewart je v svojem naslanjaču tako rekoč postavljen v središčni stolp, tako ta lahko nadzira stanovalce na oni strani dvorišča, opreza za njimi z daljnogledom, če je potrebno; stanovalci pa so kot celice, zmeraj izpostavljene nadzornemu pogledu. Toda kar razlikuje Hitchcocka od Benthama, je pač dejstvo, da dispozitiv deluje v obratni smeri: v Panoptikonu živijo jetniki v stalnem strahu pred vseprisotnim pogledom, ki ga sami ne vidijo, a ki mu nič ne uide; tako je konec koncev vseeno, če je v stolpu sploh kdo, ki bi gledal, saj tudi brez tega učinkovito deluje že sam dispozitiv. Tu pa živijo stanovalci svoje mirno vsakdanje življenje (se pravi jedo, spijo, plešejo, prirejajo zabave, se ljubijo in se pobijajo), nasprotno pa Stewart v svojem nadzornem položaju živi v stalnem strahu, da njegovemu pogledu ne bi kaj ušlo; njegov problem je, kako zagotoviti vseprisotnost lastnega pogleda (in res mu uide ravno najbolj bistveno: prespi namreč umor). Stanovalci niso jetniki pogleda Drugega, ki bi nanje pritiskal s svojo neizbežno in nevidno silo, pač pa je Nadzornik sam jetnik svojega lastnega pogleda, ki nikoli ne seže dovolj daleč; ujet je v pogled, ki ne vidi.

Tudi Lina je ves čas soočena z netransparentnimi, dvoumnimi sledovi. Nenehoma nemo pričakuje najhujše, kot pravo nasprotje svojega moža, podjetnega, aktivnega, polnega idej, dejavnega v vsakem kadru. Hitchcockovska situacija pogleda temelji na aksiomu, da *ni prave mere pogleda*: vidimo bodisi preveč ali premalo, nikoli ne vidimo prav. Ali še točneje, obenem vidimo preveč in premalo. Če model hitchcockovske situacije po eni strani uteleša „mož, ki je preveč vedel“ (naslov dveh njegovih filmov!), bi lahko *Sum* poimenovali „žena, ki ni dovolj videla“. Tako kot s svojo večvednostjo subjekt šele izkusi, da ne ve dovolj, tako tudi v dramati pogleda videti preveč in premalo spada skupaj. Drama se

sproži, ko pogled, ponovi po naključju, ujame nekaj preveč, nekaj, kar sega preko njegovega običajnega polja vidljivosti; a prav zaradi tega mimogrede ujetega, brezga presežka vidljivosti postane celotno vidno polje netransparentno, pogled, ki je videl preveč, se zave svoje slepote.

Sledovi, ki vzbujajo sum, ostajajo enigmatični, se pravi, zahtevajo novih sledov, ki bi jih razjasnili. Linin sum narašča in upada in ves čas upamo, da bomo prišli do neke nedvoumne sledi, do trdnega označevalca, ki bi zaustavil gibanje drsenja in določil polje pomena. To gibanje prelaganja, skozi katerega sum vztraja in se vedno znova poraja, pa se ne more in ne sme ustaviti pred zadnjim prizorom. Dvoumnost celotnega dogajanja in nedoločljivost pomena je ravno substanca celega filma. Seveda pa kot gledalci od vsega začetka vemo, da se mora dvoumnost razpršiti in da mora na koncu nastopiti enoumni smisel. Cary Grant je bodisi morilec ali pa samo drobnji prevrtač — to je izčrpana disjunkcija, ves suspenz pa je le anticipirana gotovost razrešitve v eno ali drugo smer.

Ta končna razrešitev je, kot je znano, v knjigi drugačna kot v filmu. Film je narejen po knjigi Francisca Ilesa *Before the Fact* (ki bi bila brez Hitchcocka sicer upravičeno pozabljena). „Accessory before the fact“, sokrivec pred storjenim zločinom, je v knjigi ravno Lina, ki iz ljubezni do Johnnieja pristane na svoj lastni umor, zavestno popije tisti usodni zastrupljeni kozarec mleka. Vedoč, da ji Johnnie streže po življenju, vdano privzame vlogo žrtve. V pogovoru s Truffautom Hitchcock pravi, da je sam želel ohraniti konec iz knjige, in to garniran z dramatičnim dodatkom: Lina naj bi namreč pred smrtjo napisala pismo materi, v katerem bi pojasnila Johnniejevo krivdo, Johnnieja pa bi naprosila, naj pismo odda; nato bi spila tisti usodni kozarec, v zadnjem prizoru pa bi videli Johnnieja, vsega veselega, kako meče pismo v nabiralnik. Takšen konec naj bi preprečile hollywoodske konvencije — tako pravi vsaj Hitchcock — ki niso prenesle, da bi bil Cary Grant morilec. Edina sled tega razpleta je Hitchcockova *cameo-appearance* v filmu: vidimo ga namreč, kako na cesti meče pismo v nabiralnik, kako je torej sam prevzel vlogo pošiljalca smrtonosnega sporočila.

Interpreti so bodisi obžalovali kompromis, ki nam je serviral utečeni happyend namesto veliko učinkovitejšega in radikalnejšega konca, ali pa so trdili, da so vse spekulacije z drugačnim koncem samo eden od Hitchcockovih štosov, gagov za publiko, in da je pričujoči konec edino konsistenten (tako recimo sam Truffaut ali tudi Donald Spoto v *The Art of Alfred Hitchcock*). Se je treba odločiti za en ali drug tabor? Kateri konec bi bil boljši? Morda so najbolje zadeli tisti, ki so opazili, da odločitev v eno ali drugo smer sploh ni preveč pomembna in nima daljnosežnih konsekvenc (tako recimo Stephen Heath v tekstu, ki je preveden v slovenskem zborniku, ali tudi Raymond Durnat v *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, kjer pravi recimo: „Videti je, da tako ali drugače ni dobitka ali izgube glede umetnostne globine.“ (str. 178)). Ta-

ko pa se znajdemo pred sledečim paradoksom: tisto, kar odloča o smislu celega filma, je pravzaprav nebitveno. Resničnostni status dogodkov ne zadene substance filma, utemeljenost ali neutemeljenost suma ne spremeni veliko; z vidika dispozitiva, na katerega nas film ujame, je nazadnje vseeno, ali je Cary Grant morilec ali samo fičfirič. Tako kot je Hitchcock dobro vedel, da je zastavek akcije v filmu — tisto, za čemer si vsi prizadevajo — le neko prazno mesto in je sam na sebi docela irelevanten (teorija MacGuffina), tako je lahko v precejšnji meri irelevantna tudi končna točka prešitja. Toda MacGuffin lahko ostane prazen in povsem tautološki, konec pa mora naposled vendarle biti zapolnjen: odločiti mora v eno ali drugo smer, čeprav ni tako pomembno, v katero. Vselej pa retroaktivno ustvari vtis, da je bil prav takšen konec neizbežen in edino logičen.

A prav zato, ker konec ne more ostati prazno mesto sredi dogajanja (tako kot MacGuffin), prinese s seboj učinek nujnega razočaranja. Sum se potrdi ali razblini, alternativa se razreši, suspenz najde gotovost. Strukturni učinek razočaranja izhaja iz tega, da *ni označevalca, ki bi ustrezal pogledu*, nosilcu celotnega filma — temu sumu, temu suspenzu, temu tesnobnemu statusu subjekta soočenega z neprosojnimi sledovi. Poslednji označevalec, ki vnačaj podeljuje smisel, zmeraj nujno izneveri pričakovanje. S fiksiranjem pomena se izgubi ravno ta vmesni status subjekta vkleščene, med enigmatične sledi. S smislom kot definitivnim, posledjim polnim in pozitivnim elementom se razblinijo te vmesne, lebdeče, izmikajoče se, nikoli pozitivno bivajoče bitnosti: sum, pogled, suspenz. Tu je problem konca: disjunkcija je bila videti izčrpana, kot alternativa med dvema globalnima pomenoma celote; kar ji je uhajalo, je bilo ravno neujemljivo nihanje med obojimi, skratka sum kot tisto krhko mesto, kamor je postavljen subjekt, tista substanca filma, ki jo vsaka izmed obeh alternativ izda. Naslov, *Sum*, bi bilo morda treba podaljšati v *ergo sum: sum*, sem, dokler ne napoči smisel, dokler so sledi neprosojne, dokler se sum ne razblini. Strukturni problem konca je tedaj v tem, da *ni uspešne reprezentacije subjekta*, ni subjektu lastnega označevalca ali podobe. Če pa ga vsaka reprezentacija izda, ali je potem končno razočaranje neizbežno? Kako je potem sploh mogoče končati film? Je vsak konec nazadnje neustrezen?

Poskusimo se tega problema konca lotiti po drugi plati, s slovitim literarnim zgledom. Primerjave *Suma* z novelo Henryja Jamesa *Obrat vijaka* se je domislil že Donald Spoto (*The Art of Alfred Hitchcock*, str. 119), in res paralela bije v oči. Imamo enako osnovno situacijo: za mlado vzgojiteljico, ki pripoveduje v prvi osebi in ki je tu subjekt suma, skozi vso pripoved nikoli ne vemo zagotovo, ali se ji blede ali pa so njeni strahovi upravičeni. Ali vidi fantome in skuša otroke zaplesti v svojo norost, ali pa, nasprotno, ona edina vidi strašno resnico? Je zlo ona sama ali je zlo v otrokih? Vse dogodke si je mogoče raztolmačiti na dva nasprotna načina in skozi celotno no-

velo ne vemo, kaj se pravzaprav dogaja. Je to zgodbo sploh mogoče povzeti, ne da bi razdrli njeno kočljivo ravnovesje? Tudi tu vidimo samo z očmi junakinje in nimamo dodatnih informacij, na katere bi se lahko oprli. Fascinantnost tega dela pa je ravno v tem, da nam James tudi na koncu ne da čvrstega ključa za interpretacijo. Ker obe interpretaciji ostajata odprti, nas James hladnokrvno napoti nazaj na naš lastni nihajoči status subjekta, ne da bi nam ponudil oporo. Na koncu lahko rečemo bodisi, da gre za zgodbo o prikaznih in o zvezi otroške nedolžnosti z radikalnim zlom, ali pa, da gre za psihične težave mlade vzgojiteljice (ki jo očitno daje seksualna zavrtost, če niti ne omenim mističnega razmerja z njenim odsotnim delodajalcem). Če izberemo eno ali drugo, ravno zgrešimo poanto: namesto da bi odločil o smislu, James dilemo prenese na samega bralca, ki se ne more več zanašati na anticipirano gotovost. Prav zato je ta novela tudi spodbudila toliko kritičnega pisanja in interpretativnih naporov;³ z radikalno rešitvijo problema konca, ki jo tako uspešno uteleša, je ostala neizčrpen fascinantni objekt (prav kot mehanizem subjektiviranja bralca).

Ni pa tudi nič čudnega, da je Hitchcock v določeni točki svoje kariere hotel posneti film po tej noveli — ne vem, ali naj obžalujemo ali se veselimo, da do tega ni prišlo. V nekem grobem približku bi lahko rekli, da gre za analogen prelom: tako kot je pri Jamesu šlo za vpis (procesa) branja v sam tekst, tako je šlo na drugi ravni pri Hitchcocku za vpis pogleda v filmsko podobo. Ta vpis se da najlažje pojmovno zajeti kot strukturo madeža, ki jo je tako pronicljivo opisal Pascal Bonitzer: netransparenca madeža hkrati odpre polje pogleda in ga zastira; odpira ga lahko le za ceno neke nemožnosti, uprizoritve lastne meje.

Hitchcock v *Sumu* ni segel do Jamesovega radikalizma, zato je konec videti nekako nereflektiran, za silo zakrpan, neprepričljiv. Vendar tudi takšen, kot je, ni tako nedolžen in enostaven; je nekakšen konec z dvojnimi dnom. Četudi po eni strani eno umno zakoliči pomen in razprši sum, pa po drugi strani odpre neko drugo dvoumnost glede samega statusa suma in nasploh vmesnega statusa subjekta. Ko se izkaže, da sum ni bil utemeljen, vztraja dvoumnost okoli vprašanja, kaj ga je pravzaprav napajalo. Prav zato, ker je sum dejstveno ne-utemeljen, je utemeljen v nečem drugem.

Tu moram poseči nazaj in priklicati v spomin, da je sum že od vsega začetka, od svojega vznika, postavljen v ojdipsko situacijo. Lino preplavijo sumi predvsem po smrti njenega očeta, generala MacLaidlaw (recimo „tistega, ki postavlja zakon“). General kot edino zapuščino svoji hčeri, ki se je poročila proti njegovi volji, zapusti svoj ogromni portret, ki po smrti poskrbi za njegovo težko in masivno prisotnost. Vide ti je, da Lina ves čas neodločljivo niha — med dvema Johnniewiczema, morilcem in pridaničem — toda niha nazadnje le zato, ker je preveč fiksirana, kot pribita, z očetovsko prisotnostjo. Njeno lebdenje izhaja iz predvsem njene prevelike vmeščenosti. La-borde in Chaumeton (v knjigi *Panorama*

Sum, Alfred Hitchcock, 1941



PROBLEMI
EKAN

du film noir américain, 1957) brez pomisleka uvrščata *Sum* med kriminalne filme, med „filme z umorom“, čeprav v tehničnem pogledu o umoru ni ne duha ne sluha. Uvrstitev pa je povsem ustrezna: umor, za katerega gre, je seveda umor očeta. Lahko se je bilo upreti živemu očetu — generalu, ki je na začetku filma izjavil: „Lina se ne bo nikoli poročila, ni tip za to“ — lahko je bilo falsificirati njegovo sodbo, veliko težje pa se je po njegovi smrti soočiti z njegovim molkom, z odsotnostjo dekreta; prav ta teža pa je podlaga suma.

Linina pasivnost ima tu vrednost simptoma. O svojih sumih, recimo, ne poskuša nikogar resno prepričati — v nasprotju z mlado vzgojiteljico v *Obratu vijaka*, ki skuša o svojih prikaznih ves čas obupano prepričati Mrs. Grose, to abreviaturo družbe nasploh, predstavnico Drugega kot utečenega mnenja. Linini sumi pa so nemi in zasebni, premleva jih v samoti — morda prav zato, ker ve, da niso utemeljeni; boji se (morda) predvsem tega, da bi jih drugi ne razblinili (tako kot njena prijateljica Isabel: „Johnnie še muhe ne bi ubil.“). Druga interpretacija suma, ki nam ga vnašajo ponujajo konec, je prav v tem: tisto, česar se Lina najbolj boji, je predvsem, da je Johnnie nedolžen; njena bojazen je predvsem, da se ni česa bati. Tesnoba ji povzroča predvsem to, da bi morala Johnnieja sprejeti brez olajševalnega suma, brez sence dvoma.

Mimogrede naj omenim, da nasploh lacanovska teorija tesnobe ne razlaga tega afekta s strahom pred izgubo objekta želje ali pred ločitvijo od njega (kjer bi za model veljala ločitev od maternih prsi, tega prvega nepovratno izgubljenega objekta). Prav nasprotno, tesnoba je vedno znamenje prevelike prisotnosti objekta želje, njegove prevelike bližine; ne tesnoba zgube, temveč tesnoba pred tem, da zguba ne bo uspela. Tesnoba povzroča, da se subjekt ne more znebiti objekta, medtem ko bi zguba prinesla osvoboditev, olajšanje.

Linina tesnoba ne izvira iz tega, da mora lebdeti v negotovosti, prepolna strašnih sumov, temveč iz tega, da ne bi več mogla lebdeti. Boji se najhujšega in to jo tudi doleti. Povzetek celotnega filma bi lahko strnili v dvoumni stavek: „Boji se, da bi Johnnie ne bil morilec.“ Z ekspletivnim „ne“ je tesnoba vpisana v samo strukturo vsakdanje govornice. Česa se boji: da bi bil morilec ali da ne bi bil morilec? Če dodamo ne, se pomen stavka nič ne spremeni — zanikanje ga ne zadene, in prav v tem „ne“ se skriva priznanja pravega razloga tesnobe, tiste dvoumnosti, ki utemeljuje sum. Jezik sam se tu obnaša lacanovsko, a ne vsak jezik. Ekspletivni „ne“ poznajo poleg nekaterih slovanskih predvsem romanski jeziki, in morda bi po tem enostavnem kriteriju najlažje razložili geografsko razprostranjenost in vpliv lacanovstva.

Gledalec in Lina sta tako postavljena v obratno simetrijo: gledalec ve, da se bo stvar razjasnila v eno ali drugo smer, a ne ve rešitve, na katero mora čakati do konca; Lina pa se prepusti sumu, vedoč rešitev, zato pa hoče odložiti trenutek razjastnitve, kolikor se da. Paradoks scene s kozarcem mleka — enega izmed Hitchcockovih anto-

logijskih posnetkov — je prav v tem, da bi se Lina lahko otresla suma in tesnobe, če bi bil Johnnie zares morilec, to pa bi lahko dokazala le s svojo lastno smrtjo. Ostaja bitje tesnobnega pogleda, ker bi vsaka akcija porušila njeno krhko ravnovesje, in zato tudi ne spi je kozarca — zaradi prevelike gotovosti, da bi preživela in ostala brez možnosti pobega. Fascinantni in smrtonosni objekt je bil navadni kozarec mleka. Tudi končni poskus pobega v materino hišo ne uspe: Johnnie spotoma vse pojasni in obeta se srečna prihodnost. Ali z drugimi besedami, če konec prinese nujno razočaranje, pa ne toliko za gledalca kot za glavno junakinjo.

Tako imamo v *Sumu* opravka z dvema logikama subjektivnosti: prvi subjekt je lebdeti, plavajoči element, ki se nenehno premešča, neujemljiv v katero od obeh globalnih interpretacij — subjekt suma, pogleda, suspenza, subjekt negotovosti. Drugi je, nasprotno, subjekt gotovosti, fiksirani subjekt — sum (in tesnoba) je ravno način, kako se izmakniti tej preveliki gotovosti, pobegniti pred fiksacijo, ali bolje, kako jo zatajiti. Na eni strani subjekt negotovosti, na drugi subjekt utaje gotovosti. Obkraj subjektivni status vztraja le toliko časa, dokler subjekt lahko lebdi (ko neha lebdeti, je pač konec filma), toda enkrat lebdi v iskanju gotovosti, ki bi ga odrešila njegove vmesnosti in tesnobe, drugič lebdi v begu pred gotovostjo, prav zato, da bi mu je ne bilo treba vzeti nase. Enkrat se gotovost kaže kot odrešitev pred tegobami subjektivnega statusa, drugič kot katastrofa, v razmerju do katere se kot odrešitev kažejo prav subjektive tegobe. Drugi subjekt je vstavljen v prvega in se tem celoto postavlja v dvoumno, sumljivo osvetljava. Objekt suma ni le neprosojno dogajanje, temveč predvsem tudi sam sum. Dvoumnost je preložena na gledalca in prav s tem subjektivira njegov pogled.

Opombe

¹ Prispevek je bil prebran na Ekranovi jesenski filmski šoli 1987, ki se je odvijala pod naslovom „Film osemdesetih let“.

² *Suspicion* iz leta 1941, sicer Hitchcockov četrti ameriški film. V glavnih vlogah sta igrala Cary Grant kot Johnnie in Joan Fontaine kot Lina (ki je za to vlogo dobila oskarja). Predpostavljam, da je film splošno znan, drugače si bralec lahko ogleda ostale podatke in vsebino v slovenskem zborniku *Hitchcock*, Analecta, DDU, Ljubljana 1984, str. 70 ff., skupaj z zanimivo analizo Stephana Heatha.

³ Naj navedem le O. Mannoni: „Le tour de vis“, v *Clefs pour l'Imaginaire*, Seuil, Paris 1969; Shoshana Felman: „Henry James: folie et interprétation“, v *La folie et la chose littéraire*, Seuil, Paris 1978; v slovenščini pa izvrstno študijo Jelice Šumič-Riha „Dvoumnost in ponavljanje“, *Razpol 1*, *Problemi-Razprave* 9-11/1985.

odločil za en ali drug labor? Kateri konec ni bil boljši? Morala se najbolje zadeti tisti, ki so govorili, da odločitev v eno ali drugo smer sploh ni preveč pomembna in nima daljnosežnih konsekvenc (tako recimo v *Sumu*).

ALENKA ZUPANČIČ PRIŠEL VIDEL, IŽGUBIL, IDENTIFIKACIJA IN MEHANIZMI ODPIRANJA PROSTORA

PROBLEMI
EKTRAN

Pričujoči tekst je nastal kot soočenje dveh dogodkov, ki sta se hkrati, pa vendar eden mimo drugega pred kratkim odvijala v Ljubljani: *Jesenska filmska šola* in pa druga epizoda (trodelnega) projekta *Veš slikar svoj dolg?* v galeriji ŠKUC (ta se bo nadaljevala še tja do novega leta). Zanimivo je namreč, da je kar nekaj tekstov, prebranih na „filmski šoli“, govorilo (tudi) o tej razstavi, čeprav stvar sama ni bila omenjena. Gre nam torej za vzpostavitev neke možne točke ujemanja filma in slikarstva oziroma likovne umetnosti. Rekli smo vzpostavitev, kar očitno namiguje na to, da taka „točka ujetja“ ni nekaj danega oz. splošno prisotnega, temveč jo je treba v strogem smislu (in vsakič znova) šele proizvesti, delati zanjo. Za začetek torej postavimo pod vprašaj predpostavko, ki nam je prav zaradi svoje samoumevnosti lahko sumljiva; predpostavko, da sta film in slikarstvo v bistvu (če ne že kar v biti) povezana. Ta skupna „bit“ obeh naj bi bila seveda slika kot tisto, kar v filmu funkcionira kot neka osnovna „monada“ ali „atom“. S tem ne mislimo le na „krampanja“ tipa „film je sinteza različnih umetnosti“, kjer naj bi se torej kot ena izmed „prvin“ našla tudi slika, temveč na neko bolj problematično postavitev, ki deluje po obrazcu: saj vem, da slika v filmu funkcionira drugače kot v slikarstvu, pa vendar, v osnovi je slika, bistvo obeh je slika. Ta esencializem, ki mu je toliko do stvari, kakršna je v svojem čisto nasebnem bistvu, bomo tu spodbili na kar najbolj elementarni, enostavni ravni. Pri slikarstvu je najpomembnejša slika „na sebi“, nek elementarni „odrezek“, pred katerega smo postavljeni, s katerim smo soočeni. Pri filmu pa prav obratno, slika „na sebi“ dobesedno ne igra nobene „vidne vloge“, je povsem nepomembna, lahko bi rekli celo, da ne obstaja. Mislimo seveda na tisto sliko, ki, če ji dodamo še 23 drugih, konstituira eno sekundo vidnega polja. Slika „na sebi“ je praviloma „žrtvovana“ *gibanju v sliki*. Če pustimo ob strani neposredne intervencije enega medija v drugega (kot so to filmi o slikah in slikarjih ali projekcije filmov na razstavah), kmalu ugotovimo, da je neko predpostavljeno „stišiče“ obeh zelo daleč od kakšne gotovosti ali samoumevnosti.

Stvari se bomo lotili na nekem drugem koncu, tam, kjer je film najbolj filmski, na točki, ki smo jo v podnaslovu poimenovali „mehanizmi odpiranja prostora“, s čimer pa imamo v mislih natančno dvojje postopkov: drugi rez v prostor/sliko, ki je povezan z drugim ali drugačnim pogledom na prizorišče dogajanja in pa travelling.

Drugo odprtje prostora, ali še bolje, odprtje drugega prostora je eden ključnih in za film konstitutivnih postopkov. Prav goto-

vo ni naključje, da ga najdemo praviloma v vseh filmih z „zgodbo“, ne glede na žanrsko umestitev. Gre za filmsko-vizualni prenos, inscenacijo npr. literarne naracije, za mehanizem, ki nas dobesedno vpotegne v film, v filmski prostor, razdelava tega mehanizma pa nam omogoča vpogled v enega izmed aspektov identifikacije. Naša teza je namreč, da za identifikacijo ne zadošča zgolj to, da pogled na platno, ki nam ga nudi oko kamere, vzamemo za svoj. Oglejmo si torej поблиže fenomen „druge“ kamere/očesa, ki samo vidno polje, ki nam ga odpre „prva“ kamera/oko, odpre še enkrat, ga prereže na neki, za scenarij filma največkrat odločilni točki. Tu je pomembno, da ima ta druga kamera/oko podoben status kot „prva“, torej kot tista, ki nas neposredno vpelje v sliko na platnu. Nobene ne zaznamo na ravni aparature, temveč prek pogleda na stvari, ki ga ponuja. Razlik pa je v tem, da je vloga te „druge“ kamere večinoma podeljena akterjem filma (junakom filmske zgodbe) in zareže v samo „substanco“ filma. Ne gre nam torej za nastop same aparature v vidnem polju filma, čeprav je tudi to lahko pripomoček oz. „spremljevalni pojav“. V domala vseh filmih naletimo na nek notranji element, ki teče vzporedno, pa čeprav v ozadju dogajanja, in ki se mora razpreti, povnanjiti — kakorkoli že to imenujemo — najmanj enkrat v teku filma. Pokažimo nekaj primerov po žanrih: *grozljivka*; tu je pogled, ki ga vpelje druga kamera/oko, tisti, ki žrtvi razpara kožo, ko se pokaže meso, kri, sluz, gomazjenje. Koža, „površina“ potencialne žrtve (žrtve suspenza, torej žrtve, za katero že vnaprej vemo, da je žrtev) v grozljivkah funkcionira kot (prazen) zaslon, ki čaka na svojo „otvoritev“. *Kriminalka*; tu zadošča že samo beseda raz-krinkanje. Linearno-dolgočasni tek dogodkov zaplete nek moment, ki vnese nered, moment, ki je v tem prvem polju že prisoten, a ga je potrebno od-kriti, raz-kriti, razodeti, če nočemo, vulgarno rečeno, nategniti publike. Tudi v primeru, če to razkrinkavanje ni izvedeno neposredno na akterju (kot strganje krinke z obraza ipd.), temveč se opira na logično dedukcijo ali kak drug „nevidni“ postopek, tudi v tem primeru je posledica ta, da določeno osebo ali več oseb „spregledamo“, tj. „vidimo z drugimi očmi“, vidimo to, česar prej nismo videli itd., tudi na ravni same slike.

Pustolovski film; vzemimo *Lov za izgubljenim zakladom* in končno fascinantno odprtje skrivnostne skrinje, ob katerem spregledamo in oslepimo hkrati. *Politični film*; „zaprta vrata“, zarote za kulisami. Nekaj, kar je treba slej ko prej odpreti, čeprav je določena vednost ali vsaj slutnja o tem, kaj se tam dogaja, vpisana že v prvo vidno-narativno polje. *Science fiction*; vzemimo film *Blade runner*. Scena, ko dva replikanta, še preden vdreta k najvišjemu, ki jima je izdelal možgane, z namenom, da bi razkrila enigma svoje replikantske eksistence, vdreta k „obrtniku“. Ta jima na dlani pokaže dvojje oče z besedami „I only make eyes“. *Erotični thriller*; *Crimes of passion*, dva pogleda na eno žensko (psihopat in mladenič), „krogotok“ prostitutke in „kro-

gotok“ arhitekta ter njuno finalno soočenje. Da se ne izgubimo v naštevanju, navedimo samo še eno inačico tega iz bolj „alter-produkcije“, iz filma *Stranger than paradise*. Citirajmo krajši odlomek iz teksta Stojana Pelka na filmski šoli: „Če sem torej ob Jarmuschevem filmu izpostavil dve figuri — spregleda, nesporazuma, in pa križiščne točke dveh krogotokov — in če sem za prvo figuro izpeljal, da je ključnega pomena, da protagonista imajo za nekoga drugega, potem je za drugo figuro pravzaprav odločilen trenutek, ko protagonist sam sebe vzame za nekoga drugega — in se prične pogovarjati s samim seboj. Tako sicer pridemo do razcepljenega subjekta, toda pridemo tudi do filma osemdesetih let“. Za pojasnilo navedimo, da se formulacija „križišče dveh krogotokov“ nanaša na moment, ko se sicer „prikriti“ krogotok denarja povnanji, vpade v krogotok besed.

Primerov se torej ponuja še in še. In čeprav morda v tem drugem odprtju, odkritju ne ugledamo ničesar takega, kar ne bi bilo že prej moč razbrati iz same „zunanje konstelacije“, torej iz tega, kar smo imenovali vidno polje prvega pogleda/kamere, je ta drugi uvid, odkritje *nujno* za sam prvi prostor, saj mu podeljuje filmsko legitimnost, oz. ga naredi zanimivega. Kar pa želimo iz tega potegniti je vloga, ki jo ta drugi poseg odigra na ravni identifikacije in subjektivacije gledalca. V nekem zgolj linearno drsečem nizu slik in njihovih vzporednih konotacij, je identifikacija pravzaprav nemogoča. Zgoditi se mora ta stik dveh polj, v katerem drugo praviloma razkrije in s tem vpelje neko „temno stran“, zaradi katere smo pripravljeni stopiti v igro, stopiti v polje prizorišča. Tu je na delu eden izmed aspektov tega, kar je Elisabeth Cowie (prav tako na filmski šoli) razvijala, namreč, da v filmu, ali natančneje v „filmski“ identifikaciji, ne najdemo svoje „polnosti“, temveč nas vzdržuje nek manko (*lack*). Če to razvijemo še naprej, lahko rečemo, da identifikacija v filmu poteka tako, da se naš manko, torej konstituens naše želje ujame s konstituensom želje subjekta, s katerim se „identificiramo“. (To je seveda povezano s pričakovanjem, da bo zadevna oseba tekom filma v takšni ali drugačni obliki našla, naletela na to, za čemer se žene ali „pregalala“ tisto, pred čemer beži). Do identifikacije na simbolni ravni torej pride šele, ko je naša želja že želja drugega. Ali še natančneje, ko postane nekaj naša želja zato, ker je že želja drugega — filmskega junaka ali junakinje.

To pa, kar je Elisabeth Cowie imenovala tisto „ne-fiksirano“, kar nas vodi nekje med imaginarnim in simbolnim, in kar predstavlja dvojnost „biti in obenem ne biti“ identificiran s kamero“, to je natanko to, kar bi v našem kontekstu lahko imenovali zagodenje subjekta med oba pogleda na stvari, med dva odprtja vidnega polja, med dve „svetlobi“ gledanja. Gre za moment subjektivacije gledalca.

Druga artikulacija tega pa je travelling. V čem je na primer štos vrste Hitchcockovih travellingov? Najprej dobimo pogled na celotno prizorišče, morda celo iz „ptičje

perspektive" (*Mlada in nedolžna*). Na nek način je torej vse, kar moramo videti in kar bomo videli že tu. Pa vendar nas ta privilegirana točka gledanja prej zaslepi, kot pa nam pokaže to, kar je v tem prizoru bistveno videti. In zato se rade volje prepustimo kameri, se ji damo zapeljati (v obeh pomenih besede) v „notranjost slike“, ki smo jo prej opazovali iz neke hipotetične zunanje točke. Tu velja biti pozoren na to, kako funkcioniра perspektiva. Ko gledamo na prizorišče iz neke statične „idealne točke“, smo v približno enaki situaciji kot pred perspektivno sliko likovne umetnosti. Nato pa s travellingom stopimo v sam prostor, se gibljemo med subjekti in objekti, ki so prej delovali kot oporne točke perspektivnega, in naletimo natanko na intersubjektivno (ali „interobjektivno“) zagato, ki perspektivi kot taki vedno uide: točko, do katere nas v skrajni konsekvenci pripelje perspektiva kot „slikarska in ačica metodičnega dvoma“ (kot jo predeli B. Rotar), bi lahko imenovali „gledam, torej sem“. Tu apeliram na „izkustvo“ ob gledanju paradičnih, šolskih primerov slik perspektive, ki te dejansko postavljajo v položaj samo-gotovosti, celovitega obvladanja vidnega polja. Kar pa nas je v zvezi s tem naučil Hitchcock v interpretaciji M. Dolarja, je sledeče: res gledamo, a ne vidimo. Ko se nato spustimo v prostor, v notranjost same perspektivne slike, perspektiva sicer ostane, izgubimo pa gotovost, saj smo vanjo (v perspektivo) že vpleteni. Premestimo se v položaj, ko gledamo tako, da vidimo in ne vidimo ob enem. In šele tu zdaj postanejo stvari zares zanimive, šele tu lahko res ob kaj zadane-

mo. Morda se zdi, da smo se z doslej povedanim prej oddaljili od neke možne točke ujetja filma in slikarstva, kot pa obratno. Vendar pa nas obisk v galeriji ŠKUC (*Ves slikar svoj dolg?*) prepriča o nasprotnem. Tu najdemo na delu prav postopke, ki smo jih nakazali zgoraj. V zvezi s tem projektom se je že poudarjalo, da gre v nekem „globalnem“ smislu za substitucijo slike s prostorom in prostora s sliko. Nakažimo zdaj posledice oz. učinke te zamenjave. Na mesto perspektive, ki ima za cilj naseliti prostor s sliko, ponoviti zunanji prostor v notranjosti slike, na mesto tega stopi sam „realni“ (sicer „zunanji“) prostor, vanj pa se umestijo podobe na način, da hkrati s tem šele konstituira ta prostor. Podobe s tem izgubijo svoj „nasebni“ status in funkcionirajo kot oporne točke same notranjosti perspektive. Vendar pa je ta zamenjava „iluzije“ (prostora) z „objektivno realnostjo“ (prostora) daleč od tega, da bi nas „osvobodila“, lokalizirala našo gotovost.

Prav nasprotno, pahne nas v nek položaj, ki je daleč od vsake gotovosti in mnogo bližje temu, čemur pravimo „izgubljenost“. Kot gledalci se znajdemo v enormno povečani perspektivni umetnini, zaidemo v labirint slike in krožimo, potujemo v njem. Telo se povsem podredi prostoru, slika (kar je tudi že bilo izrečeno) ni več le „past za pogled“, temveč že kar „past za telo“. Kolkor tu stopi v igro toliko opevana telesnost, je treba povedati, da se svojega telesa ne zavemo kot osvobajajoče instance ali pro-



PROBLEMI EKAN

ka v vsakem primeru), izvede manko manka in ni čudno, da s podobo daruje življenje." (Jordan Ožbolt, "Vsi ljudje vse vidi-jo", *Mladina*)

Poglejmo takšno „bitje“:



Kaj torej pomeni narava na mestu podobe, podoba na mestu narave? To, kar lahko zaobsežemo s paradokso formulacijo „produciranje narave“. Ne le njeno „reproduciranje“ ali „restavriranje“, ohranjanje, temveč hkrati dobesedno produciranje, narave, še-produciranje. Tu je eden „misterijev“ tega projekta, „misterij“ ožvljanja mrtvega, neobstoječega in nevidnega. Sem spadajo tudi slike, zaraščene s steno in prekrite s pajčevino, kakor „lepljivi“ fosili podob iz preteklosti“, če se še mi malce lepljivo izrazimo. Vendar ta preteklost ni nujno pravadnina — če si te „fosile“ ogledamo pobliže, bomo med njimi našli tudi kakšnega, ki pod zemljo ni več kot nekaj let, med nami pa sploh še močno „simbolno“ živi. Nadalje gre za fenomen „presežnega investiranja“, pretiranega natrpavanja s prikazovanjem, sporočanjem: „Na črni steni 'podobe v temi' + pleteni nosilec + podoba + grafika na steklu + prah ali pajčevina . . . in povej mi kaj vidiš". (Jordan Ožbolt, *ibid.*) Posledica, učinek tega investiranja pa je prej „naturalizem“ kot „simbolizem“ s svojo zahtevo po tolmačenju.

Predvsem pa so bile tu izložbe (ki bodo po vsej verjetnosti ostale privilegij otvoritve). Tri velika okna ŠKUC-a, spremenjena v izložbe. V vsaki izložbi živo bitje, s svojim telesom potopljeno v nedvomno prelomno ikonografijo „imagea“, ki ga v celoti opredeljuje. Ti ljudje — likovni stroji — funkcionirajo kot specifični „horror“ povratni učinek ogledovanja mrtvih lutk v izložbah. Vsak trenutek nas v našem ogledovanju lahko presenetijo, nemo in kot mimogrede pogledajo v nas z živimi očmi.

Vse to pa, kar smo nazadnje navrgli (resda bolj na način aluzije), prav tako ni brez zveze s temeljnim trendom filma 80. let, kot ga je očrtal S. Žižek. Zaenkrat bomo s tem tudi končali: „Na formalni ravni gre za baročno, do neokusa prignano nabuhlost simbolnega, ki zavoljo svoje prenatutnosti, presežnosti že prehaja polje smisla smeri gnilobe uživanja; na vsebinski ravni temu ustreza obsedenost s podobnimi motivi (razmerje žive substance do simbolnega avtomatizma, obscena fantazma totalitarne oblasti, žensko uživanje).“

stora čistega užitka, ampak kot blokade, ki jo je treba vleči za sabo, in ki preči „polnost“ subjekta: Po tleh razbiti koščki realnosti — razbita ogledala, v katerih ne moremo več ugledati celovite oz. dobesedno „polne“ podobe eksponatov in samih sebe — tudi mi namreč funkcioniramo kot svojevrstni, gibajoči se eksponati. Tu nastopi to, kar smo na začetku imenovali „žrtvovanje slike na sebi gibanju v sliki“. V hipu, ko se podvržemo (lastnemu) travellingu oziroma „drugemu odprtju prostora“, ko torej od vrat, kjer nam očesni organ odpre prvo vidno polje, stopimo v sliko, t.j. z lastnim telesom zarežemo v sliko, od tega trenutka dalje del te slike vedno ostaja za nami. S tem pa smo se v mediju slikarstva kar najbolj približali zgodbi/zgodovini. Približali pa smo se še nečemu, namreč t.i. „sinhronemu“ pogledu na zgodbo/zgodovino, kot ga poznamo npr. iz tistih science-fiction filmov, ki se poigravajo s časom (*Back to the future*, *Terminator*). V trenutku, ko imamo na razpolago „časovni stroj“, sta preteklost in prihodnost le še prostorsko razmejeni. Lahko torej stopimo nazaj in gremo v drugo smer.

Doslej smo se ukvarjali le s problemom, kako v tem projektu vidimo, ne pa s samo „vsebino“ in „formo“ tega, kar vidimo. Tu se namreč odpira novo „polje“, ki bi zahtevalo precej obsežnejši tekst, zato v tej smeri le nekaj referenc. V grobem bi lahko rekli, da gre za „vdor“, vračanje podzemlja, ki se je „napilo novih moči“. Izkaže se, da je podzemlje, seveda poleg tega, kar je že vselej bilo (namreč rojstni kraj novih in presenetljivo-nenavadnih „image-ov“) tudi kraj baročnih spomenikov, monumentov — kraških jam in „fosilov“. In če odgovorimo na neko, kar preveč vsiljujoče se vprašanje, kakšna je razlika med „površjem“ Slovenije (Alpe) in njenim „podzemljem“ (Postojnska jama), lahko rečemo, da je drugo bolj „baročno“ in razkriva kopico živih organizmov. Poleg mogočnih kapnikov in ledenih soban kar mrgoli podob, ki jim je podarjeno življenje. Podarjeno na Heacklov način. In kakšen je Heacklov način? „Bitja, ki so izdelana v njegovih risbah tudi dejansko (ne samo 'utopično') obstajajo, vsaj od risbe naprej. To so bitja, ki jih pred tem ne vidimo, a zdaj 'v resnici' obstajajo — saj so tako natančno in točno narisana, da njihove eksistence ne gre zanikati, pa čeprav se jih v naravi ne da pokazati. Torej Heackel ne izdeluje posnetkov in homonimov bivajočega. Giblje se na neki drugi ravni, kjer tehnika perspektive ne pomeni več umetnosti posnemanja (mimesis), se pravi odnosa z zunanostjo, ta se ukine tam, kjer se upodobi tisto, kar tako ali tako manjka. Izginotje podvoji s podobo, s čimer dodeli življenje bitju (ki manj-



MELITA ZAJC TELEVIZIJA IN FILM OSEMDESETIH LET

I.

Na kratko bi lahko rekli takole: če so še pred dvajsetimi leti znameniti filmarji iz New Yorka, tradicionalnega laboratorija ameriške kinematografije, bežali pred televizijo v neobljudena severnoameriška gorovja in se zatekali v tako imenovani čisti filmofilizem¹, pa dandanašnji tamkajšnji režiserji pospešeno tekajo za televizijo. Tako je vsaj videti z evropske perspektive, toda ker je povsod v Združenih državah prav tamkajšnja publika najdovzetnejša za vsakovrstne evropske filme in režiserje, boljše perspektive od te ni. Newyorški režiserji tečejo za televizijo v tistem smislu, v katerem so jo evropski, zlasti francoski (J. J. Benéix, Léos Carax, Mehdi Charef, V. Thévenet, . . .) in angleški režiserji (Stephen Frears, Neil Jordan) že ujeli. Filme naštetih (in nenaštetih) režiserjev so tradicionalisti poimenovali „manierizem“, „trendseterji“ so jim dodali v teh časih nadvse aktualen pridevnik, ki stoji, denimo, tudi ob socializmu, namreč pridevnik „designers“², torej „filmi oblikovalcev“, Stojan Pelko jim pravi „filmi podobe“. Iz tega zvemo pravzaprav vse o tem, najslošneje rečeno — „novem“ filmu.

„Novi“ film je opravil s tradicionalno realistično filmsko estetiko ter s statusom podobe, podrejenim diktatu naracije, reprezentacijske mehanizme pa je povzel po reklamnih in glasbenih spotih, torej po njihovem ekskluzivnem ali vsaj privilegiranem mediju — televiziji. Ker so glasbeni in reklamni spoti — tako po snemalni tehniki kot po dominantni narativni strukturi in celo avtorjih, znamenitih filmskih režiserjih (lep primer bi bil denimo Godard) — pogosto bolj filmski kot televizijski, bi se sicer morali zdaj vprašati, kdo je pravzaprav koga ujel — film televizijo ali obratno — pa bomo, sklicujoč se na dialektiko želje, to opustili. Ostaja odprto drugo vprašanje, namreč: Ali je televizija, pred katero so v šestdesetih letih bežali newyorški (no, pa tudi evropski) režiserji, ista kot današnja, ki jih danes tako fascinira?

Ne gre samo za dogovor — ampak predvsem za filme newyorške režiserke Susan Seidelmanove, ki je doslej posnela nekaj kratkometražev in tri celovečerce, prvega z naslovom *Smithereens* (Drobci) leta 1982,

drugega, *Desperately Seeking Susan* (Obupano iščem Suzano) iz leta 1985 smo videli v Ljubljani, tretji, *Making Mr. Right* (Moški po naročilu), je bil premierno predvajan letos junija na filmskem festivalu v Münchnu. Zadnja dva sta že na meji neodvisne filmske produkcije in — neodvisno od tega — na meji „filma podobe“: čeprav bi ju po organizaciji vizualnega polja sodeč mogli uvrstiti med filme te vrste, je podoba še vedno podrejena naraciji in klasičnemu sistemu verovanja, ki ga ta (domnevno) predpostavlja. Skratka, razlika med filmskim in televizijskim sistemom reprezentacije je (v teh dveh filmih) na platnu še vedno produktivna, vendar ne v smislu in na način, ki ga poznamo od prej.

II.

Zgoda je takšna: Roberta v dolgčasu prebira časopisne oglase (Personals), in izve, da Jimmy išče Suzano, zato ju gre iskat. Na začetku najde samo Suzanin suknjič, pa jo neznanci, ki iščejo Suzanine (ukradene) uhane, zamenjajo s Suzano. Ko jo napadejo, je tudi Jimmyjev prijatelj prepričan, da je to ona, in ko jo reši ter odpelje k sebi domov, ima strašno slabo vest, ker se je spečal s prijateljevo punco. Roberti, ki je izgubila spomin, pomaga iskati identiteto, medtem pa Roberto že išče njen mož, ki mu pomaga Suzana. Vse se otežkočajo tisti, ki iščejo uhane, pa jih slednjič Roberta in Suzana družno uženeta in — zdaj zaveznici — vrneta prvotnemu lastniku uhane, ki se izkažejo kot zelo dragoceni.

Takšna je seveda zgodba filma *Obupano iščem Suzano*, gre pa za to, da je mogoče natančno obnoviti potek dogodkov, „povedati“, kot se temu reče, zgodbo filma, ne da bi bilo potrebno kakorkoli, kadarkoli omeniti televizijo. Slednja tukaj namreč nima izključno „vsebinske“ vloge, značilne za televizijo v filmih klasične filmske naracije, kot je denimo v Sirkovem filmu *All that heaven allows* — kjer otroci materi vdovi (Jane Wyman), ki se hoče vnovič poročiti, v zameno za moža podarijo televizijski sprejemnik — ali pa tudi v novejših, filmskih preklinjanjih televizije kot manipulacije — denimo v filmu *Salvation!* newyorške režiserke Beth B. iz leta 1986. V filmu *Obupano iščem Suzano* je televizija kot sistem vizualne reprezentacije postavljena v samo polje naracije, integrirana v „način pripovedovanja zgodbe“, pa spet ne kot jamstvo „realizma“, kot vez z „družbeno-zgodovinsko realiteto“ oz. indic, ki bi dogajanje na platnu umeščal v kakšen konkretni družbenozgodovinski prostor oz. čas — zgled za to bi bil dokumentarni posnetek s pogreba maršala Tita, ki zadnje čase kroži po jugoslovanskih filmih.

To, kar televizija v filmu *Obupano iščem Suzano* dokumentira, je sicer tudi zgodovina, vendar ne zgodovina nasploh oz. kar tako, pač pa posebna zgodovina, zgodovina filma. Roberta v noči po praznovanju rojstnega dne sede pred televizor, in na ekranu, torej na platnu, v subjektivnem planu, se zvrsti nekaj kadrov iz Hitchcockovega filma *Rebecca*. Ker izbor nikoli ni naključen, tudi ni naključen izbor tega Hitchcockovega filma. Tako je zato, ker je

citat Laurencea Oliviera iz prizora z Joan Fontaine. „izginil je, ta pogled (. . .), ki sem ga imel rad (. . .) in ne vrne se več (. . .) izgubil sem ga z zgodbo o Rebecci,“ nostalgичno priznanje radikalne tujosti, drugačnosti klasičnega obdobja filmske zgodovine (filmi 60-ih in 70-ih so bili v tem smislu odločno prekratki) in hkrati hommage temu obdobju. Hitchcockovega pač zato, ker je njegova režijska metoda glavna in hkrati edina zgodovinska referenca, ki odločno zaznamuje filmsko naracijo: simetrija — par uhanov, dva zločinca, dve dvojici, dva goloba, dva Robertina padca, dve minuti do enajstih, dvojna identiteta. . . — kot osnovni mehanizem fascinacije, kroženje nezamenljivega in nespekularizabilnega objekta, suknjiča (za Suzano je to suknjič J. Hendrixa, za Roberto suknjič E. Presleya, za njenega moža pa preprosto „rabljen suknjič“ — nobeden pa seveda ne zadene tega, za kar pri suknjiču zares gre), ki to simetrijo ruši, hkrati pa med junaki vzpostavlja radikalno ne-psihološka, zunanja simbolna rzmerja (edino, kar Suzano veže na Roberto, Roberta pa z njim dobesedno „nosi“ njeno identiteto, prevzame njeno vpletenost v rop uhanov, znanstva, stil življenja, . . .) in sproža tok naracije. Ne nazadnje film *Obupno iščem Suzano* anticipira tudi znamenito Hitchcockovo racionalizacijo naracije³⁾, nenaključno prav v reklamnem spotu, ki je, kot „najkrajša forma vizualne naracije“ pač čista pozitivizacija te racionalizacije. Ni učinkovitejšega opisa absurdne komičnosti človeka kot 30-sekundni spot, v katerem dela Robertin mož reklamo za svoje podjetje tako, da se na koncu zvrne v bazen, poln vode. Glede na to, da je bil film posnet pred skoraj tremi leti, bi lahko rekli, da je to prva in najkrajša šala na račun yuppijev sploh, še posebej v New Yorku, kjer zdaj množično snemajo yuppie-komedije. Tudi ta spot je v filmu dvojen — predvajan je dvakrat, obakrat, kot se temu reče, „po televiziji“ (in ne recimo na kaseti domačega video sistema, obakrat natanko dve minuti do enajstih. Televizija kot merilec časa torej „od zunaj“ uravnava diegetski prostor oz. čas, pri čemer je seveda že od vseh začetka „notri“ — predvsem pa nima nikakršne zveze z ideološko funkcijo dolga leta primarno, utemeljeno s tehnološkimi potenciali televizijskega medija, namreč z „neposrednim prenosom“, v primeru filma pač neposrednim prenosom družbenozgodovinske totalitete v polje filma.

Zahteva, ki jo televizijski tehnologiji zastavlja ideologija realizma, ima seveda tudi lastno zgodovino (to ni „lastna“ zgodovina v takšnem smislu, ki bi bila zgodovina te zahteve, pač pa „lastno“ le toliko, kolikor je to njena interpretacija zgodovine), ki je potekala takole:

S fotografijo je realizem pejzaža in portreta pridobil znanstveno natančnost stroja. Film je znanstveno natančnost stroja dopolnil z gibanjem — podoba „realnosti“, prej zaustavljena v izoliranem trenutku, se zdaj giblje v času. Televizija je mehanski natančnosti in temporalnosti vizualne reprezentacije dodala neposrednost — trenutek, ko se kakšen dogodek odvija, in to

je hkrati že trenutek njegove prezentacije/percepcije.

Moment re-produkcije je hkrati moment produkcije — tu se evolucijska veriga slednjič spodvija: proizvaja tisto, kar naj bi re-produciralo, in tam, kjer naj bi bil natančen posnetek realnosti, je zdaj čisti simulakrum, simulakrum simulakruma. Zgražanje nad televizijsko „manipulacijo“, kot ga izražajo spisi kritikov televizije, ne vleče dovolj daleč. Omajan je tako rekoč materialni temelj ideologije realizma, ne le filmskega, ki igra na nekaj, kar ga na ravni verovanja domnevamo, „kot da“ je ne le realnost filmske, pač pa tudi (in predvsem) televizijske fikcije — torej sama „čista“, „prava“, „neposredna“ „realnost“.

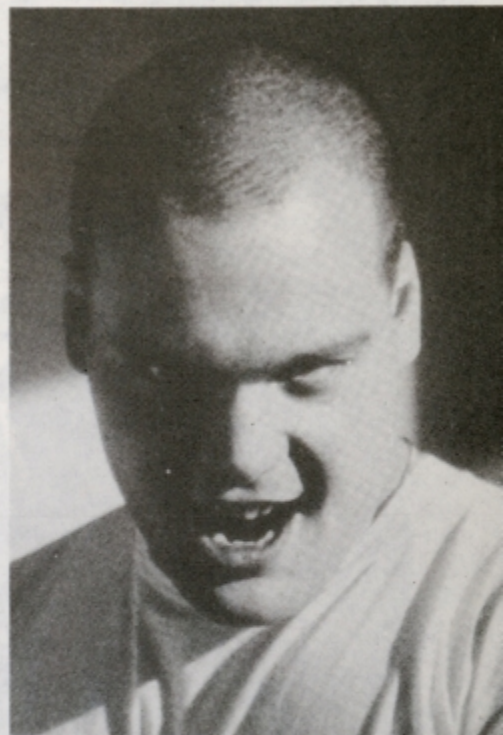
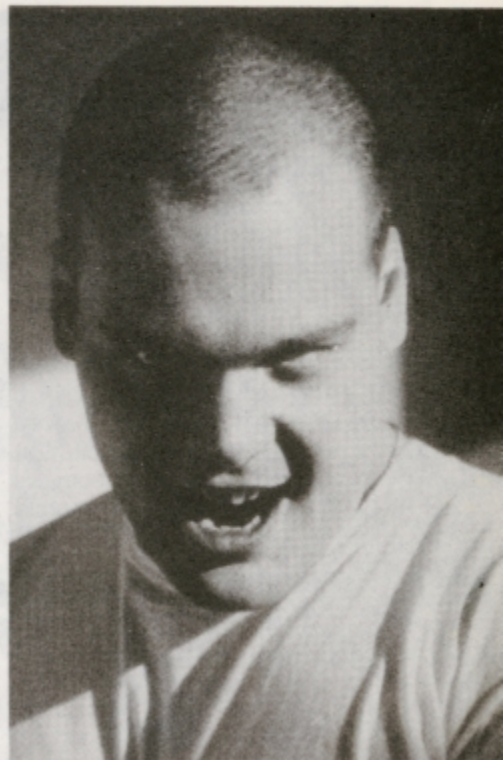
Tako je, na primer, vsa klasična filmska fikcija temeljila na opoziciji med govorjenimi diskurzi, ki varajo, so lahko napačni, in vizualnim diskurzom, ki vse razkriva in jamči resnico.⁴ (Zgleden primer smo lahko pred kratkim videli na televiziji — v Kazanovi ekranizaciji T. Williamsove drame *A Street named Desire*. Podmena, da si Vivien Leigh stvari izmišlja, deluje šele v opoziciji do „drugačne“, seveda „pravilne“ vizualne upodobitve tega, o čemer pripoveduje.)

V zadnjem filmu *Stanleya Kubricka* — to je drugi avtor, za katerega gre, ne zato, ker bi bil kakorkoli tipičen, pač pa zato, ker je vselej atipičen — namreč v filmu *Full Metal Jacket* je ta opozicija na videz obrnjena na glavo, vendar ne gre za to, da bi beseda in slika zamenjali mesta v opoziciji, niti ne za protislovje, ki naj bi zgolj „odražalo“ dejansko protislovnost takšnega početja, namreč vojaško usposabljanje oz. bojevanje. Gre za površino, za videz, za to, da je nujni pogoj uspešnega delovanja opozicije *natanko tisto in takšno mesto gledalca* (kot subjekta filma in kot subjekta zgodovine), s katerega velja podoba za *primarno*. To mesto gledalca (tokrat filmskemu subjektu) ne zagotavlja „prepoznavanja“ znanih likov, gibov, lokacij, prizorišč, barv, . . .

artikulacij naracije kar tako, pač pa, prek identifikacije z reprezentacijskim aparatom, torej kamero, ter z junaki, neposredno vpetost v dogajanje na platnu, „izrekanje“, „izjavljanje“ filma. Slednje v prvi polovici filma *Full Metal Jacket* — pri vojaškem usposabljanju — umanjka. Med liki ni nikogar, s katerim bi se bilo mogoče identificirati, ni subjektivnih planov, samo „nevtralen“ pogled kamere, ki gledalca fiksira v točki, s katere se drug za drugim vrstijo „že videni“ prizori tovrstnega šolanja iz filmov, kot so *Top Gun* ali, še bolje, *Officer in gentleman*. Te prizore povezujejo nevtralni komentarji glasu v offu, kar je še najbolj podobno formi dokumentarca oziroma zdaj televizijskih poročil, vendar to, da je „dokumentirano“, spet ni zgodovina kar tako, ampak je *zgodovina filma*.

V drugem (borbenem vietnamskem) delu se glas utelesi — Mathew Modine je po končanem šolanju poslan v Vietnam kot dopisnik revije *Stars and Stripes*. V prvem prizoru sedi pred lokalom na vogalu ulice na pol razrušenega vietnamskega mesta in pije pivo. Približa se mu vietnamska prostitutka in zapleteta se v nadvse nenavaden po-

Full Metal Jacket, Stanley Kubrick, 1987



PROBLEMI
EKAN

Making Mr. Right, Susan Seidelman, 1987



govor: besede so namenjene njemu, njeno telo pa se vseskozi ponuja pogledu nekoga tretjega, ki je lociran nekje v offu. Kot nosilec tega tretjega, nikogaršnjega gledišča, ki v drugem delu „od zunaj“ ureja polje filma, se izkaže objektiv fotografskega aparata v rokah Modinovega kolega fotoreporterja, kasneje je to bodisi fotoaparat bodisi (po tem, ko *Stars and Stripes*) opusti monopol) objektiv televizijske kamere. *Full Metal Jacket* re-interpretira televizijsko interpretacijo vietnamske vojne, torej za časa te vojne in kasneje edino neposredno izkušnjo, ki sta jo Amerika in svet imela z njo. Iz te izkušnje je bil — zaradi banalnih razlogov, kot so okoliščine in načini vojskovanja — sovražnik pač izključen. V filmu *Full Metal Jacket* ni vietnamskih vojakov, njihova grozeča prisotnost je kondenzirana v funkciji „zlega očesa“: od koder nas oko gleda, vselej povsem nepričakovano in iznenada padejo streli.⁵

Vietnamska vojna je potemtakem legitimni člen zgodovine zgolj in samo na način reprezentacijskih mehanizmov televizije — je zgodovina televizije oz. *televizijska zgodovina*.

Mimetičnost filmske slike ni (več) pogoj verovanja v filmsko fikcijo,⁶ še več, filmska slika sploh ni mimetična, je najprej in predvsem *samoreferencialna*: šele skozi samoreferencialne operacije film re-organizira osnovne postavke človekovih izkušenj. Te pa so že konvencionalizirane, manipulirane, idealizirane še preden jih, v žargonu prvih žrtev spodvitja evolutijske verige tehnoloških izumov v funkciji realizma, manipulira in idealizira.

Vizualno polje je pač vselej organizirano tako, da so različni določeni učinki, videno je vselej pred tistim, kar je dano v videnje.⁷

III.

Film *Moški po naročilu*, v katerem je, mimogrede, bistveni problem prav razmerje med podobo in podobnikom, pred katerim se znajde strokovnjakinja za oblikovanje javne podobe različnih oseb(nosti), Frankie (Ann Magnuson), je vpet med dva televizijska posnetka. Prvi, na začetku, funkcionira kot „razkritje vse resnice“: klient, ljubimec in bodoči Frankiejin mož, kongresnik Ben Masters, se na sprejemu, ki ga prenaša televizija, očitno ne obnaša kot nekdo, ki

se namerava naslednji teden poročiti. Frankie na osnovi tega prekine njuno razmerje. Na koncu filma Frankie spet gleda televizijo, tokrat neposredni prenos poleta v vesolje. Poletel naj bi njen novi ljubimec, človek-robot, ki je narejen po fizični podobi svojega izumitelja, znanstvenika, njegovo javno (humano) podobo pa je skozi film oblikovala Frankie. Tokrat televizija ničesar ne prispeva k „razkritju resnice“ ravno nasprotno, televizijska slika *zavaja* — na njej ni prav nič takega, kar bi ločilo original od posnetka, znanstvenika od robota v njegovi podobi. Astronavt s posnetka bi lahko bil eden ali drugi, kot bi lahko eden ali drugi moški, ki se pojavi na vratih Frankiejinega stanovanja. Presoja je izključno stvar gledalca. To je v *Moškem po naročilu* pač naklonjeno srečnemu koncu; torej znanstvenik v veselju, robot pred vrati. Lahko pa bi bilo tudi obratno. Kajti tisto, kar šteje, je gledališče — točka, s katere nam je podoba dana v videnje — ne pa podoba sama. Prav to je tisto, kar nas je v osemdesetih, vsaj doslej, usmerjalo k časopisom. Nenazadnje se tudi *Obupno iščem Suzano*, ki se na koncu zateče po ali bi v „realnost“, na ta način, torej kot „realnost“, izteče na naslovni strani časopisa, ne pa v televizijskih poročilih.

Opombe:

¹ Značilen primer bi bil Stan Barkhage, tako njegova biografija kot njegovi filmi, posebej *23 Psalm Branch*.

² Ko so si v uredništvu revije *Marxism Today* londonske „scenske“ revije *Citty Limits* in je ta dodobra predelal tradicionalistično podobo *Marxism Today-a*, se je med bralci revije vnela goreča polemika, v kateri so nasprotniki posega v podobo revije zatrjevali, da „ne potrebujejo 'designers' socializma“.

³ Med številnimi anekdotami to najbolj ilustrira tale dogodek: Hitchcock je za televizijsko oddajo snemal prizor na policijski postaji, in ko so ga vprašali: „Ali ne boste pokazali vsega? Ljudje bi tako vedeli, da gre za policijsko postajo?“ je Hitchcock odgovoril: „Kaj bi to? Narednik ima tri našitke prav poleg kamere, kar zadostuje, da se ve, za kaj gre.“ (odlomki iz knjige Truffaut-Hitchcock, *Ekran* 7/8, 1984, prevod B. Baskar)

⁴ Po Colin MacCabe, *Theory and Films Principles of Realism and Pleasure* (Screen, jesen 1976)

⁵ Iz te koincidence, dejstva, da je „objektivno“ gledališče v prvem delu tisto, s katerim se edino more identificirati gledalec, v drugem delu pa je to vir zla, verjetno proizvaja učinek „krutosti“ tega, doslej nedvomno najboljšega filma o Vietnamu.

⁶ O funkciji, ki jo ima pri tem filmski zvok, glej predavanje Michela Chiona na JFS 87

⁷ Prav v tem se „filmi podobe“ odločno razlikujejo od tistih filmov, ki so v preteklih desetletjih naracijo artikularili ob podobni predpostavki, recimo tako imenovani „čisti“ film v šestdesetih, znanstvena fantastika, grozljivke in podobni žanri v sedemdesetih, nekateri filmi nostalgije na začetku osemdesetih (McBrideov *Do poslednjega diha*, denimo). . . Vsi ti so namreč še potrebovali nazorno (prostorsko, časovno, še najraje oboje) distanco, odmik od konkretne „realnosti“, v kateri so bili proizvedeni oz. jih je proizvedla. Medtem ko so „filmi podobe“, posebej še Čaj v *Arhimedovem haremu* Mehdiya Charefa, *Moja lepa pralnica* Stephena Frearsa in *Pixote* Hectorja Babenca (vsi trije so bili v Ljubljani že predvajani), čisto neposredno vezani na aktualno socialno, politično etc. situacijo kraja in časa njihovega nastanka, vključno z njenimi razrednimi, socialnimi, seksualnimi in podobnimi konflikti ter protislovji.

Tekst je prirejeno predavanje z *Jesenske filmske šole* '87, III. mednarodnega kolokvija filmske teorije in kritike.

PROBLEMI
EKTRAN

ZDENKO VRDLOVEC FILM IN HITLER

... & REALNO(ST)

„*Biti ali ne biti* in *Veliki diktator* sta po mojem bulvarska filma, pač v tem smislu kot pravimo bulgarsko gledališče: pripadata namreč tej tradiciji. V svoj film sem vključil to uporabo travestije, toda v sistem, ki drugače funkcionira.“ Ta Syberbergov film, v katerem uporaba travestije drugače funkcionira kot pri „bulvarskem“ Lubitschu ali Chaplinu, je seveda *Hitler, film iz Nemčije*.

Uporaba travestije, takšna ali drugačna, je torej skupna trem filmom, katerih edini skupni imenovalec je sicer *Hitler*. A v tej dvojici „bulvarska“ in „drugačna“ uporaba travestije gre dejansko za neko ločnico, in sicer nič manj kot ločnico med „klasičnim“ in „modernim“ oziroma „postmodernim“ filmom.

Vsaj pri Lubitschu je ta gledališka tradicija, o kateri govori Syberberg, dovolj očitna, najprej seveda zato, ker se pač precej filma dogaja v gledališču, na drugi strani pa zaradi posplošene uporabe maskiranja, travestije, slepila, „mišolovke“ in poudarjenega principa „režiranosti“ in insceniranosti. In prav ta druga plat je hkrati tudi tista, s katero se do neke mere identificira t.i. klasični film. To nemara zveni paradokso, ko pa je vendar znano, da je film z montažo, gibanjem kamere itn. izbrisal, „potlačil“ gledališče. A že iz tega sledi, da je bilo mogoče prej ali slej pričakovati „vrnitev potlačenca“ v filmu, kar seveda ne pomeni nujno vrnitev gledališke scene: le-ta se je vrnila drugače, ne toliko kot fizična, konkretna gledališka scena, temveč prav kot „vrnitev potlačenca“ ali kot „skrivnost za vrati“, če rečemo z naslovom Langovega filma (tega tudi Serge Daney uporablja za metaforo „klasičnega“ filma — glej tekst „Rampa“, *Ekran/Sinteza*, št. 5–6, 1986); se pravi, vrnila se je kot tisti zaprti prostor — klet (*Psiho*), soba (*Skrivnost za vrati*), hiša (*The Haunting*, Robert Wise) — ki je postal zgoščeno prizorišče, „škatlja“ ojdipovskega teatra: za precejšen del „klasičnega“ filma je groza prav ta potlačena družinska resnica, zaprta na podstrešju, v kleti, omari, prepovedani sobi ipd.

Pri Lubitschu — in film *Biti ali ne biti* (To Be Or Not To Be, 1942) oziroma zlasti njegova uvodna sekvenca je tudi povod in predmet tega zapisa — je torej gledališka scena najprej konkretna, potem pa ravno 6.

tako funkcionira kot neki skrit prostor, prav tisti, od koder gledališki komedijanti izigravajo nacistično „sceno“. To „najprej in potem“ je treba vzeti dobesedno: gre za to, da ti gledališki igralci najprej igrajo oziroma vadijo predstavo o nacizmu, sredi vaje pa jih prekineta predstavnik poljskega kulturnega ministrstva, ki predstavo prepo-vesta. To se dogaja še pred nemško okupacijo Poljske. Po okupaciji pa taisti komedijanti nadaljujejo igro, tisto predstavo, ki so jo vadili, toda ne več na gledališkem odru, temveč izza odra, za kulisami in v sami realnosti ali, bolje, tudi v realnosti. Da gre (tudi) za realnost, pričajo že trupla, vendar je ta karnevalska strategija travestije, maskiranja, zamenjav oseb, ki jo izvajajo igralci s svojim režiserjem, naperjena predvsem proti naci-spektaklu, naci-ceremonialu, saj se dogaja prav kot perverzna imitacija in sprevrčanje njegovih znakov.

Uvodna sekvenca pokaže Hitlerja, ki se sprehaja po varšavski ulici, okoli njega pa se zbira zaprepadena množica. Ta zijala v filmu seveda zastopajo nas same, gledalce, kar postane očitno v kadru, ko so ti rado-vedneži z ulice prikazani v poziciji, ki je simetrična gledalčevi, kar pomeni, da gleda-jo hkrati Hitlerja (v hrbet in s strani) in v nas, gledalce. V tem trenutku prejme ekran vlogo imaginarnega zrcala, ki naka-zuje zunanost polja, od koder gledamo Hitlerja, in hkrati sugerira našo potencialno vključenost v ta prizor s Hitlerjem. A ta proces zrcaljenja je možen le zato, ker je predmet vseh pogledov — tako pogle- dov radovednežev z ulice kot gledalcev fil- ma — prav objekt, figura Hitlerja, ki je tu zato, da je vidna, in ne zato, da bi videla: kot tarča vseh pogledov je Hitler brez po- gleda; Hitler nikogar ne pogleda, nikomur ne vrne pogleda, tu je samo zato, da se ka- že, je čisti spektakel.

To uvodno sekvenco spremlja komentator- ski glas, ki hlina presenečenje in se spra- šuje: kaj pa počne Hitler na varšavskih ulicah avgusta 1939, torej v času, ko je Poljska še svobodna. Ta glas potemtakem potrdi, da gledalec res vidi to, kar vidi, namreč Hitler- ja na varšavski ulici, a hkrati s to afirmaci- jo označenca podobe vnese tudi dvom, sum, oziroma predstavi to sliko kot neza- dostno in sumljivo. In s slikami vred so kot nezadostni predpostavljeni tudi sami gle- danci, ki jim je treba prišepetavati tekst, ki bi ga morali sami poznati. To je podobno kot v nekem kasnejšem prizoru, ko se gle- dališki igralec Josef Tura pojavi na odru, da bi odrecital znani Hamletov monolog in mu sufler zašepeta začetek, tj. famozni „biti ali ne biti“: Tura je seveda ta monolog že stokrat znal na pamet, a še ne ve, kaj to 64 vprašanje pomeni zanj samega. Tako je tu- di z gledalci: vemo, kaj nam pripoveduje komentar, a ne vemo tega, kaj nam govori o nas samih — da smo namreč že ujeti v igro, prevaro.

Omemba Hitlerjevega imena se torej prile- pi na podobo, to figuro, ki predstavlja Hi- tlerja na varšavski ulici, in to poimenova- nje napravi iz podobnosti podobe eviden- co, toda evidenco, ki je na neki način pre- več očitna: podvojitve izjav, slikovne in

verbalne, namreč doseže, da se pod krinko potrditve vrine medsebojna razveljavitev obeh izjav. Ta komentatorski glas — ki je nekakšna imitacija dokumentarističnega prijema, kar se v tej fikciji, ki je polna imi- tacij, dobro obnese — ta off glas oponaša tudi anonimnega gledalca prizora, se pravi, da se vsiljuje kot glasnik naših lastnih vti- sov, toda hkrati že računa z učinkom, kate- rega pomen je gledalcu neznan. To je torej off glas neke vednosti, ki nas dublira in hkrati razsredišči.

Vendar ima tudi anticipacijsko funkcijo, kolikor pač obeta rešitev uganke: to pa po- meni, da se naslavlja na nas, gledalce, z mesta, ki ga bomo šele zasedli, oziroma z mesta, ki nam ga daje želeti; vabi nas na imaginarno mesto gledalca, ki pričakuje sa- turacijo s fikcijo, reprezentacijo. To pa počne prav tako, da kot off oziroma ko- mentatorski glas hlina, kakor da je zunaj fikcije, zunaj igre — v tem je tudi njegova slepilna vloga ali, bolje, s tem se ravno izpolni kot komentar, vsaj v smislu franco- ske besedne igre: *comment faire*, kako za- molčati.

In končno se ta glas čudi, in to prav temu, o čemer nas poučuje, kar je imeniten način, kako pomešati (lažno) resnično z (resnično) lažnim ali, drugače, kako v kvazi-do- kumentaristični maniri povedati, da se je igra že začela, da se je torej že začela prav pod krinko ne-fikcije. Od te krinke se ko- mentatorski glas poslovi z besedami: „Vse se je pričelo v pisarni gestapa v Berlinu“ — šele zdaj naj bi se torej začel „pravi“ film, toda v prizoru, ki sledi, se prav nič ne uje- ma s to izjavo.

V tem prostoru, ki ga pod učinkom off gla- su sprejmemo kot štab gestapa, pod Hitler- jevim portretom sedi gestapovec, ki zeha in mlahavo odzdravi na strumni „Heil Hitler!“ svojega podrejenega. A takoj na- to, kot da bi se ovedel svojega lapsusa, se popravi in izstreli „Heil Hitler!“, kakor je treba. Ta lapsus je sicer mogoče pripisati poziciji osebe, ki jo nekaj nenadoma pre- drami iz sanjarjenja, vendar ga je mogoče brati tudi na drugi oziroma retrospektivni ravni: kot se kmalu izkaže, je ta prizor gle- dališka vaja in čisto mogoče je, da je igra- lec Josef Tura, ki igra gestapovca, čakal na začetek prizora, tj. na vstop podrejenega oficirja — k temu namreč navaja kasnejša replika nekega drugega gledališkega igral- ca, ki se pritožuje, da mora cele ure čakati na svoj nastop. To pa bi pomenilo, da je ti- sto zehanje in mlahavost prej v zvezi s po- zicijo igralca kot igralca, ne pa osebe, in da so potemtakem pri montaži „pozabili“ izre- zati nekaj metrov filma pred pravim raz- zmahom igre. Kakorkoli že, ta mlahav igralčev začetek, ta lapsus, je lep indic gle- dališke narave prizora, torej indic, ki na- javlja prevaro; predvsem pa ta režijska do- mislica kaže na to, da film s svojim gledal- cem igra le na tiste karte, ki mu jih je prej dal v roko.

Nato pokličejo nekega Kuntzeja: pomoč- nik izroči šefu njegov dosje in vse kaže, da bo nekaj hudo resnega, a ta, ki se pojavi, je samo otrok, resda v hitlerjugend uniformi. To seveda deluje kot gag, ki pa je — po-



PROBLEMI
EKTRAN

... & REALNO(ST)

Biti ali ne biti, 1942, E. Lubitsch



dobno kot uvodni prizor — hkrati učinek prav posebnega razmerja med besedo in sliko, tj. razmerja, ki igra na neujemanje med njima ali pa na preveliko ujemanje, kadar beseda postane stvar sama. Po tem gagu, ki je striktno antideskriptivističen, se pravi, je možen le zato, ker ime nima nobene zveze s svežnjem opisanih lastnosti (tukaj npr. s „svežnjem“, dosjejem, ki ga pomočnik položi na šefovo mizo, kot da gre za neko pomembno osebo, vredno zaslišanja), po tem gagu torej sledi menjava besed in stvari. Ta Kuntze, hitlerjevski mladič, je namreč za tank, igračo, ki mu jo da naci šef, da bi iz njega zvabil, kaj si njegov oče misli o Hitlerju, takoj pripravljen povedati vic. Slab vic, ki ga sam niti ne konča — in v tem je tudi vic tega vica, ki gre takole: po Napoleonu so imenovali konjak, po Bismarcku slanik in po Hitlerju . . . — na tem mestu dečka prekine šefov pomočnik, ki pove vic do konca: . . . in po Hitlerju rezino sira. V čem je torej „vic“ tega vica? Kajpada v tem, da pokaže, kako so sami naciji razcepljeni med užitkom in grozo svetoskrunstva. To se pozna tudi na njihovem telesu, ki se zvija od popadkov smeha, se ponosno drži v pozi zadovoljnega pripovedovalca šale, se pri poslušalcu komaj premaga, da ne bi podleglo istemu učinku, in končno obupno poskoči in odreveni v nadjazovski streznitvi, ki ji sledi mehanično in zaklinjevalsko kričanje „Heil Hitler!“, ki hoče potlačiti lapsus. Ta, ki je povedal vic, ves pretresen in osramočen prizna, da ne ve, „kako mu je to ušlo“. Pripovedovalec in poslušalec šale potemtakem tvorita par, s katerim film predstavlja „globalnega“ naci subjekta kot razcepljenega: in Lubitscheva režija vseskozi igra na to krhkost, lomljivost naci telesa, ki lahko vsak hip razpade, pri čemer gre pač za to, da je odpor proti nacizmu celo v samih naci osebkih.

A ta režija je dovolj dosledna, da pokaže podobno razcepljenost tudi pri odpornikih, tj. pri teh gledaliških igralcih, ki se preoblačijo v nacije, da bi jih izigrali in premagali. Ko je Josef Tura, ki tukaj igra gestapovskega oficirja, kasneje preoblečen v pravega šefa gestapa v Varšavi, Erhardta, ga izda prav to, da se je preveč „vživel“ v vlogo gestapovskega šefa.

Gre za prizor, ki se odigrava v gledališču — za taistim odrom, na katerem so nekoč, pred okupacijo, igrali dramo o nacizmu —, ki so ga spremenili oziroma dekorirali v prostore gestapa, in to z namenom, da bi od prof. Sileckega, gestapovskega ovaduha, dobili seznam poljskih patriotov (ta seznam bi moral Silecki izročiti šefu gestapa Erhardtju). Sileckega so zvabili iz njegovega „štaba“ v hotelu, kjer je bil z Marijo Turo (ženo Josefa Ture), ki je tam igrala zapejljivko. Dejansko se prav prek nje sproži ta patriotska ali odporniška igra — najprej v Londonu, kjer je njen bivši ljubimec, poljski letalski poročnik, razkrinkal Sileckega, ko ta ni vedel za njeno ime, tj. ime gledališke zvezde, ki jo je poznala vsa Varšava; in potem v Varšavi, kamor se je Silecki vrnil s seznamom poljskih patriotov in si dal poklicati Marijo Turo, da bi zvedel, kaj pomeni „šifrirano sporočilo“, ki ji ga pošilja letalski poročnik in se glasi „biti ali ne biti“

— in ko je slišal, da je to „šifrirano sporočilo“ samo ljubezensko, jo je pričel zapeljivo nagovarjati za naci stvar in za ovaduštvo. — Tako je nacizem že drugič predstavljen tudi kot „umetnost zapeljevanja“ s krinko režima s človeškim obrazom, tj. režima, ki ljubi in požira otroke in ženske; in čeprav je to zapeljevanje imelo čisto realne učinke, velja oni „tudi“ poudariti že zato, ker se je med enim in drugim zapeljevanjem, tj. zapeljevanjem otroka in zapeljevanjem ženske, zgodilo tudi nekaj realnega: to so ruševine, in sicer ruševine prav iste ulice, po kateri se je v uvodnem prizoru sprehajal lažni Hitler, zdaj pa so znamenje, da je šel mimo tudi pravi. — Marija Tura se spomni, da je nekoč v gledališču že igrala vohunko in zdaj pred Sileckim hlino, da je sprejela njegovo ponudbo; toda v tem filmu ni mogoče nekaznovano hliniti, simulirati, imitirati, kar pomeni, da oseba, ki se vdaja temu imaginariju, to tudi prej ali slej realno postane, vsaj če se sprejme „simbolni mandat“ — in tako se mora Marija Tura po ukaz na hitro improviziranega patriotskega komiteja v gledališču vrniti k Sileckemu kot vohunka in zapeljivka. In tukaj, v tem imitiranem sedežu varšavskega gestapa v prostorih gledališča, kjer Josef Tura „igra“ Erhardta in kamor zva-bijo Sileckega, ima ime Marije Tura spet odločilno vlogo. Silecki gladko nasede tej maškaradi, ki so mu jo nastavili, in lažnemu Erhardtu, tj. Josefu Turi, izroči seznam poljskih patriotov. Vendar je pustil kopijo v hotelu in zdaj nastopijo za Turo, igralca, težave, ker mu je zmanjkalo teksta. Stopi v sosednji prostor, kjer tiči patriotski komite, in prosi režiserja (namreč gledališkega režiserja Dobaša) za nadaljnja navodila. Tura naj malo improvizira, dokler si „komite“ česa ne domisli, in tako se prav obsesivno oprime šale, ki jo je Silecki v Londonu slišal na račun Erhardta: „Torej me imenujejo koncentracijsko taborišče Erhardt?“ Ta vic, ki ga je Tura, dokler je bil še suveren v svoji vlogi gestapovskega šefa, takoj interpretiral („Jaz skrbim za koncentracijo, Poljaki pa za taborišča“), mu zdaj preostane kot edina identifikacijska točka, opora, da se poisti s tem, kar Drugi o njem (tj. Erhardtu) trdi, da je, in se tako reši vsaj kot bebec. A ta bebec, ki uživa v tem vicu, je še zmeraj hkrati šef gesta-

pa ali, bolje, prek Turove klovnovske igre je šef gestapa — brž ko se znajde „v praznem“, tj. ko ne more ničesar ukazovati ali ne prejme nobenega ukaza, ko torej nastopa v svoji zasebnosti — reprezentiran kot bebec, ki uživa v tem, da ga imajo za sadišničnega norca.

Tura še enkrat stopi v sosednji prostor, da bi vendarle dobil kakšno navodilo: „komite“ je sklenil, naj se s Sileckim vrne v hotel in ga ubije, uniči kopijo in se potem reši, če se more. Tura jim izroči pištolo, češ naj ga kar sami ubijejo, in se vrne v „pisarno“, obupano ponavljajoč oni vic. Tedaj pa mu Silecki ponudi novo oporo: utrujen je in bi se rad vrnil v hotel, a ker se je Tura že pred vrati odpovedal nalogi, ki mu jo je dal „komite“, se spomni — kakor mu pač veleval označevalec — da Sileckega v hotelu čaka Marija Tura, kar mu takoj vrne nekaj suverenosti gestapovske vloge: „Aha, Marija Tura! . . . Veste, gestapo vse ve“ — s to izjavo si torej malce opomore, seveda pa ga v končni konsekvenci privede v pogubo. Ker gre pač za žensko (in povrh še njegovo ženo), se Tura odloči za bolj intimen pogovor na kavču, toda Silecki se brani, češ da je vsa njegova intimnost z Marijo Turo striktno v interesu naci Stvari. Omeni pa mu tudi tisto „šifrirano sporočilo“, ki je bilo v resnici samo ljubezensko in je datiralo še iz predvojnega časa, ko so v gledališču igrali *Hamleta*: tedaj je namreč Marija Tura svojemu oboževalcu, mlademu letalskemu poročniku, sporočila, naj pride v njeno garderobo, ko bo njen mož, Josef Tura, na odru pričel Hamletov monolog z „biti ali ne biti“. Josef Tura zdaj torej zve, zakaj je neki gledalec zmeraj prav v tem trenutku zapustil dvorano in ga vsakič tako prizadel v igralčevem samoljubju. To je bilo hudo, a zdaj je še huje, ko mu je „dešifrirano“, da je med njegovim hamletovskim monologom šlo za njegov „biti ali ne biti“, pri lastni ženi. In brž ko to zve, je odločno tudi o njegovem „biti ali ne biti“ v vlogi gestapovskega šefa: nič več mu ni treba beba-vo ponavljati šalo o Erhardtu in se lepiti na to identifikacijsko točko, ker se zdaj identificira s šefom gestapa, ne da bi to hotel ali se zavedal. O tem ne priča toliko njegovo vpitje („Mobiliziral bom ves gestapo! . . .

Aretirajte Marijo Tura!“), kot prav njegovo telo, njegovo ravnanje: stopi k vratom, da bi ukazal izvršiti svoje povelje, se pravi, vede se, kakor da je res v pisarni gestapa. A vrata so kar na lepem zaklenjena — v filmski diegezi so to sicer storili člani za vrati skritega patriotskega komiteja (ker je pač Tura zavrnil njihovo nalogo), v resnici ali realno pa je Turo zaprla v to past čista kastracijska groza; in kakor je že Sileckega v Londonu izdalo to, da ni poznal imena Marija Tura, tako bi zdaj Josefa Turo skoraj pogubilo „ime žene“ — Tura je razkrinkan kot igralec prav v trenutku najbolj uspele, preveč uspele identifikacije z vlogo gestapovskega šefa, tj. identifikacije, ki se tako zelo posreči po zaslugi simptoma. In prav zato, ker je ta identifikacija učinek simptoma, lahko Silecki, ki je Turo doslej imel za Erhardta, spregleda, tj. zagleda histeričnega igralca, ki zna kričati kot gestapovec zgolj zato, ker je prevaran mož.

A vrnimo se k tistemu prizoru, ki smo ga zapustili, ko je šefov pomočnik do konca povedal šalo, ki jo je pričel deček, in nato začel divje kričati „Heil Hitler!“, da bi potlačil lapsus. Učinek tega vpitja, ki se nadaljuje v offu, zunaj pisarne, je ta, da končno res prikljče tistega, ki ga je pozdravljalo. V štab gestapa torej stopi sam Hitler oziroma ista hitlerjevska figura, ki se je prej kazala na ulici, in na pozdrav odre-venele trojice (dečka in obeh gestapovcev) odgovori s „Heil myself“. Po komentatorskem glasu, ki se je čudil Hitlerju na varšavski ulici, ta hitlerjevska figura s tem „Heil myself“ torej še sama potrdi, da je res hitlerjevska figura. A to je že nek identifikacijski presežek, ki osebo popolnoma derealizira in končno pokaže, da gre za prevaro oziroma igro. Odtod nujnost, da iz zunanosti polja intervenira glas, ki znova vzpostavi sceno: to je glas gledališkega režiserja Dobaša, ki zavpije „stop!“ Šele zdaj se namreč pokaže, da gre za gledališko predstavo oziroma vajo.

Isto razkritje, da gre za gledališko vajo, bi seveda lahko proizvedel tudi navaden travelling, premik kamere, ki bi pokazala oder, dvorano itn. Pa vendar ta učinek ne bi bil povsem isti, ker bi povezanost dogajanja, zagotovljena z gibljivo kamero, ublažila učinek preloma ali prekinitve, ki ga doseže poseg off glasu, glasu zunaj polja. S tem posegom namreč ne pade samo slepilo, marveč je prekinjeno dogajanje in — še več — prostor se razdeli na dva dela: na prostor igre, prevare, in prostor razkritja, kar pomeni, da se filmska reprezentacija dobesedno premesti.

Tako smo gledalci dobili prvo lekcijo iz reprezentacije, ki nam da vedeti, da je možno tudi drugačno ugodje kot ugodje polne iluzije — namreč ugodje igre z iluzijo. Sicer se pa ves ta film ukvarja prav s tem, to je njegova matrica, ki se vzpostavi v teh prvih petih minutah: dozdevek, ki se razkrije kot dozdevek, slepilo, ki se skriva, prva, „gledališka“, in druga, „filmska“ predstava, vse to je hkrati snov in siže filma. In vse to — gledališče v filmu, zamenjava teles, preoblačenje, maškarada, „igra z resnico in videzom“ — seveda pripada stari tradiciji Spektakla: k samemu bistvu Spektakla sodi, da ob tem, kar uprizarja, kaže tudi nase, kakor da ne bi mogel v polni meri razviti svojih učinkov, ne da bi hkrati priznaval svoja slepila, dozdevke, se pravi, ne da bi se hranil s samim sabo ter se tako reproduciral in ponavljal.

Tukaj se reprezentacija razkrije na dokaj paradoksen način, namreč šele in prav v dejanju in času svoje lastne prekinitve, tj. prekinitve vaje za gledališko predstavo. Dobaševa, tj. režiserjeva intervencija zavstavi igro, njen imaginarij v hipu razpade in namesto oseb zaigrajo telesa igralcev in z njimi vred samo telo reprezentacije: ta prekinitve predstave potemtakem takoj velja za samooznačitev reprezentacije. In zakaj je režiser Dobaš interveniral? Ker je igralec Bronski improviziral repliko, ta „Heil myself“, ki ni bila v tekstu; replika je sicer smešna, vendar je prav zato nemogoča, ker je ta igra o nacizmu resna, politična in realistična, kot pojasni režiser. Pri tem pa ni

zanemarljivo, da je ta Dobaš predstavljen kot ne ravno zapeljiv gospodar scene. Ta tip je bolj podoben kakšnemu birokratu, kakor pa gledališkemu umetniku: zahteva samo strogo spoštovanje predpisov in zapisanega, pri igralcih ubija veselje do igre, skratka, režija, kakor jo uteleša Dobaš, je režija, ki zavira in celo prepoveduje nadaljevanje igre; režija v Dobaševi osebi je sila kontrole in cenzure, ki drži na vajetih ekscese užitka, za katere so igralci vselej pripravljeni; igralec je v tej režiji avtomat, ki mehanično ponavlja kretnje in besede... Skratka, v tej dobaševski koncepciji režije je dovolj aluzij na režijo naci spektakla, zato bo tudi prav Dobaš vodil patriotski komite, sestavljen iz komedijantov, in režiral takšno predstavo, kakršno si je tudi želel: „resno in realistično“, in v kateri se bodo njegovi igralci znašli na mestu pravih nacijev.

Tisti „Heil myself“, ki ga izreče igralec Bronski, ko se v Hitlerjevi vlogi pojavi na sceni, je seveda čista perverzija ritualnega pozdrava, perverzija, ki je v tem, da na to prazno mesto Svetega (imena, označevalca-gospodarja) pripelje subjekt, ki v trenutku, ko ne bi smel nič reči, reče „jaz“. Igralec Bronski na ta način Hitlerja subjektivizira in „počloveči“, a hkrati se s to performativno izjavo vzpostavi kot tisti, ki bo ne le igral Hitlerja, temveč nadomestoval, skratka, ki v filmu bo Hitler. In ob tem se celo sam zgrozi, kot se pokaže v prizoru, kjer se prestraši, ko vidi, da je prestrašil samega šefa gestapa, Erhardta, ki ga je imel za Hitlerja (medtem ko je „pravi“ Hitler sedel v gledališki loži). Končno pa to, vsaj za trenutek, tudi res postane: to se zgodi v letalu, s katerim se je Hitler pripeljal v Varšavo na gledališko predstavo in s katerim zdaj komedijantska ekipa beži iz Varšave v Anglijo; v letalu sta od Hitlerjeve posadke ostala samo dva pilota, ki ju Bronski-Hitler pokliče k sebi in jima ukaže skočiti iz letala — in pilota skočita. Takšen je torej učinek „igre“ z besedami: če je „Heil myself“ indiciral nadomestitev imaginarne identifikacije (tj. identifikacije na ravni podobnosti) s simbolno (identifikacijo z imenom — Bronski namesto Hitler reče „jaz“), pa „skočite!“ (ta ukaz je izrečen proti koncu filma) dokazuje, da je ta nadomestitev oziroma simbolna identifikacija že izzvala realne učinke.

Lubitscheva režija seveda ne vztraja kar tako pri tem razmerju med igralcem in Hitlerjem. Treba je spomniti na to, da spočetka še ni kazalo, da je ta prizor s prihodom Bronskega kot Hitlerja gledališki — nasprotno, s komentatorskim glasom je bil napovedan ravno kot pravi, resni začetek filma, kar pomeni, da bi tudi ta Hitler, ki se pojavi v štabu gestapa, moral veljati za „pravega“ (seveda v filmski kvazirealnosti). Ko pa Bronski izreče „Heil myself“, na sceni ni več nobenega Hitlerja, ampak je samo igralec, ki hoče imitirati Hitlerja: ko hitlerjevska figura izreče „Heil myself“, se ta podoba razleti, zgubi vso moč fascinacije, in odslej nas ne bo več slepila, kar pomeni, da se bo odslej Hitler pojavljal samo kot učinek igralčeve igre, skratka, Hitler bo samo še igralec. Iznana bo vsaka druga repre-

zentacija Hitlerja razen tiste, ki jo priskrbi Bronski: tako v prizoru — ki je tudi višek komedijantske mahinacije proti naci „sceni“ — ko „pravi“ Hitler obišče varšavsko gledališče, Bronski nastopa kot Hitler celo pred Hitlerjevo osebno stražo, medtem ko je „pravi“ Hitler v gledališki loži prikazan le s hrbta in na pol zunaj polja.

Sicer pa je Bronski večni epizodist, igralec, ki so mu vselej dodeljene samo stranske in neme vloge — in tudi njegov Hitler bo bolj ali manj nem, le da mu ta vloga omogoča, da se na njen račun uveljavi ali vsaj potrdi, se pravi, da gre tu za nekakšno revanšo majhnega nad velikim in mogočnim, kar je še dodaten indic karnevalske narave filma. Igralčev „Heil myself“ je potemtakem lahko simptom epizodistovega potrjevanja na račun figure, ki jo igra, toda zaradi tega še ne more biti tako škandalozen, kakor se zdi režiserju Dobašu. Le-tega skrbi zlasti to, da s svojo „resno in realistično“ igro ne bi šel predaleč (dokler ga teh cenzurnih skrbi ne odreši vladna prepoved predstave), zato ne more dopustiti, da bi bil Hitler kakor drugače predstavljen kot zgolj zgodovinski znak, referenčna figura, ki je lahko navzoča v igri le tako, da je zunaj vsakršnega dosega in nema kot smrt — glasno je le njeno ime v ritualnem pozdravu. Bronski pa je utišal to ime in hkrati zrušil samo podobo — odtod dvojna režiserjeva zahteva: naj nič ne reče in naj raje bolj skrbi za to, da bo podoben Hitlerju oziroma njegovemu portretu, ko pa je ta portret narejen po njem. In ker Dobašu niti to ni dovolj, Bronski sklone oditi na ulico, rekoč: „Vem, da sem nihče, vendar sem podoben Hitlerju, in to vam bom tudi dokazal.“ Spet se oglasi komentatorski glas, ki pojasnjuje, kako se je avgusta 1939 na varšavski ulici znašel Hitler, oziroma si odgovarja na to, čemur se je sprva čudil, tako kot množica zaprepadenih zijal. To pa seveda pomeni, da je bilo vprašanje igralčeve podobnosti Hitlerju rešeno še preden je bilo zastavljeno. Prizor na ulici se sicer izkaže kot posledica gledališke vaje, a prav njegova predhodnost oziroma predhodnost učinka pred vzrokom dokazuje, da je hitlerjevska figura, ki jo je Bronski s svojim „Heil myself“ na gledališki vaji razkrojil in izzval režiserjev srd ter spor o podobnosti, že „prijela“. In „prijela“ je prav in zgolj kot podoba,

maska, ki fascinira vse poglede. Ljudje na ulici ne bi tako bolščali vanjo, če je ne bi takoj prepoznali, in tudi komentatorski glas se ne sprašuje, če je to res Hitler, ampak kaj počne Hitler tu, kjer realno še ne more biti. Kako to, da je figura Hitlerja lahko tako učinkovito slepilo? Najprej nedvomno zato, ker je Hitler takšen „original“, ki ni in ne more biti nikomur podoben, in sicer zato ne, da bi lahko — medtem ko je prevladovala imažerija atletskih in svetlolasih Arijev — veljal za vse Nemce brez razlike: ne le politično, ampak tudi vizualno vrhovni šef, Führer, ne more imeti nobenega ekvivalenta. Neprimerljivost in originalnost njegovega imagea sta predstavljala zlasti dva kosmata elementa — pramen las in brčice —, ki pa sta po zaslugi medijske reprodukcije, ki je napravila iz Hitlerja čisto emblematično, netelesno eksistenco, že zadoštovala za posnemljivost te podobe.

Iz tega potegne Lubitsch sklep, ki je povsem benjaminovski. Zato najprej citirajmo Walterja Benjamina: „Današnja kriza meščanskih demokracij implicira tudi krizo pogojev, ki določajo samo predstavljanje vladajočih. Demokracije predstavljajo ljudi na oblasti neposredno pred poslanci. Parlament je njihovo občinstvo. Z napravami, ki omogočijo govornikom, da njihov govor posluša neomejeno število ljudi, potem pa tudi, da jih toliko ljudi hkrati tudi vidi, postane bistvena reprezentacija političnega človeka pred samim aparatom. Ta nova tehnika izprazni parlamente prav kakor izprazni gledališča. Radio in film ne spremenita samo funkcijo poklicnega igralca, temveč tudi funkcijo vsakogar, ki se — kakor to počno ljudje na oblasti — prezentira pred mikrofonom in kamero. In kljub različnim ciljem tako filmski igralec kot politik v tem pogledu prestajata podobne preobrazbe. Te preobrazbe v določenih družbenih okoliščinah dosežejo, da se približujeta občinstvu. Odtod nova selekcija, selekcija pred aparatom: njena zmagovalca pa sta zvezdnik in diktator“ (W. Benjamin, „Umetniško delo v dobi svoje tehnične reprodukcije“, *Eseji*, Beograd, 1974).

Pri Lubitschu gre seveda za to, da sta zvezdnik in diktator ena in ista oseba: Hitler. In prav zato je Bronski v figuri Hitlerja dvakrat prikazan na ulici, enkrat v kvazi-dokumentarnem prizoru in drugič po 67

STOJAN PELKO IMETI IN TUDI NE

gledališki vaji. Ta ponovitev namreč združi diktatorja in zvezdnika: prvič so Bronskega že imeli za Hitlerja, drugič pa vsaj neka deklica v tej figuri Hitlerja prepozna igralca Bronskega in ga poprosi za avtoogram (in potem, kakor prebujeni od fascinacije, to storijo še drugi radovedneži). Bronskega to prvi hip malce zmede, a dovolj hitro sprevi-di, da so prav te prošnje za avtoogram dokaz, da se je na račun prepričljive hitlerjev-ske figure povzpел od epizodista in „no-body“, kar pravi, da je, med zvezdnike. Zato bi dejali, da gre v sporu med režiser-jem Dobašem in igralcem Bronskim prav za vprašanje, kako predstaviti to zvezdo, Hitlerja, ki ima tolikšno moč fascinacije. Za Dobaša je Hitlerjeva figura na neki na-čin breztelesna, čisto emblematična eksis-tenca, in prav zato ne prenese tega zasuka k „subjektu izjavljanja“ in „ekspoziciji“ igralčevega telesa, ki o proizvede Bronski. Na drugi strani pa se Bronskemu iz istega razloga — namreč da je Hitler, ki ga mora igrati, samo maska — zdi, da lahko Hitler-ju posodi svoje telo. V bistvu gre torej za to, kaj storiti s telesom v filmski reprezen-taciji Hitlerja: ali naj ta reprezentacija zbrí-še telo in stavi na fascinantnost Hitlerjeve podobe, na njeno spektakularno moč (to je Dobaševa pozicija), ali pa naj združi to simbolno podobo z malce smešno vidnos-tjo konkretnega telesa. Z drugimi beseda-mi: ali naj se igralec skriva za masko in „za-taji“ svoje telo, ali pa naj s tem, da hitler-jevsko figuro sooči z realnim drugega tele-sa, to fascinantno podobo razpoči kot si-mulakrum in jo desakralizira. To je pozici-ja karnevaleske tradicije, po kateri despo-tovega telesa ni treba igrati, ker ne obstaja ali, bolje, ker obstaja le kot montaža, tra-vestija. Lubitschevska režija stavi na obe poziciji, sicer ne bi mogla izpeljati igre za-menjav, podobnosti, dvojnikov ipd., medtem ko je Chaplin v *Velikem diktator-ju* (The Great Dictator, 1940) radikaliziral karnevalesko pozicijo, ko je Hitlerju vrnil burleskno telo (in mu vzel nazaj to, kar je Hitler ukradel Charlotu — brčice) ter ga hkrati podvojil in razcepil s tistim drugim, judovskim telesom, ki ga je histeriziralo. Syberbergu je po vsem tem preostal Hitler samo še kot lutka, ki jo obdaja nekaj figur melanholije.

Ob rob Bazinovemu vprašanju o ontologiji fotografske (ter iz nje izpeljane filmske) podobe moramo zapisati vprašanje o orni-tologiji filmske teorije. Glasi se takole: je filmska teorija antična sova ali morda gal-ski petelin? Četudi je bil za oblikovanje tu-kajšnjega polja odločilen vpliv francoske kritiške šole, moramo vnesti odgovor v hkratnost obeh ponujenih rešitev. Filmska teorija je ravno križanec obeh, saj *vzpod-buja s tem, da reflektira*, saj prav s tem, da prileti ponoči, naznanja novo jutro. Ključ-no delo osemdesetih let na področju pisa-nja o filmu ohranja prav to paradokсно dvojnost. Obe Deleuzovi podobi — *Podoba-gibanja* (1983) in *Podoba-čas* (1985) — sta namreč nastali v prvi vrsti kot refleksija, morda bi celo lahko rekli kot meta-refleksija, kolikor so spisi o filmu po-gostejša referenca od samih filmov, obe-nem pa je prav taista refleksija proizvedla že celo vrsto novih „prebujenj“. Četudi je v času fragmentarnih analiz, spoznanj o ne-celosti in neuspehov totalizacije že sam poskus sistematične, vseobsežne refleksije o filmski zgodovini in njeni ireduktibilni po-vezanosti z zgodovino misli dovolj fasci-nanten, pa ležijo najbolj produktivni na-stavki Deleuzovega dela prav v posame-znih, pogosto celo zgolj nakazanih točkah. Tokrat se nameravamo ukvarjati z eno takih točk, ki sicer spremlja ključen prehod — od podobe-gibanja k podobi-času, a so nje-ne razsežnosti zgolj zarisane, ne pa privede-ne do skrajnih konsekvenc. Imamo torej dva koncepta in o njuni razlo-čenosti ni nobenega dvoma: če namreč za-nemarimo (fizično) razločenost dveh zve-zkov, nam Deleuze vztrajno ponuja še vr-sto drugih dvojic, a vse z namenom pona-zoriti prav medsebojno razliko dveh polov: klasično/moderno, pred in po vojni, kot simptom dveh obdobij nastopata enkrat podoba-akcija in drugič podoba-kristal, pa še z vrsto „tipičnih“ avtorjev bi lahko za-mejili obe figuri. V čem je torej bistvena raz-lika med podobo-gibanjem in podobo-časom? Ko v finalnem povzetku Deleuze ponovno naleti na to razliko, zapiše nasled-nje: „Vse, kar lahko rečemo, je, da nam podoba-gibanje še ne da podobe-časa.“ (str. 354/II). Razlika med A in B je torej zgolj in samo v tem, da B *še ni* v A, razlika je torej v samem B, v podobi-času. Naj ta

diferencialni račun še nekoliko zaostriamo: če je edina razlika med podobo-gibanjem in podobo-časom ravno podoba-čas, tedaj ni podoba-čas nič drugega kot podoba-gibanje + neka razlika; tisto, v čemer se oba člena razlikujeta, je natanko razlika sama. Zakaj to poudarjanje? Zato, ker s to razlikujočo se razliko pridobimo najmanj dvojje:

— pridemo do nekega samo-nanašanja, ki ga bomo v nadaljevanju še nekajkrat srečali;

— pozornost se z obeh razlikujočih členov premakne prav k samemu razlikovanju, pomembna postane točka prehoda.

In na tej točki nastopi denar. Pri Deleuzeu se stavek glasi dobesedno takole: „*Skratka, v eni in isti operaciji se film sooči s svojo najbolj notranjo predpostavko, z denarjem, podoba-gibanje pa odstopi svoje mesto podobi-času.*“ (str. 105/II)

Za naše potrebe smo denar vpeljali tako abruptno, ga dobesedno vrgli z neba, medtem ko je pri Deleuzeu precej bolj suptilno vpeljan. Začne se s svojevrstno obliko podobe-kristala, ki jo predstavlja film v filmu. Le-temu je (kot tudi drugim oblikam dela v delu, primera sta Hamlet in Gideov roman) pripisana permanentna obravnava komplota, zarote, konspiracije. Toda, poudari Deleuze, film živi obenem še v neposrednem razmerju z nekim drugim komplotom, z neko konspiracijo, ki ga kot najintimnejši sovražnik pogojuje od znotraj — to je s konspiracijo denarja. Sledi nekaj programskih izjav tipa „industrijsko umetnost ne določa mehanična reprodukcija, temveč ponotranjeno razmerje z denarjem“ oziroma „denar je hrbtna stran vseh podob, ki jih film kaže svetu“ (str. 104/II), da bi nato prek ponovitve „starega preklestva, ki vodi film: *Čas je denar?*“ prišel do že citirane istovetnosti dveh operacij. Na tem mestu tudi zapuščamo Deleuzea, saj nam je dal natanko tisto, kar potrebujemo: da je prehod k podobi-času, refleksija razlike torej, identičen s filmskim soočenjem z denarjem kot svoje najbolj notranjo predpostavko.

Smo torej pred nekim momentom, ki ga bistveno določa ta obrat filma k samemu sebi. Prav nič presenetljivo torej, da sovpada z vključitvijo filma v filmu v sistem Deleuzovih podob. Vendar pa se je treba ob tem soočenju filma z lastno predpostavko spomniti vsaj še dveh analognih postopkov, ki sta vsak zae proizvedla že celo vrsto teoretskih pripomb in eksplikacij: namreč uprizoritve temeljne naprave (kamere) znotraj robov filmskega kadra ter vključitve temeljnega dispozitiva (voyeurizma med vsebinske zastavke filmske naracije. Če se poigramo z besedami, bi lahko rekli, da se temeljni napravi in temeljnemu dispozitivu priključi še temeljni temelj — denar. Kaj se zgodi, ko se film znotraj svoje lastne strukture sooči s svojimi temelji? V začetku sedemdesetih let je bil eden od zastavkov močno spolitizirane debate prav učinek „kazanja kamere“. Četudi se tovrstnemu postopku skušali pripisati kar se le da radikalne učinke — povzeti jih je mogoče v svojevrstnem filmski Verfremdungseffekt, ki naj bi razbil polje filmske fikcije in onemo-

Dnevnik vaškega župnika, Robert Bresson, 1951



PROBLEMI
EKTRAN

gočil sekundarne identifikacije — je „odmaknjeni pogled“ dal jasno videti, da je pogosto konsekvence takega kazanja še večja mistifikacija filmskega medija: se pravi še večja fiktivnost in še čvrstejša identifikacija. Najbolj svež primer: Kubrickov *Full Metal Jacket*. Vztrajno pojavljanje kamere in mikrofona v prizorih iz Vietnama še zdaleč ne potuji filma, temveč prav nasprotno gradi neko fikcijo o medijski vojni, fikcijo, ki se paradokso najbolj približa realnosti v trenutku, ko je najbolj fiktivna, artifična in abstraktna.¹ Z voyeurizmom je zadeva presenetljivo podobna: v trenutku, ko naredimo iz tega filmskega temelja vsebinski zastavek, dobimo „najbolj kinematični film“ — kot je Hitchcock označil svoje *Dvoriščno okno*.

Zdaj je gotovo že jasno, do kod seže vzporednica med tremi filmskimi temelji: tudi evokacija denarne baze filmskega podjetja ne poruši filmske stavbe, temveč sproži nove zaplete in peripetije, požene za hip zastavljeno filmsko mašinerijo.

Da je denar iz tovrstne naloge več kot uporaben, je po svoje razvidno že iz mladomarksovske dikcije o denarju kot „sprevrtačajoči moči“, ki zvestobo spreminja v nezvestobo, ljubezen v sovraštvo, vrlino v greh itd. Sami filmski nastavki par excellence, do pojma prignani verjetno v Bressonovih filmih, med katerimi je seveda programatski tisti, ki ima denar že v naslovu (*L'Argent*, 1983), kjer pa ni nič manj pomenljiv, morda celo še bolj zgoščen, *Mouchette* (1967) s sekvenco, ki uprizarja vso ne-ekvivalentnost krogotoka denarja: *Mouchette* pomaga za točilno mizo v gostilni, za kar dobi nekaj kovancev iz polne blagajne; sname si predpasnik in naredi tistih nekaj korakov do mize, za katero sedi njen oče ter mu brez besed izroči pravkar dobljeni denar; za to od prav tako nemega očeta prejme kozarček pijače — in to je vse. Pri Bressonu se tako že prepletata dva krogotoka — denarja in govorice — do katerih moramo v tem prispevku še priti.²

Še prej je potrebno začrtati neko omejitev. Število filmov, ki tako ali drugače uporabljajo denar kot vsebinski zastavek, je dobesedno brezbrežno. Od samih svojih začetkov je film uprizarjal rope, ugrabitve, izsiljevanja — na tej ravni je torej povsem nemogoče potegniti distinktivno črto osemdesetih let. Zato jo poskusimo potegniti nekje drugje. V zadnjih nekaj letih se je namreč pojavilo nekaj filmov, ki jih karakterizira nenadna pojavitev velike količine denarja, relativno neargumentiranega znotraj same filmske pripovedi — kot da bi že samo s tem naznanjal, da ne prihaja iz zgodbe, temveč od nekd drugod, iz temelja. Mislim, da so prav tovrstni primeri „padca denarja v film“ najnazornejši simptomi tistega „soočanja s svojo najbolj notranjo predpostavko“, o katerem govori Deleuze. V tej zvezi je posebej poučen prizor iz Jarmuschevega filma *Bolj čudno kot raj* (*Stranger than paradise*, 1982-84). Če drži Deleuzova teza, da je čas res denar, tedaj bi nas moral ta film — ki ve toliko povedati o realnem času kot mrtvem času, v najboljši tradiciji Ozujevih filmov — marsikaj naučiti tudi o vlogi denarja v sodobnem filmu. Za kateri

prizor gre?

Po tem, ko se prebudi sama v bungalovu na Floridi (oba prijatelja sta že odšla na dirko, da povrneta zgubljeni denar (!) na stavi), se Esther Balint odpravi na sprehod ob obali. Zavije v trgovino s spominki, iz nje pa pride z novim klobukom na glavi. Sledi tipična črnina, black-out, naslednji kader pa nam kaže nekega črnca, ki na cesti ob morju nestrno čaka. V kader vstopi Esther Balint. Tip pristopi, zlije cel plaz besed nanjo, na koncu pa ji v roke porine debelo koverto in — odide. Dekle presenečeno zre najprej za njim, nato pa — še najbolj presenečena — pogleda v koverto. Hitro jo spravi v žep in odide. Kamera vztraja na izpraznjenem prostoru, vse dokler čez rob kadra ne stopi nov protagonist — neko drugo dekle, z natanko enakim klobukom. Sledi črnina.

Iz tega prizora moramo izluščiti dve temeljni figuri, ki spremljata „padec denarja v film“:

1. figuro nesporazuma, spregleda;
2. križiščno točko krogotoka besed in denarja.

Da bi torej prišlo do „soočanja z najbolj notranjo predpostavko“, mora najprej priti do določene zamenjave identitete, pa četudi posredovane z eno samo „unarno potezo“, kakršno v omenjenem prizoru predstavlja klobuk. Empirično iskanje po filmu osemdesetih let bi tovrsten nesporazum našlo vsaj še v filmu Dušana Makavejeva *Coca Cola Kid* (dejstvo, da ga imajo za agenta FBI, prinese naslovnemu junaku polno torbo dolarjev, ki nato bistveno določijo razplet filma — pod pogojem seveda, da spregledamo radikalno sprevrtačajoč značaj besed, ki se pojavijo tik pred odjavno špico), dobeseden učinek spregleda kot figure, ireduktibilno zvezane s „padcem denarja z neba“, pa najdemo v obrobni sekvenci filma *Diva* Jean-Jacquesa Beineix — ko domnevno slepi harmonikaš ob padcu šopa frankov z okna mirno odvrže črna očala in — spregleda. Taisti film ponuja tudi dodaten indic k iskanju zveze med denarjem in besedami, saj je temeljni zastavek ene od dveh vzporednih zgodb — detektivske enigme (druga je seveda glasovno-ljubezenska zgodba) — prav kaseta z besedami, ki so „vredne svojega denarja“. Če naj torej iz prve figure, figure nesporazuma, spregleda, potegnemo ustrezen sklep, tedaj se ta glasi: *kolikor naj junak dobi denar, ga morajo imeti za nekoga drugega*.

Drugo dejstvo, ki ga odlomek iz Jarmuschevega filma več kot zgovorno da slišati, da je zoperstavitev črnčevega govorjenja, prave blebetavosti, in deključnega molka. Kot da bi hkrati s kroženjem denarja tekkel še neki krogotok besed — krogotok, ki se ne pokriva s tistim prvim, saj jasno vidimo, da predaja denarja ne pomeni avtomatično že tudi predaje besed. Ali natančneje: položaj Esther Balint ob prejemu denarja še najboljše zarisuje naslov Hawksovega filma *Imeti in tudi ne* — besede ima, kolikor jih je prejela skupaj z denarjem, prav vztrajno, agresivno ponujane s strani dealerja, a jih tudi nima, kolikor jih ne sme izreči, če naj ohrani denar. Neizrečene besede torej kot pogoj ohranitve denarja, molk kot

Nebo nad Berlinom, Wim Wenders, 1987



PROBLEMI
EKAN

[illegible]

hrbna stran tistega prej omenjenega spregleda.

Tako postaja termin „to have and to have not“ dejansko svojevrstna paradigma tega momenta „soočanja s svojo najbolj notranjo predpostavko, ki je denar“ — podobno kot je za uprizoritev nenehnih križanj in srečanj krogotokov besed in denarja paradigmatičen istoimenski Hawksov film. Zato se moramo vrniti k nekemu opozorilu Michela Chiona iz knjige *Napisati scenarij* — da v tem filmu namreč vztrajno teče neki running gag, baziran zgolj in samo na besedah: Eddie (pomočnik Humphreya Bogarta, igra ga Walter Brennan) vztrajno vprašuje vsakogar „Vas je kdaj pičila mrtva čebela?“ in z enako vztrajnostjo naleti na vsakič bolj brutalne odgovore — vse dokler mu Marie (Lauren Bacall) ne odgovori: „Pa vas?“. Kar je pri celi igri lepo, je to, da se gag, ki v celoti bazira na efektu spretnitve, na koncu še enkrat spretno: v nekem trenutku bolj pri koncu filma je Marie tista, ki vpraša Eddieja. Ta ji najprej povsem mahinalno odgovori, hip zatem pa presenečeno ugotovi „Kot bi se pogovarjal s samim seboj!“

Če je to dejstvo torej povsem precizno ugotovljeno, pa ostaja pogosto spregledano, da dobesedno ves čas vzporedno s tem kroženjem besed teče še krogotok denarja — namreč tiste na začetku ukradene denarnice. V ta krogotok so vključeni vsi ključni protagonisti (ameriški turist — Marie — Harry — policijski inšpektor), le da za njegovo popolno zaokrožitev na koncu umanjka prav beseda. Harry dobi denar le pod pogojem, če se — naj se malo pošalimo — nekoliko na glas „pogovarja s samim seboj“.

Najsi torej pričnemo na enem ali drugem koncu, pri besedah ali pri denarju, vselej naletimo na ta vztrajni preplet denarja in besed, na to subtilno dialektiko, v kateri je v krogotok denarja vselej vključena neka beseda — ga celo utemeljuje — in v kateri je pogosto sam krogotok besed sprožen prav z zaupanjem denarja. Muke, ki jih povzroči dejstvo, da se tako zaupanih besed zlepa ne znebimo, najlepše ponazarja prav trpeči obraz Mouchette³, pa tudi tisti nekoliko panični klic Esther Balint po vrnitvi v bungalov: „Eddie, Willie?“ Ona se jih uspe znebiti tako, da jih zapiše na list papirja — in to v materinem jeziku, madžarščini, kar je po letu dni v Ameriki brez dvoma znak neke groze, ki proizvede arhaične krike) svojevrstne indice „vdora realnega“. Besede na tej ravni dejansko niso več besede, ki nekaj pomenijo, temveč prav s tem, da se nanje lepi nek pomen, prikrivajo tisto temeljno prazno mesto, v katerega je treba locirati vzrok muk in trpljenja filmskih protagonistov.

Zdaj je „denarne zadeve“ v filmu že mogoče nekoliko bolj smiselno povzeti. Če naj bo tezi o denarju kot najbolj notranji predpostavki ne ostanemo zgolj na vulgarni ravni denarja kot osnove za produkcijo (v smislu, v katerem pomeni nekomercialen film „stran vržen denar“), tedaj moramo bazičnost denarja razumeti ravno v navezavi na bazičnost dvojnega krogotoka, ki ga s svojim padcem v filmu sproducira — kro-

gotoka besed in denarja. Kar se tako v filmu oblikuje, je svojevrstna dialektika govorjenja in nemosti, ki po eni strani definira lastništvo denarja (po principu „to have and to have not“), po drugi pa je izvor najraznovrstnejših težav, celo trpljenje likov. Besede tako zadobijo razsežnost, ki presega zgolj raven informativnosti dialoga. Wellesovo vodilo, da v filmu vse temelji na govoru, je zato treba razumeti kot hrbtano stran teze o denarju kot temeljnem temelju. Ob odlomku iz Jarmuschevega filma smo izpeljali dve ključni figuri — spregleda in pa križanja obeh krogotokov. Če je za prvo bistvenega pomena, da imajo protagonisti za nekoga drugega, tedaj je v drugi pravzaprav odločilen trenutek, ko protagonist sam sebe vzame za nekoga drugega — in se prične pogovarjati s samim seboj. Sklep: *kolikor je na križiščni točki besed in denarja, ima sam sebe za nekoga drugega*. Tako sicer pridemo do razcepljenega subjekta, pridemo pa tudi do filma osemdesetih let. Na tej ravni je Wenders s svojim novim filmom *Nebo nad Berlinom* dokončno potrdil kritiško oznako o „cineastu osemdesetih let“. Mar ni ves „angelski“ dispozitiv v prvem delu filma usmerjen natančno v uprizorjanje dejstva, da se ljudje neobičajno veliko pogovarjajo s samim seboj?⁴ Za kaj takega so potrebni trije temelji: kamera (tokrat neke med lebdjenjem in letenjem), voyeurizmom (dokler pač ne najdemo ustrezne besede za slišno oprezovanje) in — denar.

Opombe:

¹ Natančneje bi bilo reči, da se tako najbolj približa *realnemu*. Ta razsežnost, v kateri najbolj abstraktno proizvede najbolj realne, konkretne učinke, ta strogo vzeto dialektična razsežnost, kjer nekaj napotuje na svoje nasprotje, je vpisana že v samem imenu filma. *Full Metal Jacket* namreč ni jopič, ki bi bil zaradi svoje „kovinskosti“ neprebojen, temveč je natančno tisti drobce, ki dokaže njegovo prebojnost — je devetmilimetrski blindirani krogla, ki ubija. Drobce realnega, tisti „un peu du réel“ je tako dobesedno vpisan že v imenu filma. Kubrickov film tako konstituira tretji člen vietnamske triade: če je šlo v *Apokalipsi zdaj* še za neko neposredovano, nerazloženo stanje (v katerem preprosto ni meje med spektaklom in smrtjo) in če je v *Platoonu* ta razločenost prignana do ideološkega ekstrema (potrjenega s celo vrsto dvojic² črni/beli, bogati/revni. . .), tedaj pomeni *Full Metal Jacket* zgostitev vsega dogajanja v realnosti v eno samo Stvar — v grozečo kroglo, ki ubija.

² Bresson nam obenem omogoča, da nadaljujemo — četudi zgolj v opombah — z raziskavo kinematografskih distinkcij med realnostjo in realnim. Philippe Arnaud je v svoji knjigi o Bressonu (*Cahiers du Cinéma*, coll. Auteurs, Pariz 1986) tej distinkciji posvetil celo poglavje (*Impression de réalité, capture du réel*). V njem se zavzema za razločevanje tistega, kar izhaja iz vtisa realnosti, tega skupnega temelja, ki zagotavlja verovanje, od svojevrstnega vdora realnega, ki sicer tudi izhaja iz procesa snemanja, a predpostavlja neki presežek, zvezan s trenutkom restitucije pri gledalcu. „Realno“ deluje skozi razpočenje zaznavne realnosti, zarisuje neko prazno mesto“, pravi Arnaud, Bressonu pa pripiše vlogo tistega, ki se je med cineasti morda najbolj približal temu mestu, temu praznemu središču sveta. Tovrstna zastavitev vstopa v Bressonov avtorski opus se v nadaljevanju izkaže za produktivno, saj omogoča nekatere nove izpeljave parcialnega pogleda, igralcev-modelov, nenazadnje pa tudi tako vztrajne nemosti bressonovskih likov.

³ Antipod nemosti Mouchette je znotraj Bressonovega univerzuma brez dvoma župnik iz Ambricourta v filmu *Dnevnik vaškega župnika* (1951). Njegovo pisanje dnevnika je še podvojeno z off-glasom — tiste- ga, česar Mouchette ne more spraviti iz sebe, se torej on rešuje na kar dva načina hkrati. Pa vendar je z

Nebo nad Berlinom, Wim Wenders, 1987

vsakim novim dnem dnevnika vidno šibkejši — kot da bi hotel Bresson na povsem fizični ravni uprizoriti, kako se tiste temeljne praznine v subjektu nikakor ne znebimo. Realno vztraja onstran neke neprekoračljive meje in od tod vdira v besede, v podobe.

⁴ Za to verigo „realnih“ opomb je ključnega pomena francoska verzija naslova, *Les ailes du désir* — brez dvoma proizvod samega Wendersa. Zakaj brez dvoma? Zato, ker stojijo na samem začetku priprav na film (v prvem treatmentu) tele besede: „Kako opisati nekaj takega, kar ni najprej nič drugega kot želja?“ Na tem mestu Wenders odgovarja Bressonu, neimenljiva želja in prazno mesto onstran neprekoračljive meje sta ena in ista Stvar.

Tekst je prirejeno predavanje z *Jesenske filmske šole '87*, III. mednarodnega kolokvija filmske teorije in kritike.

PROBLEMI
EKTRAN

SILVAN FURLAN REMAKE V SLOVENSKEM KRITIŠKA ŠPEKULACIJA ŠPEKULACIJO NA KONCU

Pojem *remake* povezovati s slovenskim filmom prav gotovo ni početje, ki bi temeljilo na logiki kakšnega posebej zdravega razuma. *Remake* je namreč ameriška oziroma hollywoodska zadeva *par excellence*, in to tisti specifični reprodukcijski laboratorij, ki je najprej vsrediščen v žanrsko produkcijo. In kakšno naj bi bilo potem razmerje med hollywoodsko filmsko industrijo in slovenskim filmom, ki se večinoma proglašajo za krajino čistih avtorskih poetik? Uporabimo torej najprej *fizično* in potem *metafizično* digresijo.

Fizični ovinek je vprašanje, ali ima zgodovina slovenskega filma kakšno neposredno režijsko skušnjo s hollywoodsko mašinerijo oziroma „imažerijo“, ki bi lahko služila kot oprijemljivo zagotovilo, oprto na dejstva, citate, izjave in podobne stvari. Preden odgovorimo na to preprosto vprašanje, naj omenimo, da je osemdeseta leta zaznamovalo nekaj večinoma „empiričnih“ knjigi in posebnih tematskih števil filmskih revij, ki obravnavajo filmsko razmerje med Evropo in Hollywoodom. Te publikacije ponovno dokazujejo, da je med ključnimi nosilci hollywoodskega imperija kar množica evropskih režiserjev, ki so emigrirali iz Evrope zaradi političnih in ekonomskih, pa tudi zaradi filmskih razlogov. Da ne bi preveč pretiravali, kako je Hollywood v marsikateri potezi evropsko podjetje, vendarle samo omenimo, da je skoraj vsaka evropska država ali nacija „darovala“ kar po nekaj filmskih režiserjev (če tokrat ne navajamo igralcev, snemalcev, scenografov, piscev glasbe . . .), ki so postali zaščitni znak Hollywooda — marsikdaj pa tudi njegova „slaba vest“. Zaščitni znak se namreč veže na promocijo posameznega režiserja, „slaba vest“ pa so vsa tista „neuspela srečanja“ med evropskimi režiserji in Hollywoodom, ki jih ni ravno malo. Prav zato tudi pravimo, da so evropske države oziroma nacije „darovale“ izbrane režiserje, saj je v besedi darovanje vsaj deloma zajeta tudi razsežnost žrtvovanja. Vendar pa raje preidimo na varno področje empirije — čeprav je tudi v njem zajeta igra varanja — in preprosto naštejmo nekaj bolj ali manj pomembnih cineastov, ki prihajajo iz manjših evropskih nacij: Madžara Andre de Totha in Michaela Curtiza, Romuna Jeana Negulescuja, Čeha Formana, Turka Elia Kazana

itd. No, na tem seznamu ne najdemo nobene Slovenca, in tu je odgovor na prejšnje preprosto vprašanje. S tem vsekakor nočemo tako ali drugače zaznamovati slovenski film, ampak zgolj nakazati, da razmerje med slovensko filmsko sceno in Hollywoodom nima — vsaj na režijski ravni — nobene praktične režijske zaslombe, ampak je možno le prek kritičkega ovinka, če pač teoretsko polje tokrat postavimo v oklepaj. Najbrž pa nam je dovoljeno, da kot vezni člen med *fiziko* in *metafiziko* uporabimo besede slovenske hollywoodske igralka Zale Zarane, tako kot so zapisane v Jakčevi knjigi *Odmevi rdeče zemlje*: „Zdaj pa kar na kratko: nastopala sem kot članica najrazličnejših velikih filmskih družb, v studiih podjetja Metro-Goldwyn-Mayer, First National Productions, Paramount, Universal. In moje vloge? Jaz sem „ženska moških“, zapeljivka, nasprotnica, apaška kraljica, revolucionarka, kreolska skušnjavka, vampirka, omreževalka, vse to sem jaz — demon, če hočete,“ je pristavila z nasmehom, „ki ne da nikjer miru, ki nevarno posega v dejanje. Ali, povejte mi vendar, ali si morate misliti dramo, ki bi je ne vihrale divje sile?“

Ta slikoviti opis pa zajema pravzaprav nekatere značilnosti hollywoodskega dispozitiva, najprej morda to, da ta „sveti gozd“, ki je v enaki meri Bog in Demon, lahko reprezentira vse, to se pravi vsa tista realna in imaginarna obzorja, ki jih vzdrži filmska slika, tako kot objektivna fotografija ali pa kot podoba, ki jo fabricira množica trikov. Hollywoodska fikcija je baročna cerkev, kjer je iluzionizem zamaskiral oziroma zabilasal razlike med zakoni fizike in „imažerijo“ onstranstva oziroma „imažerijo“ pred — in post-zgodovine. Hollywoodski studio, zamračen ali presvetljen, je namreč zmožen reprezentirati francosko revolucijo, vzhodnjaško eksotiko, fantastične zgodbe in džungle, gangsterske obračune v ameriških vele mestih, potovanja na severni tečaj, planetarne civilizacije zunaj sončnega sistema, Tolstojev *Vojno in mir*, „zle“ duhove noči, pa še in še voluminoznih in partikularnih realnih in imaginarnih svetov. In kar samo po sebi se zastavlja vprašanje, ali je hollywoodska fikcija kot proizvajalka podob, ki so neobčutljive za vprašanje simulakra, kdajkoli reprezentirala kaj tako partikularnega, kot je sveta zemljica med Triglavom in Jadranom, torej tista „geozgodovinska“ tvorba, ki se neločljivo veže s predznakom SLOVENSKA, SLOVENSKI, SLOVENSKO. Kolikor nam je znano, se hollywoodska fabrikantska mašinerija — če pretiramo in izvzamemo nekaj mejnih primerov, kot je recimo Packinpachov film *Železni križ*, torej — potem se ta mašinerija še ni polastila naše realnosti in lahko predpostavljamo, da bi ta realnost predstavljala za Američana pravo eksotiko. Pa zakaj naj bi se je polastila, kajti ni morda bolje, da je naša realnost področje izvirne filmske umetnosti? Postavljanje tega vprašanja ni kaj posebej pametna poteza, še toliko bolj noro pa je kakšno mučno iskanje odgovora.

Pa se raje ponovno povrnimo k Hollywoodu kot izjemno žanrsko profilirani produk-

ciji, torej k proizvodnji, ki je zmožna reprezentirati skoraj vse ali kar vse, in še več, zmožna je reprezentirati ali reproducirati samo sebe. S tem vsekakor ne merimo na kakšno samorefleksivnost oziroma kritično refleksijo o lastnih pogojih dela, ampak na tisto „substanco“ hollywoodske fikcije, ki se formira na presečišču spektakelske realnosti in realnosti spektakla oziroma v tisti specifični prisotnosti enega elementa v drugem. Ta podlaga, ki podrazumeva reduciran koeficient realnosti, namreč zagotavlja ne samo to, da se oblikuje žanrska kinematografija, ampak tudi to, da se posamezni žanrski filmi lahko poljubno reproducirajo. Tako smo po krajšem slalomu le prišli do remekea. Pa vseeno ponovimo, da žanr nikakor ni kakšna filmska imbecilnost, ampak več kot zapletena kategorija, ki deluje na meji med zgodovinskim in ahistoričnim. Ker pa se tokrat lotevamo vprašanja *remakea*, omenimo le nekaj tistih standardnih potez, ki — če parafraziramo Benjamina — ne izpostavljajo samo film kot medij ampak tudi nekatere segmente njegove interne ekonomije za več kot dezavratično umetnost. Če poenostavimo, potem žanrski film svojo zmožnost reprodukcije (pa naj si gre za vestern, melodramo, triler, itn.) naslanja na serijo fiksnih elementov in skladno na izjemno majhno število variabilnih elementov, predvsem pa na tisto spretnost, kjer je vračunana potencialna manipulacija v pogledu menjav in zamenjav oziroma v pogledu spreminjanja, ponarejanja in celo pačitve. Jasno pa je, da je prvi pogoj za te manipulacije, transformacije in transplantacije sistem žanrskih kodov, ki se sicer od žanra do žanra razlikujejo, vendar pa slonijo vsaj na treh skupinah, zato pa na svoj način „abstraktnih“ nosilcih: „trdni“ zgodbi, artikuliranem in ekonomiziranem narativnem sistemu ter morda še specifični ikonografiji, posebnem vizualnem stilu in zvezdniškem sistemu.

In spet se spotikamo ob vprašanju žanra, vsekakor ne žanra kot česa pejorativnega, zato tvegajmo hipotezo, ki noče biti zlobna ali hudomušna, ampak zgolj svojevrstna kritiška spekulacija. Glasi se takole: slovenski film je specifična oblika žanra, morda celo „super-žanra“. Kaj nas pravzaprav napeljuje k tej predpostavki, ki se kot norec zaletuje v avtonomen, avtorski in posvečen zid filmske umetnosti? Najprej morda opazka, ki se vsekakor ne proglašja za kakšno jasno konceptualizirano tezo, torej zgolj skromna indikacija, ki prepozna kot enega izmed nosilcev slovenskega „super-žanra“ ne „trdno“ zgodbo, ampak literarizirano filmsko ideologijo. V grobem bi to ideologijo označili kot podaljševanje zgodovinske funkcije jezika v medij, ki naj bi sicer svoje razmerje z realnostjo formiral skozi presečišče slike in zvoka na eni, na drugi strani pa kot iskanje varnega zatočišča v že preverjeni literarni danosti, še posebej tisti, ki je konstitutivna za nacionalno zgodovino, kulturo in identiteto. Slovenski film si torej nekako prilašča jezik oziroma knjižna ali kar lektorska slovenščina, torej artikulacijski mehanizem, ki po viru pripada nekemu drugemu aparatu, recimo literarnemu in šolskemu. Slovenski film si ve-

činoma prilašča literarna tradicija, morda celo tista domačijsko sentimentalna varianeta, ki jo sodobna slovenska literatura že zdavnaj ne pozna več. Včasih se dozdeva, da slovenski film postavlja nagrobne spomenike literaturi oziroma mumificira nekakšno literarno realnost, ki je že sama po sebi nacionalna „relikvija“. Vsekakor pa ni zgolj literarna realnost tista referenca, na katero se naslanja slovenski film; morda je bolje reči, da je literarizirana filmska ideologija tista, ki skuša zasvojiti in svojemu modelu porediti celoto diferencialne filmske realnosti. Če pa mesto „zgodbe“ zavzema literarizirana filmska ideologija, torej predelana in prirejena oblika literarne ideologije, in to tista, ki je imela kar precejšnje težave z romaneskno formo, potem ne preseneča, da slovenski film po nekem nenapisanem naravnem zakonu goji predvsem deksriptivno realistično estetiko, ki jo podpirata že gledališka mizanscena in igra. Substanca slovenskega filma tako ni kakšna spektakelska realnost oziroma realnost spektakla, ampak prej nakazana ideološka podstat, ki pa je včasih bolj včasih manj uspešno maskirana v avtorske rokopise, ki marsikdaj naivno verjamejo, da je realizem filma najbolj realističen. Toda prav koeficient realnosti, ki se prikrade v slovenske filme zaradi dokaj upornega vztrajanja na principih deskriptivno-transparentne realistične estetike, pa je tisti dejavnik, ki preprečuje, da bi se v slovenskem filmu srečevali z vprašanjem *remake* forme, ampak se srečujemo z vprašanjem *remakea* ideologije — pa čeprav ta sintagma zveni še tako kočljivo. O tem nekoliko kasneje.

Vse to, morda celo nasilno katalogiziranje in kategoriziranje slovenskega filma, ki pa izrecno postavlja v oklepaj kakršnokoli optimistično vrednostno sodbo, skuša zajeti le nekaj vidikov tiste prakse, ki bi jo lahko poimenovali standardizirani slovenski film. Ta konstantna ali slovenska inačica „tradicije kvalitete“ pa je bila v kratki nacionalni filmski zgodovini kar nekajkrat izzvana in na poseben način je izzvana tudi z nekaterimi filmi, ki so nastali v osemdesetih letih. Če je že iskanje značilnosti filma osemdesetih let v svetu problematično početje, potem je prav gotovo še toliko bolj brezglavo podjetje specificiranja kakšnih temeljnih karakteristik sodobnega slovenskega filma. In ker smo si že izbrali dokaj nenavaden naslov „Remake v slovenskem filmu“, potem skušajmo vsaj deloma predstaviti ta, v mnogočem zgolj za film specifičen pojem. Najprej *remake* vsekakor ni značilnost, ki bi jo pripisali filmu osemdesetih let, *remake* je pravzaprav stalnica, ki je vpeta v samo načelo hollywoodskega proizvodnega sistema. V zlatih letih hollywoodskega studijskega sistema je bil *remake* skoraj samo-

Rdeči boogie, režija Karpo Godina, 1983



PROBLEMI
EKAN

PROBLEMI
EKAN

umeven člen filmske prakse, saj se je več kot prilagal zvezdniškemu sistemu. *Remake* je bil preprosto „obnova“ ali celuloidni ponatis filmskega teksta, pri čemer so bile zamenjane le figure. Govorilo se je o vrnitvi nekega velikega starega filma, čeprav je bil ta posnet le pred nekaj leti; odločilno za to vrnitev pa je bilo, da so jo krasila takrat najbolj glorificirana zvezdniška imena. Režija je bila večinoma zamolčana. V tej operaciji je bilo nekaj gledališkega, kajti tekstu ali scenariju oziroma kar zgodbi sami je bila pripisana nekakšna posvečena razsežnost, ki pa naj bi v novi predstavi doživela spremembe le v pogledu preobleke. Morda pa v tej gledališki operaciji, potopljeni v proizvodni način klasičnega hollywoodskega studijskega sistema, ki jih lahko navežemo na tradicijo slovenskega filma. V našem primeru bi torej posvečenost zgodbe prevzela literarizirana filmska ideologija, preprosto tista oblika razmerja, ki ga slovenski film vzdržuje z literaturo, včasih gledališčem oziroma tisto njegovo razmerje z BESEDO (napisano z velikimi črkami), kjer besede predstavljajo akvarij, v katerem namesto ribic plavajo filmske slike. Chion je sicer napovedal, da je bodoči film akvarij zvoka, v katerem se bodo kopale filmske slike, za slovenski film pa je najbrž skrajni čas, da besede dodobra okopa v filmskih slikah.

Ko govorimo o substancialni podlagi tradicionalnega slovenskega filma, o nekakšnem specifičnem ideološkem verižju, potem vsekakor ne kažemo s prstom na globalno ali kar temeljno podstat, ki kondicionira oziroma, kot zgodovinska funkcija, naddoloča slovensko kulturo in umetnost (te stvari sodijo v polje filozofske refleksije). Gre nam le za odčitavanje nekaterih „zunanjih“ potez ideološkega verižja slovenskega filma, in sicer potez, ki so v filmski sliki „povnanjene“ že glede na njen status. V filmski sliki, v „notranjosti“ filmske slike najbrž ni nič drugega kot prav tisto, kar pokaže, pa čeprav oči mnogokrat prav to spregledajo. Če je v filmski sliki kaj „več“, potem je tisto, kar je v zunanosti slike. Zdi se, da je film prav zato še toliko bolj priročen predmet teoretske in filozofske refleksije, še posebej takrat, ko ni ujet v videnje, ampak v pogled.

6 Nadaljujmo z našo kritiško spekulacijo o

remakeu oziroma *remakeu* v slovenskem filmu.

Če je torej *remake* stalnica hollywoodske produkcije, se vseeno postavlja vprašanje, ali je mogoče pripisati *remakeom* zadnjega desetletja kakšen skupni imenovalac. Citarajmo Zdenka Vrdlovca iz knjige *Lepota prevare*: „In prav v *remakes* imajo specialni efekti tako rekoč glavno vlogo, ki je v tem, da pokažejo tisto, kar je „klasični“ film skrival: vse tisto, kar je tam ždelo v mračnih kotih, na robovih ali zunaj slike, kar se je kazalo le v sumljivih podobnostih in asociacijah, kar torej ni bilo konkretno prisotno, a je bilo prav zategadelj toliko bolj navzoče v gledalčevem imaginariju — vse to je zdaj razkošno pokazano, konkretizirano in „realizirano“, včasih tudi z anatomsko natančnostjo, če gre npr. za pošasti ali strel v glavo. Sodobni *remakes* na ta način dejansko preobrnejo perspektivo: kar je bilo v „klasičnem“ filmu le prikrito, nekje v ozadju, zgolj nakazano, je zdaj razkrito, pokazano in postavljeno v ospredje; in kar je prej vznemirjalo gledalčevo imaginarno, zdaj oblega njegove oči — kar je torej prej izzivalo gledalčevo željo pogleda, mu je zdaj dano v videnje.“ (Zdenko Vrdlovec, *Lepota prevare*, Partizanska knjiga, Ljubljana 1987). Tako Vrdlovec. Dodajmo še, da sodobni *remakei* starih žanrov večinoma ohranjajo isto vsebino oziroma zgodbo. Kar je novega, je torej forma, „ki predstavlja tudi vso pomensko razliko“ (Z. Vrdlovec, op. cit.). Če pa tradicionalne slovenske filme pogojno proglasimo za „ideološke“ *remakee*, potem pa tem *remakeom* umanjka prav preobrazba na ravni forme. S tem vsekakor ne predpostavljamo, da bi kakšni specialni efekti oziroma novi tehnični standardi vzpostavili možnosti za „pkazati več“, torej možnost kritičnega razkazovanja tistega *zrna realnega*, ki ni nič drugega kot prej naznačeno ideološko verižje.

(O *zrnu realnega*: Pascal Bonitzer pravi, „da se filmske slike drži vedno nekaj realnega, pa naj sta to le Cary Grant in Eva Marie-Saint, ki se poljublata v vlaku (na glede na to, ali je poljub „pristen“ ali „nepristen“). Provokativno dodajmo, da se v slovenskem filmu poljublata „ideologija“ in kar sama filmska slika.

Konvencionalizirano, standardizirano in tradicionalno substancialno podlago slovenskega filma najverjetneje lahko nagriže samo parodija. Izbrani klasični žanrski filmi in njihovi sodobni *remakei* so namreč strogo formalna podjetja, ki jih sicer loči preobrnjena perspektiva. Ta obrat oblike, ki pa ni le gola aplikacija tehnološkega razvoja, pa je pravzaprav znak formalnopomenskih modifikacij, znotraj katerih se predeluje klasična filmska slika. Da ne bo pomote, naj še enkrat ponovimo, da je med filmsko formo in filmsko ideologijo pravzaprav enačaj oziroma da si določena filmska ideologija izbere prav določeno filmsko formo in obratno. Za slovenski film t.i. „tradicionalne kvalitete“ tako lahko trdimo, da si je izbral prav deskriptivno-transparentno estetiko, ki s svojo „nedolžnostjo“, objektivnostjo in nevtralnostjo maskira večinoma naddoločenost s prej opisano filmsko ideologijo, kar vsaj na vi-

dezz omočja formiranje platforme avtorskega filma. Vendar pa je to avtorstvo mnogokrat preračunano na nabrekli koeficient realnosti, ki pa v resnici kamuflira prej omenjeno *zrno realnega*. Ta nabrekli koeficient realnosti, ki je sicer prežet s specifično, literarizirano filmsko ideologijo, pa je pravzaprav zaviralni element, ki nikakor ne dopušča, da bi v zgodovini slovenskega filma govorili o *remakeu* forme, ampak — kolikor govorimo o *remakeu*, potem lahko govorimo samo o *remakeu* ideološkega verižja. *Remake* ideološkega verižja pa lahko ogrozi, če ponovimo, prav parodija, parodija, ki se je sicer deloma nasečila tudi v slovenski film tako sporne oznake, kot je film osemdesetih let. Mimogrede omenimo, da parodija kot nekakšna stalnica dokaj učinkovito deluje na ravni komentarjev slovenskega filma, ne toliko tistih strokovno-filmskih ali kar strokovnjaško filmskih, kot tistih, ki jih prede laična publika. Če izzamemo večinoma izjemno skromen obisk slovenskih filmov, potem razen svojega (na skušnjah oblikovanega) mnenja nimam v rokah nobenega drugega dokaza, menim pa, da mi boste vsaj v tem pogledu pritrdili.

Katero slovenske filme osemdesetih let lahko štejemo kot parodije ali vsaj kot filmske tekste, ki imajo karkoli opraviti s parodično razsežnostjo? Najprej morda še tole: za hollywoodsko žanrsko produkcijo namreč niso značilni le *remakei*, ampak je v spregi s tem fenomenom tudi parodija. Bataille sicer pravi, da je svet čisto parodičen, oziroma, vsaka stvar, ki jo gledamo ali se nanjo naslavljamo, je parodija česa, ali, z drugimi besedami, ista stvar v prevarani formi. Tokrat pa se vseeno raje držimo tistega klasičnega in obče sprejetega pogleda, ki vidi razliko med parodijo in *remakeom* v tem, da parodijo prežemajo komični elementi, medtem ko *remake* poganjajo tragični nosilci. Če skočimo k slovenskemu filmu, potem vsekakor ne preseneča, da ima slovenski film kar precejšnje težave s komedijo. Kajti, ali ne producira ideološke *remake* v specifični in zelo pogojni varianti slovenske žanrske kinematografije prav tista tragična razsežnost, za katero bi lahko rekli, da je vpisana v samo „dušo“ naroda in na ta način tudi temu temelju prirejeni literarizirani filmski ideologiji.

Pa končajmo s temi kritičnimi *spekulacijami* in sklenimo s *špekulacijo*, ki naj bi bila odgovor na vprašanje, kateri slovenski filmi osemdesetih let so tako ali drugače zagrizli v problemski sadež parodije?

Predpostavimo, da so to Slakovo *Krizno obdobje*, *Rdeči boogie* Karpa Godine in *Ovni in mamuti* Filipa Robarja. Prav gotovo ne zaradi briljantne knjižno-lektorske slovenščine (Slak), sončne socrealistične transparentnosti (Godina) in sofisticirane reprezentacije slovenske realnosti oziroma realnosti *slovenstva* (Robar).

Špekulacija tega teksta je pa prav v tem, da začetek proglašja za konec.

TADEJ ZUPANČIČ »REGULACIJA« FREE ENTERPRISEA

Cases of vampirism may be said
to be in our time
a rare occult phenomenon.

Montage Summers,
The Vampire in Europe (1929)

V bistvu gre za to, da free enterprises razumemo natanko kot Bewusstseinsmaschinerie. S tem ni bilo povedano prav nič novega, ampak ravno obratno, vendar nam je s tem prihranjeno marsikaj — recimo „regresivne“ primerjave „kreditiranih“ čarovnic (gre, na primer, za famozno preganjanje čarovnic v Salemu, Massachussets, leta 1692) z vampirji. V primeru tovrstnih „regresivnih“ primerjav namreč ne gre za eksplikacijo shifterskega, celo „materialističnega“ free enterprisea, ampak za reprodukcijo „empirične“ realnosti (kar je sicer značilno za free enterprise kot Bewusstseinsmaschinerie), ki pa je že po definiciji inkorporirana v evazivni (. . .) 'prozični vek', o katerem je govoril Immanuel Kant v svojem manj znanem spisu *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* (1796). Na ta spis posebej opozarja tudi Jacques Derrida (*D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, 1983), saj je Kant natančno opredelil, kdaj pride do 'smrti filozofije' — namreč takrat, ko kakšno 'nadnaravno sporočilo' ali 'mistično razsvetljenje' (torej substitut, natančneje: suplement) „kontekstualizira“ (ali celo „implicira“) 'pojavno predmetnost'. Takrat nastopi 'smrt filozofije'. To je popolnoma razumljivo, celo drugače, to se je tudi v resnici zgodilo, vendar pa pri tem pride do zanimivega „obrata“, namreč, substituirana, suplementirana 'pojavna predmetnost' ni nič drugega kot reproducirana „empirična“ realnost, kar pomeni, da gre za razumevanje free enterprisea kot Bewusstseinsmaschinerie — oziroma, še drugače: tako opredeljeno *suplementirano realnost* moramo razumeti kot *hipotipozo*, kot določeno „transferiranje“ ('prenos'), ki ga je Kant obravnaval v 59. paragrafu *Kritik der Urteilskraft* (1790). To pa seveda pomeni samo to, da *suplementirana realnost* „korporira“, 'smrt filozofije' — in čeprav Kant v nadaljevanju *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* „doktrinira“ pozicijo 'fenome-

. . . & REALNO(ST)

nov' v razmerju do 'spoznanja', gre v bistvu prav za to. Oziroma, gre za 'skopljenežnost' in 'mrtvoudnost' logosa oz. ratia, do česar lahko pride z derivatizacijo 'metafizične sublimacije občutljivega uma'. Mišlim, to je to. Tako lahko potem ugotovimo tudi to, da je pozicija *suplementirane realnosti* stvar „abstraktne narave“, oziroma — da gre v primeru „abstraktne narave“ predvsem za „verificiranje“ posebnih „historičnih razdalj“, kot pravi temu Marcel Štefančič, jr. Če na hitro povzamem to, o čemer je bilo pravkar govora, potem lahko verjamemo, da je *suplementirana realnost* stvar „interpretativne konvencije“, oziroma, da je kantovski 'prozični vek' navsezadnje natančna emancipacija — vendar v smislu, ki sem ga opredelil kot „korporativno“ logiko razmerja „kapital“ — *emancipacija*. V bistvu gre torej za to, da je free enterprise tako emanatiran iz grobih eksplikacij shifterskega, „materialističnega“ free enterprisea in da je dejansko razumljen kot Bewusstseinsmaschinerie. To pa se lahko zgodi samo v primeru, ko gre za „abstraktno naravo“, oziroma, ko gre za *suplementirano realnost*.

1.
Gre namreč za vampirje. Če začnemo od začetka, potem je potrebno povedati, da so vampirji edine „klasične“ — recimo temu tako — prikazni, ki so predestinirane za to, da so zle. Ne glede na to, da sem večkrat poudarjal, da je zlo zgolj eluzivna „podrobnost“ natanko „revaloriziranega“ free enterprisea, kar pomeni, da zlo ni nikakršna motnja, ampak zgolj „moralni zakon“, pa je to potrebno (v primeru vampirjev) še dodatno opredeliti: vampirji so stvar *suplementirne realnosti*. Stephen King je v svoji knjigi *Danse Macabre* (1981) sicer precej natančno povedal, da gre pač zato, da je „preteklost“ v nekaterih primerih dosti bolj pomembna kot „sedanjost“. Pri tem kot najbolj značilen primer navaja roman *Petra Strauba Julia* (1975), v katerem naj bi šlo prav za to.

1. 1.
Julia po spletu naključij umori svojo hčer. V romanu ni sledu o grand-guignolovskih, torej splatter malefikatorni 'predmetnostih', če seveda odštejemo umor. Kate, Julijina hči se spremeni v malevolentni duh. O.K., do sem je vse razumljivo, vendar pa se ka-

sneje stvari zapletejo. Kate se dejansko pojavlja, torej, pojavlja se kot „realno“ bitje, in tako je prišlo tudi do značilnega „srečanja“ med Julio in Kate. Namreč, Kate se „definitivno“ pojavlja tudi na otroškem igrišču, kjer se je igrala tudi pred smrtjo — ali kakorkoli bi že opredelili njeno „transformacijo“ v malevolentni duh. Julia je opazila, da sedi med otroci in jim z značilnimi, torej počasnimi in nežnimi gibi rok ter nežnim govorjenjem dopoveduje nekaj, za kar so se otroci — kot je kazalo — zelo zanimali. Kasneje se je izkazalo, da je Kate pred očmi otrok počasi in zanesljivo po-
habljala želvo. Vendar to ni nič nenavadnega, bolj zanimiv je pogovor med Julio in neko deklico, pri kateri se je Julia pozanimala, kdo da je ta deklica, ki so jo otroci opazovali s takšno pozornostjo. Pogovor je potekal takole (začela je deklica):

1.1.1.

'Kako ti je ime?'

'Julia.'

Deklica je zamomljala.

'Doolva?'

Julia je rahlo dvignila roko k dekličinim razmršenim lasem. 'Kako pa je ime tebi?'

'Mona.'

'Ali poznaš deklico, ki se je pravkar igrala tukaj? Tisto s svetlimi lasmi, ki je sedela in govorila?'

Mona je prikimala.

'Ali veš, kako ji je ime?'

Mona je še enkrat prikimala. 'Doolya.'

'Julia?'

'Mona. Vzemí me s sebou.'

'Mona, kaj je počela deklica? Ali je pripovedovala kakšno zgodbo?'

'Je. Počela je stvari.'

1. 2.

Seveda je jasno, da gre za Kate, oziroma, zdaj nam lahko postane jasno, da duhovi nastanejo zaradi „objektivizacije“ zla, ki je v vsakem posamezniku, kar pa pomeni, da je repulzivnost duhov zgolj v transformiranju „personalne“ realnosti. Obenem pa se je potrebno spomniti na določeni teorem *Kurta Gödla*, v katerem je povedano, da je vsak „formalni sistem“ po svoji naravi nepopoln — pri tem, da niti ne more postati popoln, če hoče ostati koherenten. To postane popolnoma jasno tudi iz pogovora med Julio in Mono, iz tega pa nam postane jasno tudi to, zakaj gre v primeru duhov zgolj za „separatiranje“, oziroma, tudi za „parazitiranje“, ki pa lahko obstaja samo kot „podrobnost“ transformiranju „personalne“ realnosti. Julijina „predmetnost“ je tako stvar, kot je že bilo povedano, popolnoma „personalne“ realnosti, ki jo „korporira“ umorjena hčer, torej Kate. Torej malevolenten duh.

78 Na koncu se stvari še zapletejo, vendar to ni najbolj zanimivo.

1. 3.

O.K., duhovi nimajo nič opraviti s *suplementirano realnostjo*, saj so popolnoma „materialistična“ ali, bolje: shifterska 'predmetnost'. Namreč, isto velja tudi za duhove, ki se pojavljajo v romanih in novelah *Henryja Jamesa*, *Edith Wharton*, *M. R. Jamesa* in ostalih avtorjev, seveda pa tudi v slovitim *Straubovem* romanu *Ghost*

Story 1978), ki je dejansko „kompatibilen“ z Julio. Namreč, kot opozarja King, če se je Julia začela z „izgubitvijo“ otroka, potem se Ghost Story začne z „najdenjem“ nekoga drugega otroka, prav tako deklice. Vendar to ni pomembno, saj smo z duhovi definitivno opravili.

1.4.

Med „klasične“ prikazni lahko vsekakor uvrstimo tudi 'zaklete prostore', torej „obsedantne“, „legitimne“, vsekakor „resnične“ objekte, torej hiše (ali samo posamezne sobe v določenih hišah), gradove, v zadnjem času pa seveda tudi železniške postaje, kinematografe ali pa celotna „področja“ (dokaz za to je odličen roman *The Talisman* (1984) Petra Strauba in Stephena Kinga) (. . .), kjer je „preteklost“ izrazito pomembnejša od „sedanjosti“. 'Zakleti prostori' so zakleti prav zaradi (včasih celo nedefiniranih) dogodkov v preteklosti — oziroma zakleti so zaradi „legitimizacije“ določenih „historičnih razdalj“, ki se vedno znova reducirajo, včasih celo „pragmatizirajo“ oziroma se ukinjajo — oziroma breme „preteklosti“ je premočno, da bi lahko „sedanjost“ kakorkoli lahko bila drugačna od „preteklosti“. V bistvu gre za „prezentiranje“ svojevrstnega reverznega transkribiranja, vendar ne v smislu 'to, kar je danes, se je nekoč že zgodilo', ampak ravno obratno — pač 'to, kar je danes, je isto kot nekoč'. V nekaterih primerih 'zakleti prostor' deluje natanko „preventivno“, torej, obstaja določena „preventivna cenzura“ vendar pa je to značilno predvsem za 'prostore', v katerih lahko nahajamo še kakšne druge prikazni, recimo vampirje. Ta tendenca (brez vampirjev, seveda) se ja začela že s prvim „definitivno“ gotiskim romanom, namreč *The Castle of Otranto* (1764) Horacea Walpolea, potem pa se je še samo nadaljevala. Kljub vsemu pa je dosti bolj zanimiv 'zakleti prostor' brez „zunanjih referentov“ (torej drugih prikazni), oziroma, bolj zanimiva je revulzivnost na sebi, kakršna se lahko „obsedantno“ razvije v 'zakletih prostorih'. Namreč, za tovrstne 'zaklete prostore' je značilna posebna „adaptirana“ realnost, torej realnost, ki ima „sankcionirano“ zvezo s sedanjostjo. Potem lahko ugotovimo, da 'zakleti prostor' predstavlja „fragment“ *suplementirane realnosti*. Značilno pa je, da ta „fragment“ ne more funkcionirati kot „nova celota“ prav zaradi „separatnosti“ oziroma tega, da moramo poznati tako „preteklost“ kot „sedanjost“. Seveda pa nam je to v primeru „adaptirane“ realnosti prihranjeno, saj poznamo samo „sedanjost“ — in četudi izvemo za tisto, kar se je dogajalo v „preteklosti“, gre še vedno zgolj za „projekcijo“ in ne, če hočete, za *resnico*.

1. 4. 1.

Stephen King se je še vsaj v dveh svojih romanih, namreč v *'Salem's Lot* (1975) in *The Shining* (1977) ukvarjal z 'zakletimi prostori'. V *The Shining* gre seveda za definitivno "adaptirano" realnost gorskega hotela, v katerem se dogaja marsikaj. Vendar to trenutno niti ni pomembno, kajti v *'Salem's Lot* gre za „tisto“, namreč še za dve stvari.

1. 4. 1. 1

'Salem's Lot je roman o vampirjih. O. K., vendar obstaja tudi 'zakleti prostor' imenovan *Marsten House*, broody hiša, ki stoji na griču v neposredni okolici mesta Jerusalem's Lot, ki mu prebivalci pravijo kar 'Salem's Lot. Vendar pa je Marsten House zgolj 'prostor', v katerem po spletu naključij (po tem, ko je neki Richard Trockett Straker za en dolar najel to hišo, no, vse ostalo pa niti ni pomembno, skratka, šlo je za manjšo mahinacijo; gre v bistvu za to, da je Straker s seboj pripeljal tudi svojega „partnerja“ Barlowa, ki pa je v bistvu popolnoma podivjan vampir), v vampirje „transformirani“ prebivalci Jerusalem's Lota na začetku „inficiranja“ (torej procesa „transformacije“) prebivajo podnevi. Tako v tem primeru Marsten House predstavlja „azil“, pri čemer je značilno, da lahko 'zakleti prostor' obstaja kot „azil“ samo v primeru, ko gre za zlo, ki (v določenem kraju, seveda) nima „tradicije“. Vampir je bil v Jerusalem's Lot importiran in tudi to ni tako nebitvena „podrobnost“, saj je šele tako prišlo do „inficiranja“ prebivalcev, torej do tega, da so se „transformirali“ v vampirje. V bistvu pa sem hotel povedati, da Marsten House seveda deluje „preventivno“, gre pač za tipičen 'zakleti prostor' z vsemi generalnimi atributi takšnega 'prostora' vred (zanemarjenost, popolnoma preraščeni vrtovi, vegastost, polomljene stopnice etc. etc.). Vendar pa je za tovrstno „preventivno cenzuro“ značilno še vsaj nekaj: 'zakleti prostori' sami sebi niso nujno smrtonosni.

1. 4. 1. 2.

Marsten House torej predstavlja „azil“. Pri tem pa gre še za nekaj: o vampirjih je že bilo povedano, da so edine „klasične“ prikazni, ki so — torej takoj po „prvobitni transformaciji“ — „predestenirane“ za to, da so zle. O.K., določeno zakumulirano „interno“ zlo se torej „obligatorno“ (gre za „razmerja“) „eksternira, kar z drugimi besedami pomeni, da „inficiranje“ določenega mesta — oziroma 'prostora' (v tem primeru Jerusalem's Lota) poteka natanko „obsesivno“. Čeprav Marsten House sam po sebi ni 'zakleti prostor' oziroma je vsekakor stvar gossipa, predsodkov oziromagre za posebno „preventivno“ cenzuro brez

PROBLEMI EKRAN

Night of the Living Dead, George Romero, 1969



realne, „historične“ vsebine, se transformira v 'zakleti prostor'. „Ekspanzija“, torej „eksportiranje“ zla se je začelo v Marsten Houseu, ne glede na to, da je bilo prav to zlo (torej vampir) v Marsten House „importiran“. Pri tem gre za „tradicijo“. King je potemtakem izvrstni „tradicionalist“: meje žanra so implicitno „eluzivne“, in če jih nočeš prekoračiti, moraš to „eluzivnost“ natanko eksplicirati. Sicer pa bo o tej „tradiciji“ še govora, vendar gre trenutno vendarle za namig, da so broody hiše (še bolj pa gradovi) že od nekdaj domena vampirjev.

1. 4. 1. 3

Marsten House sam po sebi torej ne proizvaja zla, ne povzroča nikakršne „praktične“ emisije malefitoričnih elementov — kar je sicer značilno za hotel v *The Shining*, kjer torej gre za „obsedantnost“ 'zakletga prostora' samega. Kjer gre za 'zakleti prostor', je „neskončni masaker“ stvar določenega „fizičnega“ okolja, kjer pa gre za „inficiranje“, „ekspanzionizem“ — pa stvar „inkorporiranosti“.

1. 4. 2

Ekspliciranje („čiste“) „adaptirane“ realnosti, ki je značilna za 'zaklete prostore' pa je značilna še vsaj za dva romana, na katera je potrebno opozoriti, namreč za *The Hunting of Hill House* (1959) Shirley Jackson po katerem je bil posnet film *The Haunting* (1963) in *The House Next Door* (1978) Anne Rivers Siddons. V *The House Next Door* gre za hišo v bogatejšem predmestju Atlante, ki je bila postavljena na mestu, ki sicer 'ni bil pripraven za gradnjo'. Sosednja hiša je last Colquitt in Walterja Kennedya, Colquitt pa novo hišo opisuje takole:

1. 4. 2. 1

Bila je čudovita. Ne, da se ne bi zanimala za moderno arhitekturo, vendar... Ta hiša je bila drugačna. Nekako te je vodila, ti ukazovala.

1. 4. 3

Stvari se potem še zapletejo. Harralsonova, za katera je bila hiša zgrajena, izgubita najprej otroka, potem psa in vse ostalo. Nato se izselita. Za Harralsonovimi pridejo Shechanovi, za njimi pa Greenovi. Sama Kennedyjeva se prav tako spreminjata, saj zlo, ki veje v 'sosednji hiši', ni niti najmanj „pro-

začno" ali kako drugače „nedolžno“. Vendar pa gre v tem primeru za svojski „transfer“, saj je „malignost“ zla v tem „fizičnem“ okolju predvsem stvar obsesivnih ali, če hočete, tudi „narrativnih“ mutacij.

1. 4. 4

Jacksonova pa ubere drugačno pot, za katero prav tako ne moremo reči, da bi bila kakorkoli napačna: 'zakleti prostor' pri njej predstavlja *Hill House*, hiša, napolnjena z realno, „historično“ vsebino. Torej, *Hill House* je postavil puritanec Hugh Craine, kateremu je prva žena umrla tik pred naselitvijo hiše, tudi druga žena mu je umrla zelo čudne smrti, tretja pa je umrla v Evropi. Potem je v *Hill House* pripeljal svojo starejšo sestro, ta pa si je za služkinjo dobila dekle iz bližnje vasi. Služkinja je ravno tako umrla nenaravne smrti. Tudi konec je vse prej kot srečen. Vendar pa je bilo to v „preteklosti“ in ta „preteklost“ obenem tudi „definira“ „sedanjost“. Prvi stavek v romanu je namreč takšen:

1. 4. 4. 1

Noben živ organizem ni mogel prav dolgo živeti pod pogoji absolutne resničnosti.

1. 4. 5

Gre za derivatizacijo že tako „racionalne“ distribucije „adaptirane“ realnosti. The *Haunting of Hill House* je „verifikacija“ 'zakletega prostora' kot „definitivnega“, „obsedantnega“ 'prostora' „malignega“ zla.

1. 5

Potem pa gre še za vrsto „sintetičnih“ prikazni, torej prikazni, ki niso stvar „preteklosti“, ampak „repulzivne sedanjosti“. Gre torej za prikazni, ki so „projekcijske“ po sebi, torej — nastanejo zaradi „transponiranja“ ali, boljše, „eksterniranja“ pozicije, ki jo „definira“ distribucija „sintetične“ realnosti. V tem primeru gre za prikazni, kot so Frankensteinova 'pošast', zombiji in živi-mrtvi. Seveda med njimi obstajajo določene razlike, vendar v določenih primerih niso bistvene: „objektivne“ okoliščine „definirajo“, celo proizvajajo zlo, te „objektivne“ okoliščine pa so tudi edino, kar te prikazni loči med seboj. Z drugimi besedami: te prikazni same po sebi nimajo tradicije oziroma — četudi jo imajo, jo „amputirajo“ in jo s transformirajo v stvar „repulziv-

ne sedanjosti“.

1. 5. 1

Pri Frankensteinovi 'pošasti' (vsaj kakor je opisana v romanu *Mary Shelley Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818) gre za „parazitiranje“ na znanosti, oziroma, na medicini. Gre za ponesrečen znanstveni poskus, s katerim bi (Shelley):

1. 5. 1. 1

dokazali, da je najstarejši sen popolnoma upravičen — vendar se je vse skupaj spremenilo.

1. 5. 2

„Objektivne“ okoliščine so torej ponesrečen znanstveni poskus. V primeru živih-mrtvih gre za podobno stvar. Roman *Richard Mathesona I Am Legend* (1959) pravi o tem, kako je neka popolnoma neznana, tudi neimenovana „infekcija“ (?) sproščevala nenavaden pojav: to, da je 'ektoplazma' že pokopanih ljudi začela prodirati skozi zemljo in se ponovno materializirala v 'telo' brez krvi in brez kakršnihkoli „regeneracijskih“ sposobnosti. Živi-mrtvi so „definitivno“ kanibali, saj jim kanibalizem omogoča sekundarno „regeneracijo“ in „aktivacijo“, torej to, da obstajajo kot 'teles' brez kakršnihkoli drugih „človeških značilnosti“. Obenem pa je značilno, da se ne more posrečiti morebitna „transformacija“ živih-mrtvih v karkoli drugega. To navsezadnje dokazuje tudi zadnji film *George A. Romera* iz njegove trilogije o živih-mrtvih, namreč *Day of the Dead* (1985) (ostala dva sta še *Night of the Living Dead* (1968) in *Dawn of the Dead* (1979), kjer neki zdravnik (v koloniji ljudi, ki se upirajo napadom živih-mrtvih, mu pravijo 'Frankenstein') poskuša ujete žive-mrtve „transformirati“ v nekanibalistične žive-mrtve. In kaj mu uspe? Samo to, da se eden izmed živih-mrtvih začne „spominjati“ svoje „preteklosti“, torej „preteklosti“ pred realno smrtjo — s tem pa počasi začne „deformirati“ svojo „sedanjost“. Vendar gre v tem primeru za „surogatiranje“: s tem, ko zdravnik v živega-mrtvega imputira človeške organe, živi-mrtvi nikakor ni bolj „živ“ kot pred „procesom imputacije“. Zanimivo — „surogatni“ živi-mrtvi je podvržen tudi opresivnemu „šolanju“: prepozna britev in knjigo. Z britvijo se ureže,

vendar to ne pusti nikakršnih „posledic“ (češ, „iz rane ne priteče kri“), v primeru knjige pa gre za Kingov roman 'Salem's Lot. Tako naenkrat pride do subverzne determinacije oziroma do dvojne „artikulacije“ dejstva, da zdravnik „reflektira“ in „producira“ idejo kako so živi-mrtvi predvsem stvar „preteklosti“: vendar pa je razlika med vampirji in živimi-mrtvimi seveda ta, da so vampirji stvar *suplementirane realnosti*, živi-mrtvi pa stvar „sintetične“ realnosti. Kljub vsemu je potrebno opozoriti še na to, da je Romero že v filmu *Night of the Living Dead* popolnoma „abstrahirati“ Mathesonovo „fikcijo“ oziroma popolnoma je transformiral in „dehistoriziral“ pojav živih-mrtvih. Pri Romeru živi-mrtvi preprosto so. Recimo: v prvem, sicer slabotnem filmu, ki je bil posnet po Mathesonovem romanu, torej v filmu *Last Man on Earth* (1964), še lahko izvemo, kako pride do „infekcije“ — in to je, kot kaže, popolnoma dovolj za vse prihodnje (ne sequel!) filme na to temo. Do podobne stvari pride pri snemanju filmov o Frankensteinovi 'pošasti': pri prvem „definitivnem“ filmu o tej 'pošasti' (če odmislimo Edisonovo produkcijo iz leta 1910), torej *Whaleovem* filmu *Frankenstein* (1931) je šlo za „verifikacijo“ tega trenda. Torej: ni pomembna „preteklost“, pomembne so „objektivne“ okoliščine, ki sproducirajo „sedanjost“. Natančno to se je zgodilo tudi v primeru vseh „legitimnih“ sequelov, namreč *The Ghost of Frankenstein* (1942) in *House of Frankenstein* (1944), pri tem, da je mogoče odmisлити posamezne „producentske domisleke“, kot je recimo *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943) ali kaj podobnega. V vseh teh filmih je Frankensteinova 'pošast' historizirana, postavljena v določeno „fizično“ okolje (v glavnem gre za „tradicijo“ 'zakletega prostora') oziroma — Frankensteinova 'pošast' je racionalizirana, saj vedno znova izvemo, zakaj je prišlo do emisije malefitoričnih elementov. Pri Romeru preprosto pač ni tako, prav tako ne pri filmih o vampirjih, seveda s to razliko, da gre pri Romerovih filmih o živih-mrtvih za „abstrakcijo“, ki je stvar filmske fikcije, pri filmih o vampirjih pa za „abstrakcijo“, ki je stvar samega pojava prikazni.

1.5.3.

Pri zombijih je stvar manj zapletena: gre za določeni „mit“, za mite pa je značilno, da predstavljajo način človekove komunikacije, če upoštevamo to, kar je o mitu povedal *Claude Lévi-Strauss*. Oziroma zombiji so hodeči-mrtvi na Haitiju in drugih otokih, kjer se še ukvarjajo z reanimacijo mrtvih s pomočjo vudu-tehnik. V bistvu gre za to, kot opozarja *Carlos Clarens* v knjigi *Horror Movies* (1967), da so s tem na teh otokih pridobili oceni delovno silo za obdelo-

PROBLEMI
EKTRAN

vanje polj sladkornega trsa. Vsekakor gre za „mit“, ki ga je „definitivno“ lansiral William B. Seabrook s knjigo *The Magic Island* (1929). Zombiji so prikazni, ki imajo predvsem svojevrstno „socialno“ funkcijo, in dejansko so prikazni, ki imajo povsem „nevtralen“ značaj: niso ne dobre ne zle. Vendar pa gre za „replikativno“ distribucijo „sintetične“ realnosti. V primeru zombijev gre za posebno, sekundarno „preventivno cenzuro“, o kateri je bilo sicer govora v primeru 'zakletih prostorov', namreč to, da ni nujno, da je kaj smrtonosno. Seveda pa gre pri zombijih za drugačno obliko realnosti. Malefitoričnost zombijev je popolnoma odvisna od „replikativnosti“, torej „obsedantnosti“ vudujskega mojstra. V tem primeru se „socialna“, torej „izvirna“ funkcija zombijev transformira v praktični „nadomestek“ te funkcije — tako pa pride do emisije malefitoričnih elementov oziroma — pride do „replikativnega“ zla.

Če se spomnimo zgodnjih filmov o zombijih, recimo *White Zombie* (1932), *Revolt of the Zombies* (1936), *Curtizovega The Walking Dead* (1936), ali *Tourneurjevega I Walked With a Zombie* (1943), pridemo do istega sklepa. V kasnejšem filmu *Plague of the Zombies* (1966) so se stvari „radikalno“ spremenile: redukcija „mita“ o zombijih je bila popolna, posledica pa je seveda splatter film najslabše vrste.

1.6.

V tem primeru, torej v primeru tega eseja, se niti ni potrebno ukvarjati z „duplikativnim“ zlom, kakršen je značilen za dogajanje v romanu Roberta Louisa Stevensona *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), ki je doživel popolnoma značilno število ekranizacij (1908, 1910, 1912, 1913 (dvakrat), 1920 (dvakrat), 1932, 1941 — ta je gotovo najbolj znamenita: v glavnih vlogah sta igrala Spencer Tracy in Ingrid Bergman, režiral pa je Victor Fleming), razumljivo pa je tudi, zakaj je do tega prišlo: „elementarnost“ zla je definirana kot tisto, kar 'prihaja' „od zunaj“, kar je stvar „eksternosti“.

2.

Gre namreč za vampirje. Dvakrat je že bilo povedano, da so vampirji edine „klasične“ prikazni, ki so predestinirane, da so zle. Vampirji preprosto so, ne glede na to, da *Montague Summers* ugotavlja, da 'prihaja' in odhajajo'. Prav tako nas ne more zanimati realno „historično“ ozadje fenomena vampirjev oz. vampirizma (leta 1732 je Herbert Mayo opisal vampirizem, torej „resnični“ vampirizem v Beogradu, to pa je edini primer vampirizma, ki ga omenja tudi Summers), saj ni bistveno. Tudi „legendarni“ transilvanski grof Vlad Tepes je popolnoma postranska zadeva.

Če se vrnem na začetek: *suplementirana realnost* je stvar *suplementirane* 'prepoznavne predmetnosti', obenem pa gre za „abstraktno naravo“. Pri tem je „abstraktno naravo“ potrebno razumeti kot „regulacijo“ revulzivnosti (torej kot „produkcijski odnos“), s tem pa pride do historizacije „regresivnosti“ zla oziroma do posebne vrste „emancipacije“, ki pa nikakor ni stvar

„civilizacijskih“ norm, ampak stvar „realnosti“, natančneje: *suplementirane realnosti*. „Preteklost“ v tem primeru funkcionira kot „prepoved“, „digresija“, natančneje: kot „katastrofa“. Prav zaradi tega so vampirji tako značilni: zaradi ukinjene „preteklosti“ pride do „fundirane“, distribuirane „sedanjosti“, ne glede na kakršnokoli derivatizacijo „historičnega“ ozadja. Derivatizacija „historičnega“ ozadja pripelje samo do „fiksiranja“, torej do tega, da „eksterniranje“ povzroči tudi „interniranje“ zla. Vampirji so tako stvar *suplementirane realnosti*, so torej „referenčni“ fragment free enterprisea, ki definira revulzivnost, malefitoričnost samo po sebi, torej „katastrofirano“ historičnost s tem, da jo preprosto „reprezentira“ kot normalizacijsko „sankcijo“ (kot temu pravi Foucault).

2.1.

Gre namreč za vampirje. Ne glede na to, ali so stvar literarne ali filmske fikcije.

2.1.1.

Dejstvo je, da si nihče od značilnih predstavnikov gotske literature, torej Horace Walpole, William Beckford, Mathew Gregory Lewis, Anne Radcliffe, Charlotte Turner Smith, Clara Reeve (. . .) preprosto ni upal pisati o vampirjih. To postane popolnoma razumljivo, če upoštevamo, da je dogajanje v gotskih romanih, novelah in črticah navsezadnje stvar „empirije“ oziroma „materializma ali shifterstva“. Tako je gotska literatura v celoti stvar „separatiranja“, „adaptirane“ realnosti in podobnega. Potem je izšel roman Johna Polidorija *The Vampyre* (1819), „rezidualni“ roman, v katerem lahko zatečemo „pragmatično“ pozicijo vampirjev, v celoti pa je to gotovo slab in nezanimiv roman. Sledila sta romana Thomasa Pecketa *Presta Varney* in *Vampire* (1842), več kot osemsto strani debel roman, in roman Sheridanove *Le Fanu's Carmilla* (1872), ki velja za „implicitnega“ predhodnika romana Brama Stokerja *Dracula* (1897), torej romana, ki je „znominaliziral“ in „znomiral“ vse prihodnje romane o vampirjih, tudi Kingovega *Salem's Lot*. rizmu, roman o „degenerativnosti“, in prav v tem je razlika med *Draculo* in *Salem's Lot*: v Kingovem romanu gre za „dereferencializacijo“ oziroma za drugačno „eskalacijo“ revulzivnosti, kot je značilno za Stokerja. Vendar pa bi bilo to potrebno opredeliti drugače, kar pa pri tem eseju niti ni potrebno.

2.1.

Podobno je bilo v primeru filmov o vampirjih. Dejstvo je, da je prvi tovrsten film *Murnauov Nosferatu* (1922), kar pa definitivno pomeni, da so se vampirizma in vampirjev na filmu lotili razmeroma pozno ozi-

roma — dejstvo je, da so se pred tem ukvarjali predvsem z vsemi drugačnimi prikaznimi, od Golema (prvi film o tej prikazni je iz leta 1914) do Dr. Jekylla in Mr. Hydeja, pri katerih so se dejansko lahko ukvarjali tudi z gotsko „tradicijo“ — pri tem, da je že Stoker to „tradicijo“ neverjetno reducirjal in iz te „tradicije“ uporabil samo „funkcionalizacijo“ 'zakletega prostora', pri vsem ostalem pa gre za imputizacijo „novih“ malefitoričnih elementov. Vendar pa so predvsem v Hollywoodu vse zamujeno hitro popravili: po *Browningovem* filmu *Dracula* (1931) so posneli vrsto filmov, pri katerih gre ali za Drakulo (torej „legitimnega“ vampirja) ali pa za vampirje, ki jim je „ime“ kako drugače, kar pa ni niti bistveno. Recimo, znano je, da je Henrik Galeen, scenarist *Murnauovega Nosferatua* grofa Drakulo preimenoval v *Nosferatua* zgolj zaradi tega, da bi se izognili plačilu avtorskih pravic! Vendar — in to je pomembna „podrobnost“, to niti ni bistveno, saj je film dolgočasen in nezanimiv.

Torej, prvemu filmu o Draculi so sledili vsaj še *The Mark of the Vampire* (1935), *Dracula's Daughter* (1936), *Son of Dracula* (1943), *The Return of the Vampire* (1944), *House of Dracula* (1945), *Blood of Dracula* (1957), *Renoirjev* film *Le testament du Dr. Cordelier* (1959), *Romerov* *Martin* (1977), in vrsta *Hammerjevih* splatter različic, od *Horror of Dracula* (1958), *Dracula Prince of Darkness* (1965), do ekranizacije Kingovega romana pe je prišlo s filmom *Tobea Hooperja* *Salem's Lot* (1979). Vsi ostali filmi o vampirjih, vključno s *Herzogovim Nosferatujem* (1978) pa niso pomembni.

2.2.

Mislím, da vse ostalo ni bistveno. To, da imajo vampirji posebno „funkcijo“, je postalo jasno. Seveda pa še vedno ostaja teza, da sta edina „legitimna“ naslednika Brama Stokerja pač Stephen King in George A. Romero. Romero predvsem s trilogijo o živih-mrtvih, pri čemer pa je „definitiven“ pač film *Day of Dead*, kjer gre za dosledno „sumariranje“ vseh „definicij“ o emisiji malefitoričnih elementov, tako „tradicionalnih“ ('Frankenstein', „implicitiranje“ vampirizma) kot tudi „socialnih“ (gre za pojav živih-mrtvih). V bistvu gre pri Romero za „historizacijo“ zla, za „definiranje“ 81

emisije malefitoričnih elementov, ki pa je — konkretno v primeru vampirjev — stvar *suplementirane realnosti*. Namreč, čeprav so živi-mrtvi navsezadnje stvar drugačne realnosti, pa Romero pokaže, kako do prave „redukcije“ zla ne more priti drugače kot tako, da poskušamo „verificirati“ prav *suplementirano realnost*. Pri tem pa je potrebno opozoriti še na nekaj: King je napisal izvirni scenarij za Romerov film *Creepshow* (1982). Nadaljevanje sledi. In še nekaj: vampirji so natanko „historične“ prikazni, ki jih ne morejo pregnati nikakršne „avtoritete“, torej, ne more jih pregnati kakšen duhovnik ali kaj podobnega. Treba si je zapomniti, da gre pri vampirjih za edinstveno „institucionalnost“ zla, in tako nam je prihranjeno marsikaj. Recimo tudi to, da se moramo ukvarjati z raznimi „reduktivnimi“ prikaznimi (mumijami, raznimi podivjanimi, zlemi ali gigantskimi živalmi, volkodlaki, „kreditiranimi“ čarovnicami, demoničnimi in zločinskimi otroci, pošastmi iz raznih jezer, Stvarmi-brez-imen, kar hudiči, ki se prikažejo na zemlji, pobesnelimi, drugače povsem običajnimi ljudmi, raznimi zlimi čarovniki, repulzivnimi naravnimi katastrofami etc. etc.). S tem se vračamo na začetek: vampirji in free enterprise kot *Bewusstseinmaschine* oziroma — gre za posebno vrsto „regulacije“ free enterprisea, ki pa je navsezadnje stvar 'konca filozofije'.

Tekst je prirejeno predavanje z *Jesenske filmske šole* '87, III. mednarodnega kolokvija filmske teorije in kritike.

JOŽE VOGRINC DVA FRAGMENTA FILMSKE GEOGRAFIJE

predfilm
Emys orbicularis
(močvirska sklednica)

K našemu statusu domorodcev sodi tudi priznavanje statusa domorodcev živalim iz našega imaginarija: volku, s katerim strašimo otroke, in medvedu, s katerim strašimo odrasle in otroke; nemara ga priznavamo celo v teh krajih izmurlemu bobru in ne preširoko znani ročki. Težko pa bi trdili, da razen biologov kdo ve, da je tukajšnja domorodka tudi vrsta kopenskih želv, močvirska sklednica: „... še v srednjem veku je bila v Porenju tako pogosta, da so v 16. stoletju pri Speyerju nosili na trg polne košare sklednic; veljala je za postno jed, ki jo je dovoljevala tudi Cerkev. Danes postaja močvirska sklednica zaradi napredujoče civilizacije vedno redkejša. Tudi v Sloveniji je že precej redka, očitno omejena na vzhodne predele, medtem ko je po drugih republikah še precej navadna.“ (Plazilci, str. 15)

Dokler nam ni po naključju prišel pred oči odlomek iz ilustrirane enciklopedije živali, naša rojakinja *Emys orbicularis* za nas ni obstajala. Če rečemo, da eksistira razred n bitij, za katere ne vemo, da obstajajo (in jih zaradi tega ni mogoče ne imenovati ne opisati), bo spadala mednje — do trenutka, ko zvedemo zanjo in ji za nazaj pripišemo poprejšnjo pripadnost n. Možnost, da bi močvirsko sklednico srečali na prehodu v naravo ali v ljudsko tvornost, je zanemarljivo majhna, zato smemo trditi, da jo imamo za rojakinjo izključno na podlagi omembe v enciklopediji. Močvirska sklednica je za nas izključno knjižno, fiktivno bitje, ki pa je onkraj te edine reference zunaj našega imaginarija, torej obenem dočela 'realno', 'zunajfikijsko' bitje.

prvi fragment

Hitchcock, Saskatchewan

Pokonzumirajmo moralo knjižnega zgleda s ponovitvijo trivialnosti. Če se dogovorimo, da imenujemo 'zunajfilmsko' tisto 'realnost', ki glede na en sam film ali na cel žanr ali kinematografijo ni niti diegetska niti profilmiska niti filmofanska 'realnost', ker se kratko malo nič v zvezi s tem filmom (žanrom, kinematografijo) ne nanaša nanjo, tedaj bodo to realnost prav tako tvorila neštevn, nepoimenljiva, neopisljiva 'bitja' iz razreda n. Takoj pa, ko bo — z omembo — iz razreda n izključeno neko ime (ki se bo nanašalo na bitje, predmet, kraj, datum ali kaj takega), bo takoj očitno, da se referens imena pravzaprav že od vselej nahaja v filmskem svetu.

To nam dovolj dobro pokaže že razred diegetsko /profilmsko/ filmofansko: prostor in

PROBLEM
EKRA

kraj snemanja in prikazovanja filma je načeloma vsakokrat mogoče pritegniti v diegezo, ne da bi zamajali postopke, ki so mogoči prav zato — če si sposodimo parafrazo —, ker 'ni metadiegeze': ko, denimo, ob gledanju Wendersovega *Stanja stvari* vidimo, da je bilo snemanje znanstvenofantastičnega filma pretrgano, se niti za delček sekunde ne ustrašimo, da ne gledamo več filma, pač pa vednost, da gledamo film, potrdimo v vednost, da gledamo film o filmu.

Kar izpade iz omembe, zanesljivo pade v katero drugo opredeljenost po filmu. Nič nenavadnega torej ni, če se moramo potem, ko smo napredovali bolj v smeri zahod/severozahod kakor v smeri sever/severozahod, po uspešno končanem obračunu na Mount Rushmore, odpraviti na sever, čez mejo med ZDA in kanadsko provinco Saskatchewan, da se po cesti številka 39 skozi *Hitchcock* odpeljejo proti severozahodu, skozi *Lang*, in se pripeljejo na glavno kanadsko cestno transverzalo, ki pelje skozi *Chaplin* proti Pacifiku. Če nam ta pot ni všeč, si namesto ceste 39 izberemo cesto, ki pelje proti zahodu do kraja Lake *Alma* in od tam nadaljujemo proti severu do Langa.

drugi fragment

Prizzi, Sicilia

Če je 'realna' toponomastika 'v resnici' zasadena s filmskimi antropnimi, ni nič bolj pričakovano kot to, da so filmski antropnimi 'v resnici' toponimi. Ali po domače: da so imena filmskih oseb pobrana z zemljevida. Že v Puzovem romanu se Coppolov *Boter* piše *Corleone*. Mafija je v imaginariju doma s Sicilije, zato ni nič bolj pričakovano kot to, da na zemljevidu tega otoka med hribi južno od Palerma najdemo mesto *Corleone*. In ker je *Čast Prizzijevih* parodija na filme o mafiji, Huston svojega 'botra' ne more krstiti drugače kot tako, da ni daleč od Coppolovega: mestece *Prizzi* leži v Sikanskih hribih kakšnih 20 km od *Corleoneja* ob cesti proti Agrigentu. S popolno zanesljivostjo smemo zdaj pričakovati, da bo blizu tudi ime botra, ki bo v Hustonovem filmu nadomestil starega *Prizzija*. In res: približno 40 km zahodno od *Corleoneja* je mestece *Partanna*.

Viri:

— Karl Schmidt, Robert F. Inger, *Ilustrirana enciklopedija živali — Plazilci*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1969 (Plazilci)

— *The Times Atlas of the World*, Times Books, London, 1986

Literatura:

— *Der Grosse Shell Atlas*, Mair, Stuttgart, 1977/78

— *Rand McNally Road Atlas* (United States/Canada/Mexico), Rand McNally, Chicago/New York/San Francisco, 1976

— Jože Vogrinc, "Vincennes, Indiana. Fragmenti filmske geografije", *Ekran* 9/10, 1985

— Zdenko Vrdlovec, "Diegeza", *Filmski pojmi*, Ekranova knjižnica, Ljubljana, 1985



PROBLEMI
EKRA

PERRY FRIEDMAN ETIKA FILMA MODRI ŽAMET

Modri žamet je hkrati naslov pesmi in predmet filma, tekstura in barva. Utešila glas, tančico in obleko Dorothy Valens. Toda v osnovi označuje interdikcijo — v dobesednem latinskem pomenu, rečeno — vmes —, ki govori o razmerju med dvema subjektoma.

Film Davida Lyncha *Blue Velvet* (Modri žamet) operira z vrtenjem-okrog-samega-sebe, z vključitvijo diskurza Drugega, z vzletanjem Simbolnega po svoji lastni osi — osi želje. Tovrstno strukturiranje samega filma se zalomi ob vzletanju cevi za zalivanje, s katero Jeffreyev oče zaliva zelenico, in ponovno ob strjevanju krvi v njegovih arterijah, kar povzroča negibnost, zaradi katere je ta oče *brez glasu*.

Ko razkazuje svojo psihozo, se film *Blue Velvet* zaradi svoje očitne transparentnosti negotovo izmika analizi. Z vztrajanjem na simbolnem na način Hollywooda spoštuje protikader in snemanje v liniji očesa ter vztraja na transparentnosti filmske površine — transparentna maska za Realno je podobna tisti, ki jo Frank uporablja za vdihavanje afrodiziaka preko popkvinaste cevi. Ker *Blue Velvet* reartikulira subjekt vesti in subjekt moralnosti, in sicer s sredstvi, ki jih lahko razumemo kot filmsko nezavedno — tako imenovani kod Hollywooda — zahteva še kaj drugega kot popolnoma formalno analizo. Jacques Lacan (v Subverziji subjekta) piše, da „se lahko o kodu govori le, če je to že kod Drugega, saj je iz tega koda konstituiran subjekt“. *Blue Velvet* s svojo transparentnostjo torej zahteva etično analizo, in etično analizo tukaj tudi podajam. V *Etiki psihoanalize* Lacan piše, da

„se etika začne tedaj, ko subjekt ... pride do odkritja globoke zveze, preko katere je tisto, kar mu nastopa kot zakon, povezano s samo strukturo želje.“

V najavni špici filma funkcioniра blago — modri žamet najprej kot zaslon in zavesa, skozi katero ne vidimo in ki drži *objekt* naše želje — to je filmski objekt — na distanci, prav tako kot Dorothyina obleka iz modrega žameta hkrati prikriva in razkriva njeno telo. Ta filmski objekt sam je videti, kot da ne bi bil fiksiran v prostoru, kot da bi ga nosil veter za zaslonom; in ta zaslon/zavesa se kmalu raztopi v čisto modro nebo, jasen simbol prozorne svobode in sproščenega zadovoljstva. Tedaj zaslišimo pesem Bobbyja Vintona „Blue Velvet“, ki v zaneseni sentimentalnosti izzove med gledalcem in žanrom delno distanco pastiche: film noir očrni Hardy Boys, hard-core raztrga sit-com. Od tega trenutka pa se film trudi to distanco povezati, a ne s premestitvijo ali s priznavanjem, pač pa z njeno premestitvijo v obliko, ki jo Lacan imenuje „bližina“ bližnjika, ki je gledalčeva lastna želja.

Blue Velvet operira znotraj diskurza bližnjika in soseščine, majhnega mesta, ki rojeva grozo. Ko nam Lacan pravi, da se je Freud „z razumljivo grozo“ umaknil pred zapovedjo *Ljubi svojega bližnjega kot samega sebe*, razkriva odnos med moralnostjo in grozo, ki je v filmu *Blue Velvet* tako dobro izražen; film se torej postavlja v trenutek, ko „moralnost prizna, da je Sade“, če uporabimo Lacanov stavek, s katerim opisuje svoj esej „Kant s Sadom“.

Lacan piše, da z izoliranjem tega, o čemer je *treba* misliti pred razmišljanjem o moralnosti, z izražanjem „radikalnega zavračanja patološkega, kakršnegakoli spoštovanja dobrega, strasti ali celo sočustvovanja ...“, Kant osvobodi polje moralnih zakonov nagrade in kazni, načela ugodja in ego-odnosa.

Kant je na ta način Lacanu omogočil, da Zakon specificira kot funkcijo želje, in sicer potlačitve želje. „Zakon in potlačena želja sta ena in ista stvar“, pravi Lacan. Nakaže ne le to, da je želja učinek zakona, temveč da sta želja in zakon vzajemno konstitutivna. Zakon prav pazljivo vzpostavlja željo.

Lacan kaže na drugačno obliko odnosa z bližnjikom, ki ne temelji na tem, kar bi Kant imenoval „patološka“ koncepcija ljubezni, temveč na ponovnem oblikovanju potlačene želje, kar Lacan ubesedi kot „savoir-faire z nezavednim“. Film *Blue Velvet* podobno razgradi patološki odnos z bližnjikom. Prične z obdelovanjem vizualne etike v situaciji voyeurja, čigar želja je posebej označena z bližino. Voyeur gleda v prostor, ki mu je blizu, a ni njegov; to je, gleda v bivališče svojega bližnjika. Toda Jeffreyev pogled za vrati omare ne more videti znaka Dorothyinega užitka: ne more videti njenega nasmeška, ko Frank udejanja svoje sadistične pravice, ki mu pripadajo, ker grozi ubiti Dona, očeta, gospodarja. Gledalec pa ravno zaradi tega, ker naše videnje ni nameščeno enako kot Jeffreyev pogled — to je nakazano z odsotnostjo deščic na vratih omare pred okvirom slike — vidi ta znak Dorothyinega užitka. Nov posnetek izzove diferenciacijo med videnjem in pogledom, fenomenološko *ukleščanje* (*cornering*) sadističnega dejanja s tem, da prikaže vrata omare kot madež ali oviro, ki stoji pred Jeffreyem in ga hkrati ščiti pred pogledom na Franka in Dorothy, ki pa ne ovira pogleda gledalca, četrtega kota trikotnika.

Tukaj obdelana vizualna etika premestitve sledi parametru Lacanovega mišljenja, da je agresivnost v zvezi z ljubeznijo do bližnjega. Lacan o tej agresivnosti pravi: „To, kar hočem, je dobro drugega v moji podobi.“ Kategorični imperativ — *Deluj tako, da bi lahko maksima tvoje volje zmeraj hkrati veljala kot načelo obče zakonodaje* — je princip, ki je logično nujen vsakemu konceptu moralnosti. Toda agresivnost, ki jo ta imperativ implicira, je jasna: če kdo hoče kakšno dejanje opraviti in mu je moč dana — ali naj mu ne bo omogočeno to voljo udejanjiti — svojo maksimo uveljaviti kot načelo obče zakonodaje? V skladu s tem principom je svet markiza de Sada gotovo moralen svet. De Sadova maksima, kot jo postavlja Lacan, je naslednja: „Kdorkoli že sem, pravico imam uživati svoje telo, in to pravico bom izvajal brez ... zadržkov.“ Sadov prvi roman *120 dni Sodome* torej sploh ni „razprava o želji“, temveč vsebuje arhiv na področju moralnih zakonov: skupek seksualnih spominov in neverjetnih pravil. V trenutku torej, ko „moralnost prizna, da je Sade“, predstavlja edino pot za razvozlanje kategoričnega imperativa predpostavka razcepljenega su-

bjekta, subjekta v delih, ki se ne obnaša v skladu s svojo voljo.

Ko v romanu *120 dni Sodome* opisuje razloge za želje sprijencev, da jih prostitutke stimulirajo s pripovedjo, Sade piše: „Med pravimi libertini je splošno sprejeto, da so občutki, ki jih posredujejo organi sluha, najbolj intenzivni.“ *Blue Velvet* se ukvarja z moralnim zakonom do te mere, kot se ta zakon predstavlja v obliki *odrezanega* ušesa, ušesa, ki ne more slišati glasu, ki pritiska na ego, glasu vesti. Čeprav se moralni zakon mora — ker nastopa proti temu, za kar ego-subjekt misli, da je dobro zanj — predstaviti v obliki glasu, pa ta glas ne prihaja od zunanjega izvora, ampak je zaznan kot notranji glas, glas zavesti. Odrezano uho je torej uho moralnosti: Don, ki mu je bilo odrezano, čigar ime pomeni „gospodar“ in ki je oče „malemu Donnyju“, v svoji odsotnosti torej predstavlja gospodarja moralnosti, njega, ki je sam svoj gospodar in živi v skladu z vodili notranjega glasu. Moralni zakon mora privzeti obliko glasu, saj nujno nasprotuje načelu ugodja. Zato se tudi mora pojaviti v obliki prepovedi. Z mestom te prepovedi je identificirano prav žametno blago, saj ga Frank natlači v Dorothy natanko tako, da z njo ne more imeti spolnega odnosa, ampak lahko le ponavlja retrospektakularno nasilnost prvotne scene: hkrati je otrok, ki hoče fukati, in očka, ki prihaja domov kaznovat. Za Franka modri žamet funkcioniira kot mesto kršitve in mesto prepovedi: košček žameta, ki ga natlači v Dorothy, odreže z njene obleke. Že pred tem v filmu laboratorijski tehnik napove to rezanje, ko pravi: „Videti je, da je bilo uho odrezano s škarjami.“ Sledi zastrašujoč rez k škarjam, ki režejo neko drugo prepoved, namreč besede NE PREČKAJ, izpisane na policijskem traku okrog mesta, kjer je Jeffrey našel uho. Rez s škarjami se odraža v montažnem rezu filma: montaža je kršitev, ki je vključena v zamejeno (cordoned-off) razsežnost zakona, v filmsko nezavedno.

Toda ta žametna prepoved — podobno kot vse moralne prepovedi — ni vsiljena od zunaj niti ni „zaslepljujoča“ podoba Dobrega, ki spremlja Sandyno utopijo, in ne glas, ki prihaja od zgoraj: fenomenološki korelat z glasom zakona torej ne obstaja.

„Mrtvi oče postane močnejši od živega očeta,“ piše Freud v knjigi *Totem in tabu*, toda v etičnem scenariju filma *Blue Velvet* oče ni mrtev, ampak je *negovoreč*. Latentna očetova smrt služi kot pripovedni okvir za zgodbo o odrezanem ušesu. Ko Jeffrey obišče bolnišnico, njegov onemogli oče, ujet med življenje in smrt, ne more govoriti. Na poti domov Jeffrey najde uho, ki ne more slišati; to je tisto uho, ki potem, ko so vanj prodrle leče kamere, prevzame gledalčev pogled; prav to uho uvede osrednjo pripoved filma *Blue Velvet* v obliki detektivske zgodbe, iskanje lastnika ušesa — želja, da bi bilo telo spet celo, ki je značilna za željo histerika, in fascinacija nad razrežanim telesom, skrivnost.

Skrivnost v filmu *Blue Velvet* izzove srečanje med pogledom in slišanjem, ki učinkovito izniči etični pomen obeh: Ben z ustnicami fingira pesem Roya Orbisona „In dre-

Modri žamet, David Lynch, 1986



Modri žamet, David Lynch, 1986



PROBLEMI
EKTRAN

ELIZABETH COWIE MISE-EN-SCENE ZELJE

anjs" (V sanjah) v mehaniko luč namesto v mikrofoni; toda luč ne more prejeti sporočila, ki ga usta ne oddajo. V tej skrivnosti Jeffrey niha med „očetovskim nasvetom“ detektiva Williamsa in profanimi ukazi Franka, čigar ime nakazuje, da v njem lahko vidimo subjekt, ki govori resnico nezavednega, hkrati pa uteleša zločin in zakon, otroka in očeta. „Tak si kot jaz,“ pravi Jeffreyu, mi pa ne moremo mimo tega, da bi v tej identifikaciji ne videli ponovno združene resnice. Jeffrey je v svojem položaju dobrega Dorothynega sosedu prevzel sadistično vlogo. Lacan citira knjigo Pierra Klossowskega o Sadu z naslovom *Sade mon prochain, Sade moj bližnjik*. Jeffrey svoji dvojni vlogi bližnjika in bad-boya — oziroma „bed-boya“, kot to izgovarja Dorothy — s tem, da ji prihrani njen lasten nemogoči užitek, pomaga in prizadeva Dorothy. Prizadeva ji kľofuto, da jo spravi nazaj v zakonsko posteljo, potem pa okleva: v ta trenutek oklevanja je umeščen identifikatorični nič, kjer zakon sovpadе s kršiteljem: prizadeva ji še eno, a tokrat zato, ker misli, da ji je to v užitek.

Trenutek nič, v katerem Jeffrey okleva, je „ničla“ Jacques-Allain Millerja, „število, ki reprezentira ne-identično-samemu-sebi“. To, da ga Dorothy odkrije, omogoči Jeffreyu, da ob brezuspešnih poskusih prikrivanja svoje identitete v sebi spozna položaj ničle.

„Kako ti je ime?“ sprašuje Dorothy.

„Jeffrey.“

„Jeffrey kaj?“

„Jeffrey nič,“ odgovori, in na tej točki Dorothy z nožem označi njegovo lice. Jeffrey dobesedno nima imena svojega očeta, nima priimka. Ta jezikovni manko zahteva rano, ki jo njegovemu licu zada Dorothy. Toda rane v tem primeru ni povzročil kastrirajoči oče, temveč ženska, *pojoči* glas, Modra Lady.

V Jeffreyevemu govoru o ničnosti vidimo formuliran odnos moralnosti do identitete in želje. „Kaj hočeš,“ ga vpraša Dorothy. To je isto vprašanje, ki ga Lacan na koncu prvega kolata *Televizije* ob prižiganju svoje cigare postavi Jacques-Allain Millerju, kameri, televizijskim gledalcem. Jeffrey odgovori: „Ne vem.“ Ali bi morali podobno kot Jeffrey, tudi mi priznati nepoznavanje lastnih želja?

Lacan v delu *Subverzija subjekta* pravi, da „se nič predstavlja samo kot nekaj drugega“. To je tisti nič, vzpostavljen zaradi odsotnosti očetovega glasu, ki ga hoče Frankovo grozljivo ljubezensko pismo Jeffreyu — simbolna potopitev v patološko — hkrati odstraniti in nadomestiti. Dorothy pove Franku, da je Jeffrey dober fant iz soseščine, in od takrat naprej začne Frank v svoji profanosti rušiti koncept ljubezni do bližnjega s povzdigovanjem diskurza bližnjika na nivo ljubezenskega pisma, označevalca. Potem, ko je s šminko označil njegov obraz, mu v svojem čudaštvu, osvetljen s snopom svetlobe iz baterije, pravi: „Ne bodi ji dober sosed.“ Nato nadaljuje: „Poslal ti bom ljubezensko pismo. Naravno iz mojega srca fukača. Ali veš, kaj je ljubezensko pismo? To je krogla iz zafukane cevi fukača. Ko prejmeš ljubezensko pismo od mene, si zafukan za zmeraj.“ Logi-

ka označevalca, določena s simboliko ljubezenskega pisma in z diskurzom bližnjika, je torej logika fuka: spolni odnos proti idealni ljubezni, tako da je ljubezensko pismo krogla iz *fukajoče* cevi. Toda logika fuka je logika prepovedi: fuk je prepovedana beseda s mnogimi in nasprotujočimi si pomeni, ki v skladu s paradoksom kakšne komisije Meese mora biti izgovorjena, da bi bila prepovedana. Kot zmeraj prepoved tudi tukaj izraža odnos med subjekti.

Od vseh primerov, v katerih Frank vztraja na besedi, je filmskemu razkrivanju logike fuka najbližji tisti trenutek, ko izreče splošno zapoved: „Fukajmo; pofukal bom vse, kar se premika,“ potem pa kakor da s pomočjo fotografskega trika izgine iz statičnega posnetka, medtem ko slišimo cviljenje avtomobilskih gum. To izginotje natančno posnema aphanisis želečega subjekta, ki je mrknil tam, kjer je našel svojo željo. Lacan v knjigi „Subverzija subjekta“ formulira odnos med prepovedjo in tem fenomenom subjektivnega izginevanja, ko pravi: „Sledi, da je mesto *inter-dit*, ki je *intra-dit* med dvema-subjektoma, prav tisto mesto, na katerem je transparentnost klasičnega subjekta deljena in prehaja skozi učinke 'izginevanja'.“

To izginevanje, kjer je sluh pred pogledom, je filmski korelat negotovih, zagroženih smrti očeta brez glasu, g. Beaumonta, in odsotnega očeta, Dona. Te suspenzije so razpletene in preveč klišejsko pripeljane do srečnega konca prav s smrtjo Franka, nekakšnega totemskega znaka za *noir*, mi gledalci pa smo s tem žrtvovanjem podvrženi temu, kar Freud v *Totem in tabu* imenuje naša „dolžnost vedno znova ponavljati zločin očetomora“.

Srečni konec, izlet nazaj v Imaginarno, zahteva premestitev glasu zakona nazaj proti biološkemu očetu, ki sedaj lahko govori. Lacan pravi, da zadostuje, če je glas zakona „točka oddajanja“, celo glas preko radia. Premestitev tega radijskega glasu zakona v preobleko policijskega radia, pri čemer jakost zvoka nadzoruje Frank, služi kot vaba, ki ga zvabi nazaj v spalnico, kamor kot udeleženec v vzvratno prikazani prvotni sceni tudi sodi. Jeffreyu ta premestitev omogoči, da manekenskemu Gordonu izmakne pištolo, tako da lahko Frankovo ljubezensko pismo vrne pošiljatelju, ne da bi pismo sploh doseglo naslovnika.

Čeprav srečni konec nakazuje povratak v normalnost, omejevanje neuresničljive želje, je ponovitev kar preveč popolna: umikajoči se gasilec, ki maha v slow-motionu, je tako natančno isti kot v otvoritveni sekvenci, da je razpoka, povzročena s tem, kar se je odigralo, le nakazana. Srečen konec temelji na malomeščanski fantazmi, da je zgodba pripovedovana od konca. Toda to prizorišče je delček površinsko sterilizirane narave, predmestna zelenica, kjer po hotni mrčes takoj pod površino gomazi v velikem planu: *Blue Velvet* predstavlja to srečno površino le zato, da se dotakne naših, ne več bližnjiku naklonjenih želja.

* Prevod povzet po prevodu Eve Bahovec, J. Lacan: *Etika psihoanalize, Problemi* 9-11/1985 — RAZPOL 1.

Prevedel Borut Cajnko

V članku bom skušala obdelati nekatere distinkcije v zvezi s konceptom fantazije¹ in sugerirati nekatere povezave med feminističnimi razpravami, poljem psihoanalitične teorije in filmsko analizo; torej združiti fantazijo kot političen problem, specifično psihoanalitično konceptualizacijo fantazije in film kot konkretno področje njene reprezentacije. V feminističnem gibanju je vprašanje fantazije sicer izhodiščna točka, vendar v pričujočem članku ne bo v središču pozornosti. Namesto tega upam, da bodo z obdelavo mehanizmov fantazije in z ilustriranjem njenega funkcioniranja v filmu postala jasnejša nekatera vprašanja iz sodobnih feminističnih razprav na tem področju in da se bodo nakazale nekatere smeri za prihodnje delo. Zagovarjala bom zlasti dve točki: prvič, da je za razmislek o fantaziji nasprotje realno/nerealno popolnoma neprimerno, pa naj služi temu, da „brani“ fantazmo — ker si človek seveda ne želi, da bi se to „zgodilo“ — ali pa je del zavračanja fantazijo kot nepomembno, ker ni realna. Drugič, fantazijo je po eni strani sicer mogoče opisati kot niz želj, predstavljenih skozi izmišljene dogodke, a po drugi strani je tudi struktura: fantazija je *mise-en-scene* želje, postavitev na sceno, uprizoritev želje. V tem članku bo poudarek na fantaziji kot strukturi, na strukturiranju različnih vsebin, želj, na scenariju želenja; in pri opisu fantazije izhajam iz psihoanalize. Feministične razprave se s fantazijo neposredno ukvarjajo, tudi ključni koncept psihoanalize je, v zvezi s filmom pa je bil uporabljen le obrobno ali pa celo slabšalno. Slabšalno s tem, da odpravi kinematografijo, oziroma vsaj ameriško kinematografijo, kot eskapistično fantazijo; obrobno pa v tem smislu, da je termin uporabljen za opis žanra — fantazijskega filma — in pri tem beseda označuje preprosto tiste filme, ki prikazujejo bodisi nadnaraven ali kak domišljijjski svet, ki nam je bil doslej neznan, znanstveno fantastiko na primer. Tudi v sodobnih analizah filma, ki vključujejo psihoanalitične koncepte, se s fantazijo kot tako ne ukvarjajo. Na mesto tega se — recimo v delih Raymonda Bellourja, Stephena Heatha ali Mary Ann Doane — analiza ukvarja z razkrivanjem poti želje, ki jo tvori filmski tekst, krivulje, za katero se izkaže, da umešča in fiksira gledalca kot

subjekt za svojo izjavo — izjavo, ki zadeva moški ojdipovski problem. Koncept fantazije služi torej kot opora analizi, ki je osredotočena na problem *identitete* moškega subjekta, pa naj gre za režiserja kot je Hitchcock ali pa za nevrotičnega ali psihoitičnega junaka.² Moja razprava o fantaziji se oddaljuje od takih študij; upam, da bo razlika, ki se bo pokazala, ponudila drugo pot za razmislek o fiksiranosti oziroma nefiksiranosti spolnih pozicij filmskih subjektov.*

Now Voyager

Najpomembnejši žanr hollywoodske produkcije v tridesetih in štiridesetih letih je bil „ženski film“ melodrama. *Now Voyager* je dober zgled „kvalitetne“ produkcije v okvirih tega žanra. Celo kritiki, ki so film zavračali kot eskapizem, so občudovali igranje Bette Davis, Paula Henreida in Gladys Cooper. Za žanr je bilo značilno ne le osredotočanje na ženske, ampak tudi scenariji izpolnitve želje, ki so jih s tem v zvezi predstavljali, za „najhujše“ primerke pa je Molly Haskell rekla, da zadovoljujejo „po- trebo po masturbiranju; to je mehki emocionalni pornič za zafrustrirane gospodinj- nje“ (p. 153, 155). Pričujoča razprava se bo ukvarjala z raziskovanjem delovanja prav takšne fantazije v *Now Voyager* iz *The Reckless Moment*.

Now Voyager (produkcija Warner Brothers, predvajati so ga začeli leta 1943 — v Britaniji kot A produkcijo) je režiral Irving Rapper po scenariju Caseya Robinsona, zasnovanem po romanu Olive Higgins Prouty. Popotnik iz naslova je Charlotte Vale, ne-več-tako-mlada samska hči iz bogate bostonske družine; „pozni“ otrok je in opravičilo za njeno rojstvo je, kot pravi njena ovdovela gospodovalna mati, da ji bo na starost v tolažbo. Charlottina svaki- nja Lisa, ki jo skrbi njeno duševno zdravje, ji pripelje slovečega psihiatra dr. Jacquitha, da bi jo pregledal. Kljub materinemu vmešavanju in zavračanju („noben Vale ni še nikdar doživel živčnega zloma“) Charlotte pristane na zdravljenje v njegovem sanato- riju. Narava zdravljenja je nejasna, zdi pa se, da ne gre za zdravljenje z medikamenti, ampak za terapijo, v središču pa je grajenje Charlottinega zaupanja in občutka identi-

tete. Kot geslo za njeno „kuro“ sta upo- rabljena dva verza poezije Walta Whitma- na: „Untold want by life and land ne'er granted/Now Voyager sail thou forth to- seek and find.“ (Neizrečena zahteva, ki je življenje in zemlja nista nikoli zado- voljila/Potuj zdaj popotnik naprej, tre- ba je iskati in najti.) Nagrada za ozdra- vitev Charlotte je križarjenje po morju, ki ga organizira njena svakinja, vključno z vsemi potrebnimi oblekami, ki jih posodi slovita Renee Beauchamp. Križarjenje po- meni dokončno spremembo iz grdega rač- ka v lepo princeso, iz gosence v metulja. Charlotte prekrši vse prepovedi, ki jih je gospa Vale vsilila med njunim prejšnjim skupnim križarjenjem — od tega, da se ob- naša kot navadna turistka, pa do tega, da konzumira ljubezensko razmerje (mati je njeno prejšnjo romanco z ladijskim oficir- jem končala z razsodbo, da ni zadosti do- ber za poroko s kom od Valeov). Tokrat ločuje Charlotte in Jerryja drugačna ovira; on je namreč poročen. Po treh skupnih dneh se ločita v Rio de Janeiru, ona se vrne na križarjenje, on, arhitekt, pa k svojemu delu.

Ob vrnitvi v ZDA jo pričaka Lisa; nečaki- nja June in obe skupaj komajda zmoreta skriti svoje presenečenje ob njeni spremem- bi. Charlotte obkrožajo moški občudoval- ci, pozdravljajo jo prijatelji, ki bi radi oh- ranili stike z njo, hvalijo jo kot najbolj priljubljeno potnico na križarjenju. Neča- kinja, ki je prej zbadala svojo teto — staro devico — dobi zaslužno kazen, ko vpraša Charlotte, kdo je njen fant, in dobi v odgo- vor: „Kateri?“ Po vrnitvi domov (a ne brez srečanja z dr. Jacquithom najprej) Char- lotte sooči mater s spremembo. Ko trči na materino zavračanje, je že na tem, da bi se kljub nasvetu dr. Jacquitha vdala, tedaj pa dobi darilo, kamelijo, darilo Jerryja, kate- rega posebno ime zanjo je bilo Camille. S tem se odloči, da bo ostala „zvesta sama se- bi“, prekliče naročila svoje matere, zavrne pusto obleko in se za družinsko večerjo na- pravi v lastno elegantno in modno večerno obleko. Gospa Vale ponovno zahteva, naj se Charlotte vrne k vlogi poslušne hčere; zavrtna odide, a pade na stopnicah in si zvije gleženj. Tako ne more biti pri večerji, kjer je Charlotta velik uspeh (ko prevzame vodstvo, prižge ogenj v kaminu, ki je dotlej po navodilih matere vedno ostajal nezakur- jen zaradi dima); spremembo občudujejo sorodniki pa tudi neki drug gost, ki je pred nedavnim ovdovel in ki jo vpraša, zakaj se nista še nikdar srečala. Charlotte mu poja- sni, da sta se že, saj je bil njen spremlje- valec ob podelitvi diplom. Charlottin „vzpon“ se ujema s „padcem“ matere v bo- lezen in invalidnost. Ovdovel Elliot Living- stone zaprosi Charlotte za roko, kar je vi- šek zmagoslavja in v veliko veselje matere, ker bo z združitvijo dveh najstarejših bos- tonskih družin Charlotte končno napravi- la nekaj, na kar bo njena družina (mati) lahko ponosna. Vendar pa potem, ko po naključju spet sreča Jerryja, ugotovi, da bi Elliot in ona ne mogla biti nikdar srečna skupaj. Pretrganje zaroke vodi k dokonč- nemu sporu z materjo, ki zaradi tega dobi srčni napad. Ker se čuti odgovorno, Char- lotte pade v staro stanje in pobegne v sana-

torij, tam pa sreča Jerryjevo hčer, ki je prav tako žrtev neljubeče matere. Odloči se, da bo Tino ozdravila, dr. Jacquithu pa prizna razlog za svoj interes. On se strinja z njeno zamisljo, da bi vzela Tino s seboj domov, a le pod pogojem, da se odreče vsakršnim odnosom z njenim očetom Jerryjem. Zaključne scene filma so iz hiše Valov, spremenjene zaradi veselega smeha zabave za Tino, ki je pod skrbno roko lepe in prijazne Charlotte vzcvetela v krasno, ljubko dekle. Ko jo Jerry prvič obišče, ji noče dovoliti, da bi žrtvovala svoje življenje, sramuje se sprejeti toliko od nje, ona pa ga zaustavi in pravi, da ji bo dal vse, ko ji bo dal Tino, da sta lahko skupaj v otroku. „Ne zahtevajmo lune, če imamo lahko zvezde,“ pravi.

Iz tega povzetka je jasno, da je v filmu predstavljena vrsta erotičnih želja in želja po uveljavitvi. Najprej, želja biti prepoznana — kot osebnost, ko nekdo, ki je pomemben. To je vloga dr. Jacquitha: ko občuduje njeno slonokoščeno rezbarijo, se tudi on prekrši zoper valeovsko prepoved kajenja, in ko vidi, kako bolna je, stopi na njeno stran nasproti materi in jo reši. Potem je tukaj zmagoslavje na križarjenju, s Charlottinim družabnim in ljubezenskim uspehom in poznejšimi dosežki osvobajanja od matere, k čemur pripomorejo ne le besede dr. Jacquitha (Charlottin glas v offu jih ponovi), ampak še bolj ljubezen moškega, ki jo je prej zavrnil — a le za to, da ga potem sama lahko zavrne. Znotraj tega pa je tudi fantazija ohranjanja zvestobe „absolutni“ ljubezni, veliki strasti, ki so ji s tem, da je nedosegljiva, prihranjene banalnosti zakona, gospodinjskega, itd. Film se sicer konča z (na videz) neizpolnjeno željo, kajti Jerry in Charlotte se ne moreta poročiti in njuna ljubezen mora ostati svetu prikrita. Scenarij je torej želja po skrivni ljubezni, strastni in izpolnjujoči, kakor „realnost“ sama ne more nikoli biti, in ta *mise-en-scene* se s koncem filma ne neha, marveč ostane na svojem mestu. V nasprotju s tem pa je zakon z Elliotom nemogoč, ker bi ne mogel biti strasten, kar je mogoče razbrati iz njegovega odziva, ko Charlotte izjavi, da bi hotela otroka, ali ko hoče iti v bohemsko restavracijo in je on bo konfrontaciji z njeno razuzdano željo zaprepačen.

A z odvijanjem filma se za krinko banalnih želja odkriva dosti bolj „resna“, na videz „perverzna“ fantazija, čeprav je seveda vsaka fantazija perverzna, kolikor razkriva želje, ki so prepovedane in podvržene cenzuri. (Hollywoodska melodrama slovi prav po svoji sposobnosti, da reprezentira perverzne in družbeno nesprejemljive želje.) Ne le, da se Charlotte osvobodi svoje matere, ampak prevzame tudi njeno mesto in postane enako močna, toda očarljiva in ljubezniva: in kjer je bila njena mati kruta in dominantna je Charlotte lepa in ljubeča mati, kakršna njena lastna in Tinina nista nikoli bili.

Izpolnjena je tudi želja imeti otroka (biti mati) — narativno jo motivira Charlottina trditev, da sta Jerry in ona lahko skupaj skozi njegovo hčer, za katero bo skrbela, da bo imela v Tini del njega. Perverznost

te trditve je komajda prikrita. V zamisli, da bi imela del Jerryja v Tini, da bi imela Jerryjevega otroka, ne da bi spala z njim, se kaže aseksualnost. Po drugi strani pa se materinstvo s to asociacijo seksualizira in je tako nadomestek za Charlottino in Jerryjevo strastno ljubezen. Če to opazujemo v povezavi z agresivno fantazijo odstranitve matere (ki je konec koncev uboj), predstavlja film za Charlotte jasno ojdipovsko krivuljo, a s perverznim obratom. Kajti namesto transferja želje na očeta in s tem na njegove nadomestke, s čimer bi lahko imela otroka/falus, dobi Charlotte otroka, vendar izključni očeta (obljuba dr. Jacquithu) in se vzpostavi kot „dobra“ mati nasproti „slabi“ materi, gospe Vale. Tukaj ni noben moški zastopnik Očeta, noben moški ne posreduje uspešno proti takšnemu razvoju, nasprotno, naracija vodi dr. Jacquitha in Jerryja, da sta za. Seveda, z Jerryjem se ne more poročiti, ker je že poročen; a to pripovedno motivacijo bi bilo mogoče preprosto rešiti tako, da bi moteča žena prikladno umrla. To, da ta rešitev ni uporabljena, vrne pripoved k izključitvi očeta v korist odnosa mati/otrok (potem, ko je zavrnila Elliota, in se vzpenja po stopnicah, da bi se soočila z materjo, se Charlotte spominja, da je tišina enaka, kot je bila takrat, ko je umrl oče), ki je sedaj predstavljen kot čudovit, vse izpolnjujoč. Ne, zares, zakaj zahtevati luno, če hočeš zvezde! Po svoje sta oba, dr. Jacquith in Jerry, nadomestilo za falično mater, zato je sta končno nepotrebna potem, ko so pogoji za to izpolnjeni, da Charlotte postane sama falična mati.

Takšno branje implicira homoerotično željo, ki je v igri skozi ves film, in če je res tako (moje branje ni za lase privlečeno), je to tudi pot do razumevanja užitka za *moškega* gledalca, saj film predstavlja izključitev očeta in vrnitev sedaj „dobre“ falične matere. Ko to sugeriram, predpostavljam, da mesto gledalca ni preprosta identifikacija s Charlotte Vale. Branje, ki ga sugeriram, ni poskus analizirati ta lik. Je bolj poskus razumeti, kako film napravi vrsto narativnih premikov med svojimi fantazijskimi scenariji (ki si ne le sledijo, ampak so tudi sestavljeni, vsak vsebuje elemente drugih). Ko na videz izpolnjuje banalne želje, ustvarja pogoje za drug („nezaveden“) scenarij želje, jasno ojdipovski, v katerem pozicije subjekta niso fiksirane ali dovršene; Charlotte je hkrati mati in hči, gospa Vale in Tina. To ni Charlottina, pač pa „filmska“ fantazija, učinek filmske naracije (njenogove *enonciation*). Če se preprosto identificiramo s Charlottinimi željami, tem nizom družabnih in erotičnih uspehov, potem končni objekt, otrok Tina, ne bo zadovoljil. Če pa se identificiramo z acting out žele-

nja v zvezi z opozicijo (falična) mati/otrok, bi rekla, da je konec dosti bolj zadovoljiv. Niz fantazij „dnevnega sanjarjenja“ razkrije ojdipovsko, originalno fantazijo. Subjekt te fantazije je gledalec; ujela nas je filmska naracija, *enonciation*, in edino mesto smo, v katerem se umirijo vsi členi fantazije.

A da bi ustvarila takšno pozicijo subjekta, nas mora naracija „podkupiti“, če uporabimo Freudov termin, da priznamo perverzno oziroma, bolje, potlačeno željo. Kot smo že rekli, doseže to deloma s preliminarnimi bolj „normalnih“ erotičnih želja in želja po uveljavitvi, katerih banalnost pogosto povzroči odklanjanje bolj „sophisticirane“ publike (kot se je pokazalo v nekaterih sodobnih kritikah). Toda film s svojimi estetskimi prijemi sproducira tudi predugodje, ki pa nas „priklene“ na igro želje, namesto da bi vodil k takojšnji sprostitvi v smehu. V prejšnjih primerih iz Freuda je šlo za besedno igro in zamenjavo besed in *Now Voyager* predstavlja podobne primere. Enostaven prijem je paralelizem posnetkov Charlottinih čevljev: ko jih je prvič videti na začetku filma, ko se spušča po stopnicah, da bi se pridružila materi in dr. Jacquithu, deluje ta veliki plan njenih nog metonimično kot sinekdoha za Charlotte in jo konotira kot „staro devico“ — čevlji so težki, z nizko peto, gležnji debeli, nogavice iz debelega bombaža. Enako zaporedje podob je predstavljeno kasneje, ko se Charlotte prvič pojavi v javnosti na križarjenju: drugi potniki jo pričakujejo (da bodo šli skupaj na obalo) in razglabljajo o skrivnostni Renee Beauchamp (ker je bila vozovnica rezervirana na njeno ime); filmska publika čaka, saj smo Charlotte videli nazadnje v njenih običajnih nič laskavih oblačilih (čeprav je Lisa pripomnila, da je vitkejša), ko je dr. Jacquith odstranil njena grda očala in govoril o „smernikih“. Ta drugi prizor ponavlja prvega in se igra z njim, Charlottini gležnji in stopala so spet objekt pogleda, a sedaj so vitkejši, odeti v tanke svilene nogavice in elegantne čevlje z visokimi petami. Kamera se hitro dvigne na njen obraz (hitro, tako da se ne proizvede obscena konotacija), in pokaže se lepa Charlotte. Ista metonimija, toda drugačna konotacija. Kader se konča še z eno „podkupnino“: širokokrajni klobuk očarljivo

PROBLEMI
EKTRAN

zdej skriva zdaj odkriva Charlottin obraz, kar vzbuja našo željo, da bi videli.

Klobuk spet učinkuje kot skrivalnica, ko se prvič sreča z Jerryjem, in pozneje, ko kosi-ta.

Podobno je uporabljen prijem nadomestne publike v film za ponavljano označevanje Charlottinega družabnega uspeha na križarjenju: tokrat sta to Lisa in June, ki jo pričakujeta na pomolu. Za dodatek pa še pred-ugodje v presežku: posloviti se pride ne samo eden, ampak več sopotnikov, ne samo eden, ampak več fantov. Nadalje je humor v kaznovanju June in ugodje povračila v Charlottinem zafrkavanju, ko pokomentira, da June postaja debeluška.

Obrabljena uprizoritev njune po sili skupne noči, ki se je napletla kot posledica avtomobilske nesreče med njunim izletom na kopno v Rio de Janeiro, je predstavljana kot komično naključje, do katerega pride zaradi nesposobnega brazilskega taksista, ki ne razume njunih navodil, potem se pa še zaleti. Koincidenca in naključje sta osrednja elementa filmskega pred-užitka v melodrami. V tem primeru je posledica nesreče še to, da Charlotte zamudi ladjo in ostane z Jerryjem tri dni, preden se z letalom pridruži križarjenju. Pozneje v filmu, na vlaku v sanatorij, si Charlotte želi, da bi lahko vsaj enkrat slišala Jerryjev glas. Srečno naključje že spet posreduje, kajti v sanatoriju najde Tino, in ko jo vzame s seboj v mesto na sladoleđ, se ji želja uresniči, ko Tini pomaga telefonirati očetu.

Končno je tukaj še zgodba s cigaretami, ki deluje skozi niz premen. Najprej povezuje kajenje dr. Jacquitha in Charlotte kot nekaj, kar jima je skupno in kot skupni prestopki v Valeovi hiši (ob prvem obisku je s svojo pipo trčil ob vazo in raztresel pepel po tleh). Kasneje, ko Charlotte kaže dr. Jacquithu svojo sobo, odkrije v njenem košu za smeti cigaretni pepel, ki ga je prej pokrila, in to razkritje vodi k Charlottine-mu jeznemu priznanju druge skrivnosti: pokaže mu dnevniške zapiske s križarjenja, na katerem sta bili z materjo, in o seksualni represiji, ki jo je mati vzpostavila nad njo. Cigarete, povezane s to metonimično asoci-cijo s priznanjem najprej s prekrškom in pozneje s seksualnostjo, označujejo Char-lottino in Jerryjevo seksualno željo: na bal-konu v njunem hotelu v Rio de Janeiru, pozno ponoči, prižge Jerry dve cigareti, in ko Charlotte eno vzame, pristane, da bo ostala z njim. Ta gesta se ponovi ob njunem slovesu v Rio in že spet ob njunem srečanju v Bostonu in v zadnji sekvenci filma — a ko Jerry tokrat prižge dve cigareti, to označuje njegov pristanek, da se odreče seksualni želji in tako omogoči njuno zdru-žitev skozi Tino. Gesta kajenja torej skozi ves film akumulira pomen prekrška in

spolnosti, ob koncu filma pa se reorganizi-ra in označuje aseksualnost — ki pa to se-veda ni.

Scenarij, *mise-en-scen* želje, se nam torej kaže ne le v zgodbi, ampak še bolj v njeni naraciji: v nizu podob, ki se povezujejo v narativne strukture, v zvijačah, zavlačevanju, naključju, itd., ki sestavljajo naracijo zgodbe. Ugodje ni v tem, katere želje Char-lotte realizira, ampak kako. Ta „kako“ se nanaša na pozicijo — konec koncev gledal-ca in ne Charlotte — v odnosu do želje; ni-hanje med materjo in otrokom. Niz banal-nih fantazij daje prostor za scenarij: izklju-čitev očeta in prilastitev matere; za scenarij, za katerega nas pripravi pred-ugodje. Ko se Charlotte na račun zvezd odreče luni, rea-lizira željo vsakega otroka, da bi se mati odrekla očetu. Charlotte je za naracijo „fa-lična“, ker je zavezana pred-ojdipovskim odnosom, ne pa zaradi kakšnega moškega, „faličnega“ upodabljanja. Čeprav trans-formacija Charlotte pod nadzorstvom in z besedami dr. Jacquitha, preoblikovanje njenega telesa v lepo, željo vzbujajoče ne-dvoumno locira njeno željo kot odvisno od moške želje (argument Lee Jacobs, da je Charlotte govornica skozi moške diskur-ze), je to res le, kolikor prezentira žens-kost kot maškarado.

The Reckless Moment

Ta film je precej drugačen zgled delovanja fantazije v filmu. zelo se približa tezi La-planche in Pontalisa, da „fantazija ni objekt želje, ampak njena inscenacija. V fantaziji subjekt ne zasleduje objekta ali njegovega znaka: tudi sam nastopa, ujet v zaporedje podob. Ne formira reprezentaci-je željenega objekta marveč je sam repre-zentiran, ko participira v sceni . . .“ („Fan-tasy and the Origins of Sexuality“ p 17) Za film kot fantazijo je subjekt hkrati Lucija, Donnelly (glavna junaka filma) in gledalec. Razprava o *The Reckless Moment*, ki sledi, bo skušala to ponazoriti.

Film *The Reckless Moment* (posneli so ga pri Columbij, predvajati pa so ga začeli le-ta 1949; v Britaniji so ga prikazovali kot A produkcijo) je režiral Max Ophuls, kot so ga poimenovali v njegovih ameriških fil-mih, in sicer po scenariju Henryja Garsona in Roberta W. Sodeberga, zasnovanem po zgodbi iz *Ladies Home Journal* The Blank Wall Elisabeth Sanxay Holding, ki sta jo priredila Mel Dinelli in Robert E. Kent. Film pripoveduje o ameriški beli družini srednjega razreda, ki živi v obalnem pred-mestju Los Angelesa. Film se začne z mo-škim glasom (ki se v filmu nič več ne poja-vi), ki opisuje mesto in njegove prebivalce in razprda o tem, kako malo je potrebno, da se poruši mir v družini. Scena preskoči s pogleda na čolne k dečku, ki ribari, deček pogleda navzgor in zavpije: „Mama, ma-ma, kam greš?“ Mati je Lucija Harper, od-haja pa v Los Angeles, da bi se srestala s Te-dom Darbyjem, sumljivim tipom, in ga prepričala, naj se neha sestajati z njeno hčerjo Beo. Njeno pregovarjanje ni bilo uspešno. Ko se je vrnila domov, so jo drug za drugim pozdravili sin David, stari oče in služkinja Sybil, in vsak jo je vprašal, kje je bila. Povzpela se je v nadstropje k Bei, da bi ji povedala o svojem sestanku z Darby-

jem in ji prepovedala, da bi se z njim še kdaj srečala, češ da je zahteval denar zato, da bi je ne videval več. Bea materi ne verja-me, pravzaprav se je že zmenila, da se bo še isto noč srečala s Darbyjem v bližnji čol-narni. Darby se izkaže za prav takega pri-daniča, kot ga je opisala Lucija, in zgrože-na Bea ga pusti. Bori se z njo, ona pa ga udari s svetilko in pobegne. Omotičen od udarca se opoteče za njo, oprime se ograje stopnišča, ki jo mi vidimo, da je zlomljena, in pade na plažo spodaj. Histerično Beo sreča Lucija, ki gre ven, da bi preverila, ali je Darby še vedno v čolnarni. Nikogar ne najde in vrne se, da bi spravila Beo spat. Zelo zgodaj naslednje jutro gre Lucija na sprehod in odkrije Darbyjevo trulo, nabode-no na sidro njihovega čolna. Telo zvleče v čoln in ga odpelje v močvirje nedaleč stran. Potem, ko je prikrila uboj, jo še isti dan obišče Donnelly, ki jo izsiljuje z ljube-zenskimi pismi, ki jih je Bea pisala Darby-ju, on pa jih je dobil od Darbyja kot po-roštvo za posojilo. Donnelly se v Lucijo zaljubi, vendar zaradi svojega partnerja Naglea z izsiljevanjem ne more prenehati. Lucija skuša dobiti zahtevanih 5.000 dolar-jev, a tega ne more brez moškega podpisa. On pa je odsoten in ona odločno odklanja, da bi stopila z njim v stik. Ko Donnellyja spet sreča, ji pove, da je njenih težav ko-nec, ker so Darbyjevega morilca aretirali. Lucijo zapeče vest in pove Donnellyju, da možakar tega ni mogel narediti; krivdo prevzame nase in prizna, da je ubila Darby-ja. Donnelly, nejeveren, pravi, da ni po-membno, in da naj pusti, da bo on kriv, saj bi konec koncev to lahko celo naredil. Ka-sneje Donnelly odkrije, da ima mož ven-darle alibi in da je šel k Luciji. Donnelly gre za Nagleom, najde ga v čolnarni z Lucijo in ga po prepiru v boju zadavi. Lucija končno verjame sedaj ranjenemu Donnellyju in ho-če iti na policijo in ga oprati krivde tako, da bi jo prevzela nase. Iz ljubezni do nje ji Donnelly tega ne dovoli, odpelje se s tru-plom Naglea, a se zaleti. Lucija mu je sledi-la, vendar on zahteva, naj gre, ker bo poča-kal policijo sam ali pa bo njegova žrtev za-man. Vrne se domov. Ko joče v svoji po-stelji, jo pokličejo k telefonu, kliče namreč mož Tom, Bea pa ji hkrati pove, da je po-licija našla Donnellyja in da je umrl, potem ko je priznal, da je ubil Darbyja in Naglea. Takle sinopsis glavnih elementov dogaja-nja zabriše narativne težnje filma, ki jih bom povzela takole: običajno družinsko življenje zmotijo izredni dogodki zaradi transgresivne seksualnosti ženskega dela družine. Bein prekršek, zveza z ničvrednim Tedom Darbyjem, postavi Lucijo na „na-pačno mesto“ — ko na začetku filma od-haja v Los Angeles, jo sin nestrpno kliče. Lucija se hoče soočiti z Darbyjem, vendar s tem, ko hoče biti varuh hčérine seksualno-sti, prevzame vlogo očeta. Darby pa ji dvo-ri, ji pripoveduje, kako zelo je podobna Bei, kako mlada je za Beino mater, in Lu-cijino prizadevanje, da bi Darbyja zastrašila, se izkaže za brezmočno.

Pozneje, ko se prepira z Beo, Lucija nekaj časa ravna kot strogi oče, ki pa bi se o stva-reh vendarle rad razumno pogovoril, po-tem pa prevzame vlogo iracionalne matere,

ki v isti sapi histerično zahteva, naj se ji Bea brez ugovaranja pokori in ji hkrati ukaže, naj pospravi svojo sobo. Poleg tega sta mati in hči identificirani, ko toži: „Neumna in popustljiva sem bila; tvoj oče je hotel, da bi šla na college, jaz pa sem bila na tvoji strani in ga prepričala, naj ti dovoli iti na art school... (kamera se preseli z Lucije na Beo) ... prav je imel on in ne jaz. Nikoli se ne bi srečala z Darbyjem, če bi ga ubogali.“ Pozneje pa pravi: „Pri tvojih letih bi vertjetno čutila enako.“ Trenutek identifikacije prekine Tomov telefonski klic; pove ji, da bo ostal čez Božič v Nemčiji, kjer gradi mostove v okviru Marshallovega plana. Nič ne izve o Beinih prekrških.

Zvečer Lucija piše Tomu (ko jo zmoti sin David, skrije božična darila zanj in ga vpraša, zakaj nima copat — opozarjanje na njegova oblačila je stalen moment srečanj med materjo in sinom vse do konca filma: ko je Lucija najbolj iz sebe, ji David, ki je na poti v kino, ponosno pove, da je v redu oblečen; to je zgled, kako film ekonomično opiše Lucijo kot mater in gosposdino). Lucija začne pisati, da si želi, da bi bil David starejši ali Tomov oče mlajši ali da bi bil Tom tam, da bi poskrbel za Darbyja. Označevanje manka očeta je presekano s prizorom, kako Bea odhaja iz hiše na sestanek z Darbyjem — vzrokom Lucijine „potrebe“ po očetu. Lucija pismo raztrga in napiše drugo, pomirjujoče: s tem, ko ga Lucija pušča nevednega, je hkrati poudarjena očetova odsotnost in njegova izključitev.

Lucija poskrbi za Beo, ki je po srečanju z Darbyjem vsa histerična; odločno jo pomiri, potem pa gre po drugo svetilko in se odpravi raziskati čolnarno — akcija natančno oponaša Beino izpred nekaj minut. Po svoji preiskavi je Lucija avtoritarna („Ni ga več!“) in materinska, ko spravlja Beo v posteljo, ponavljanje njunega početja pa jo tudi identificira z Beo. Ko naslednji dan skrije Darbyjevo truplo, Lucija prevzame odgovornost za njegovo smrt. To je njen *trenutek nepremišljenosti*. Teza spolnega prekrška, ki se je začel z Beo, se prenese na Lucijo. Bea izpade iz pripovedi, ki je bila tudi sicer ves čas osredotočena na Lucijo. Ko Bea sreča na stopnicah in se najprej prepriča, da ni nikomur pripovedovala o svojem odnosu z Darbyjem, ji ukaže, naj nanj pozabi. Bea, ki ne ve za njegovo smrt, je prizadeta ob misli nanj, Lucija pa ji pravi: „Nehaj že, Bea. Vem, kako ti je, ampak nikomur ne smeš govoriti zoper njega ali o njem. Niti njegovega imena ne smeš omenjati. Razumeš?“ Lucija vpraša, če je še kaj in ko Bea po krajšem molku odvrne, da ne, gre Lucija dalje po stopnicah, Bea pa gre dol zajtrkovat. Za Beo, ne pa tudi za Lucijo, se je zgodba končala.

Kasneje, isti dan, ko oddaja na pošti svoje pismo za Toma, Lucija zve, da so našli Darbyjevo truplo. Scena ekonomično predstavi elemente naracije grozljivke in melodrame v Lucijini vlogi „gospe Harper“ (raztreseno kupi družinsko božično drevesce). Ko pride domov, čaka nanjo neki možki. V začetku je Donnelly predstavljen z globinskim posnetkom kot grožnja v zatemnjeni sobi, polni senc. Lucija je nemoč-

na — najprej skuša zanikati pomembnost pisma, in pozneje, po razgovoru z Beo v kuhinji, se poražena zruši na stol. Čuti, da mora pristati na izsiljevanje, da bi zaščitila Beo pred možnim seksualnim škandalom. Toda ob identifikaciji, ki sem jo prej sugerirala, je Lucija prav tako kriva in torej sčiti tudi sebe, kar je motivacija za njeno trmasto odklanjanje, da bi kontaktirala Toma. Družina in dom se izkažeta kot ječa za Lucijo, ki ji onemogoča odločno in samostojno akcijo zoper zunanjo grožnjo, kot *mise-en-scene* zaprtosti s povezujočimi posnetki drseče kamere in s kadriranjem, ki Lucijo vedno kaže znotraj družine.

Z istimi sredstvi, s katerimi je Lucija prikazana kot v pasti, je Donnelly pritegnjen v družino. Lucija pusti Donnellyja (ki je predstavljen kot Tomov prijatelj) v pogovoru s starim očetom, v istem kadru; ko se vrne z razgovora z Beo, ji kamera sledi, in ko se jima približa, v velikem planu pokaže Donnellyja ob starem očetu. S tem gibanjem kamere je Donnelly vključen v družino kot znamenje kasnejših dogodkov (Poleg tega da Donnelly ob svojem odhodu staremu očetu nasvet glede konjskih stav in ta kasneje večkrat prosi Lucijo, „naj povabi tega ljubeznivega moža“ na večerjo. Ob koncu filma Sybil večkrat ponovi, kako krasen je bil Donnelly — v nasprotju z njeno pripombo — ne da bi vedela, kdo je — o Nagelu kot odurnem tipu.)

Ko Donnellyja pospremi iz hiše, Lucija skuša pridobiti čas (znak njenega podrejenega položaja), zavrne možnost, da bi stopila v stik s Tomom in pravi, da ne sme ravnati prenačljeno, da bi družine ne skrbelo. Ti elementi se ponovijo ob njunem srečanju naslednji dan; dodan je še element Lucije kot mesta morale, ko Donnellyju očita, s čim si služi denar in to primerja z Davidovim poštenim delom med počitnicami (za majhno nagrado). „Tega ne boste nikoli poznali,“ pravi. On odgovori: „Ali ne greste nikdar stran od svoje družine?“ „Ne.“ Grožnja od zunaj, ki jo reprezentira izsiljevanje Donnellyja in Naglea, se razdeli na dobro in zlo, ko se Donnelly zaljubi v Lucijo, vendar se na koncu izkaže, da se to zgodi natanko zaradi njene vloge matere in žene v družini. Scena v trgovini, na primer, dobro pokaže Donnellyja v vlogi moža, ko Lucija prihiti k njemu iz telefonske celice (ne da bi poklicala Toma) in vzame kovance od njega. On ji kupi ustnik za cigarete, ki naj varuje njeno zdravje, in pokomentira, da ji njeno intenzivno kajenje škoduje. Ko se vračata, se tema Lucijine ujetosti v družino ponovi, saj že spet odkloni, da bi stopila v stik s Tomom, *novi* položaj Donnellyja pa se pokaže, ko jo skuša prepričati, da bi z izsiljevanjem ne nadaljeval, če bi ne bilo njegovega partnerja, vendar pa ima on svojega Naglea tako, kot ima ona svojo družino. Lucija jezno zavrne primerjavo; noče mu verjeti. Donnelly pravi, da ima Bea srečo, ko ima takšno mater, kot je Lucija, ona pa ga ostro zavrne: „Vsakdo ima mater, kakršna sem jaz. Tudi vi ste jo verjetno imeli.“

V tem skrajšanem opisu filma sem prisiljena dajati prednost dialogom pred inscenacijo. Toda za naracijo filma so bistveni

Reckless Moment, Max Ophüls, 1949



PROBLEMI
EKAN

nase in da bi se dokonca življenja praga-
nili zaradi umora. Jas sem se spravila v to.
Zaradi tega, kako sem se lotila nekaterih
stvari, je šlo vse narobe." Ob koncu li-
ma, ko se ukvarja z njegovo rano, je Lucija
Donnellyji mati in ljubeča hči: on govo-
ri o svojih ljubeznih do nje (tako jo imenuje), ko
omeni prejšnjo ljubezen svoje matere
("Nikoli ni zvedela, da sem živela!").
Končno je naredil nekaj, na kar bi bila lah-



V The Reckless Woman zamenja hite-
nevilko, problema Brianu priča Lucija in
izkušnje, druga hermenevtika, zgodba
Donnellyje in Lucije Donnellyje, da na
koncu Lucija dobi pisma za svojo hčer na-
zaj, joče pa nad novo izkušnjo — Donnelly-
je, in navidezni manka, ki "povzroči"
privede, namreč očitnost očeta, se po-
tarda je brončino, zapolni ga končni ide-

PROBLEMI
EKRAI

uprizoritev, gibanje kamere, celotno zaporedje podob itd., ker proizvedejo predugodje; recimo v primeru, ko Donnelly telefonira Luciji: obljubil ji je bil več časa, sedaj pa ji sporoča, da se Nagle s tem ne strinja. Vidimo Lucijo, kako vzame slušalko od starega očeta, ki je odgovoril na klic, in potem rez na Donnellyja v telefonski celici, ki pravi, da jo razume, da ne more govoriti, ker je tam njena družina. Zaradi tega govori *samo* on, ni več reza nazaj k Luciji, in Donnelly ponovi svojo željo, da bi mu verjela, da bi verjela *vanj*: „Želim si, da bi bile stvari v marsičem drugačne. Samo nekaj dobrega se je zgodilo. Srečal sem, vas.“

Donnelly odide, pridruži se Nagleu, in tako se gledalci prej kot Lucija prepričamo v njegovo poštenost.

Ko se z Donnellyjem sreča na avtobusni postaji (potem, ko se ji ne posreči priti do denarja — razen do 800 dolarjev, ki jih dobi z zastavitvijo svojega nakita) in ji pove, da so Darbyjevega morilca našli, je predstavljena v drugače zastavljenem odnosu do Donnellyja. Scena je skomponirana z izmenjavanjem drsnih posnetkov in velikih planov — kadrov — in proti-kadrov — ko gresta po kavo, sedata, kako Lucija prizna in končno, kako Lucija odide na avtobus. Lucija je Donnellyja sprejela v vlogi „zaščitnika“, nadomestnega očeta, ker je za Beo ona sama. On skrbi zanjo moralno in praktično in govori Luciji z besedami, ki so odmev njenih besed govorjenih Bei: „Poza bi nanj (na zaprtega moškega). Zakaj bi žrtvovala svojo družino za tipa, ki ni nič priča, ki si zasluži to, kar se mu je zgodilo? . . . Prav je, da narediš to, Lucy, prav. Kar pozabi na vse skupaj.“

Lucija sprejme njegovo pomoč, ne sprejme pa ga kot del svojega sveta. Donnelly je zapolnil mesto odsotnega očeta, mesto odsotnega moža pa ostaja prazno. Njena zavrnitev je odlog, ki publiko pripravi, da pričakujemo, kako si bo premislila, in si želimo, da bi Lucija spoznala Donnellyja za vrednega, tako kot smo ga mi sami. To se zgodi v sceni, ki sledi uboju Naglea (ponovno je kraj smrti čolnarna). Na Donnellyjevo izpoved ljubezni („Nikdar v življenju nisem naredil ničesar dobrega pa tudi želel si nisem, da bi, dokler nisi prišla ti!“) Lucija odgovori z nasprotno ponudbo žrtve („Ne morem dovoliti, da bi vzel vse to

nase in da bi te do konca življenja preganjali zaradi umora. Jaz sem te spravila v to. Zaradi tega, kako sem se lotila nekaterih stvari, je šlo vse narobe.“). Ob koncu filma, ko se ukvarja z njegovo rano, je Lucija Donnellyju mati in ljubica hkrati: on govori o svoji ljubezni do nje takoj potem, ko omeni brezpogojno ljubezen svoje matere („Nikoli ni zvedela, da sem ničvrednej!“); končno je naredil nekaj, na kar bi bila lahko ponosna. Ko umira, ima mater.

Namesto, da bi navajala pojavljanje različnih tem fantazije (na primer izničenje zunanje grožnje spolne sedukcije), želim poudariti način, kako film jasno prestavi niz pozicij, ki so prezentirane z druženjem v pare in z enačenjem, in kako jih Lucija in Donnelly, oba glavna junaka, v zaporedju zavzemata. To ni manifestna vsebina pripovedi, marveč označeno pripovedovano. Tako je:

Bea je za Darbyja tisto, kar postane Lucija za Donnellyja (ljubica);

Lucija je za Beo tisto, kar postane Donnelly za Lucijo (oče).

Donnelly je ljubezenji Davidov oče, ko mu kaže, kako naj popravi avtomobilsko hupo, in s svojimi nasveti glede stav je ljubeznivi sin starega očeta. Vendar pa Donnellyja ne vidimo skupaj z Beo, in ta izjema potrjuje sistem, saj sta Bea in Lucija prepoznani kot zamenljivi. Tako je:

— Donnelly je za družino tisto, kar je za družino Tom (oče);

— Donnelly je za Lucijo tisto, kar je za Lucijo Tom (mož/ljubimec);

— Lucija je mati za Beo (in družino), in to postane tudi za Donnellyja.

Vendar je zamenjavanje pozicij neustavljivo. Donnellyjeve geste „skrbi“ za Lucijo (zaskrbljenost zaradi njenega kajenja in formalna motiviranost za to preobrnjeno vzporednost) tudi njega pripeljejo v pozicijo matere. Naloga filma je, da transformira Donnellyja iz tega, da je „slab“, ker je nadomestilo za ničvrednega Darbyja, v to, da je „dober“ kot oče in mož/ljubimec. To je očitno tipična fantazija, kjer je zaradi cenzure prešušni objekt ljubezni slab, fantazija pa to preobrne, vendar za določeno ceno — smrt. Perverznost fantazije je nakazana posredno, na način, ki ga film ne poudarja kot takega, namreč s postavljanjem v nasprotje in druženjem Naglea in Donnellyja v par, ki ga slednji sam primerja z odnosom Lucije in njene družine, in sicer v smislu *prisile*. Teža delovanja filma, njegova težnja, se osredišči na takšnih ekvivalentih. Čeprav ni druge reference na ta enačenja in Nagle umre od Donnellyjeve roke, da bi bila družina rešena, pa sistem filma kot celote daje podporo takemu sklepu; sklepu, ki je napad na družino kot zapor, kot je naznačeno s končnim filmskim prizorom Lucije.

V *The Reckless Moment* zamenja hermenevtiko, problema Beinih pisem Darbyju in izsiljevanje, druga hermenevtika, zgodba Donnellyja in Lucije. Domnevamo, da na koncu Lucija dobi pisma za svojo hčer nazaj, joče pa nad novo izgubo — Donnellyjem. In navidezni manko, ki „povzroči“ pripoved, namreč odsotnost očeta, se poravnava le ironično, zapolni ga končni tele-

The Reckless Moment, Max Ophüls, 1949

fonski klic Toma Harperja. Uprizoritev želje je dosežena z nizom figur, z ustvarjanjem zamenjav in enačenj, ki ih proizvede naracija.

V razpravi o *The Reckless Moment* sem želela pokazati posamezne spremembe pozicij v tem filmu, zaradi katerih se zdi, kot da je film o tem in da Donnellyjeva smrt zamenjene le zaustavi, ne pa razplete. To se jasno pokaže z ironijo zadnjega prizora.

„Pravi“ oče se da slišati kot tretje ime in konča Imaginarno igro dvojiških odnosov, druženja v pare. A sliši ga le Lucija. Filmska publika ne dobi nikakršne slušne ali vidne oznake očeta razen z Lucijino izjavo, kako zelo da ga ljubi. Možnost, da se Imaginarna igra nadaljuje, tako ostaja. Poleg tega pa sprememba pozicij ni preprosta zamenjava Toma z Donnellyjem, ampak obsega tudi različne pozicije očeta, matere, otroka, ljubimca, žene, moža, in noben lik nobene od njih ne obdrži dokončno. Vsaka pozicija ima pomen le v svojem odnosu do drugih (kar je mogoče videti v drsenju „pomena“ vloge „matere“).

Tako film ilustrira, kako mnogovrstne so vloge v uprizorjanju želje v njeni najbolj radikalni obliki, namreč v primarnih fantazijah, kjer je subjekt hkrati prisoten v sceni in zamenljiv s katerikoli drugim likom. Naracija v filmu organizira gradivo tako kot sekundarna elaboracija sanje, v surovem gradivu vzpostavi minimum reda in jasnosti in določi temu heterogenemu zbiru fasado, scenarij, ki mu da relativno koherentnost in kontinuiteto. Z ustvarjanjem kontinuitete se izvrši priklenitev, fiksacija. Naracija skuša najti (proizvesti) ustrezno mesto za subjekt. V analizi *Now Voyager* in *The Reckless Moment* je zanimivo, da, čeprav na različen način, v obeh filmih subjektova pozicija drsi čez mejo spolne razlike — vendar vedno upošteva spolno razliko. Medtem ko so pozicije subjekta spremenljive, so pogoji spolne razlike fiksirani. Pomembna se zdi forma napetosti in igre med naracijsko fiksacijo — sekundarno elaboracijo — in umanjkanjem fiksiranosti subjekta v primarnih fantazijah, ne pa kakšno vnaprejšnje privilegiranje ene pred drugo.

A utegne se zgoditi, da fiksacija, ki jo proizvede naracija, ne reproducira fiksiranih pozicij spolne razlike. Trdila sem, da v

PROBLEMI
EKAN

Now Voyager Charlotte doseže transgresivno žensko pozicijo kot žena in mati, toda ironija zadnje scene, podoba Lucije v kadru za stopniščno ograjo, ponovi željo, ki jo je predstavil film, namreč željo po izključitvi Očeta v njegovi simbolni funkciji. Pogoji spolne razlike so sicer fiksirani, mesta likov in gledalcev v odnosu do teh pojmov pa ne.

Opombe

¹ Odločila sem se, da bom v članku pisala „fantasy“ in ne „phantasy“ (razen v citatih, kjer je termin zapisan tako, kot v originalu) ker se v razpravah o filmu in literaturi običajno uporablja takšno črkovanje in namera tega članka je pokazati, da je delovanje fantazije v filmu enako kot v dnevnem sanjarjenju in v nezavednem. Črkovanje s „ph“, ki je uporabljeno v angleškem prevodu Freudovih del v *Standard Edition*, se včasih prakticira zaradi razlikovanja med zavvednimi in nezavednimi fantazijami, toda francoska psihoanalitika Laplanche in Pontalis prepričevalno zavračata takšno razlikovanje v prevodih Freudovih del: „Kaj malo spoštovanja do teksta pokažemo, če za besede, kot so *Phantasie* ali *Phantasieren*, ki jih Freud stalno uporablja, uporabljamo različne termine glede na kontekst. Naše nasprotovanje tem terminološkim in konceptualnim inovacijam temelji na treh razlogih: 1. tega razlikovanja v prevod Freudovih del ne bi smeli vpeljati, celo če bi bila interpretacija pravilna; 1.1. ta interpretacija Freudove misli je nepravilna; 1.1.1. ta distinkcija prispeva k preučevanju problema manj kot Freudov koncept.“ („Fantasy and the Origins of Sexuality“ p 11, opomba 24). Raba „fantasy“ v tem tekstu sledi praksi Elisabeth Lyon v „The Cinema of Lol V. Stein“, in pričujoči članek je dolžnik njeni razpravi o fantaziji kot kroženju med pozicijami subjekta in objekta, pogleda in gledanega, kar je po njenem značilno za strukturo fantazije, kjer je subjekt hkrati vključen v sceno in izključen iz nje. Njena razprava se nanaša na *India Song* Marguerite Duras, pričujoči članek pa želi premisliti podobna vprašanja v zvezi z dvema hollywoodskima filmoma.

² Glej razpravo Raymonda Bellourja o *Psycho* v „Psychosis, Neurosis, Perversion“.

³ Prispevek *Mise-en-scene želje* zgošča uvodni del in obe analizi filmov iz obsežnejšega teksta Elisabeth Cowie, ki je bil pod naslovom *Fantasy* objavljen v reviji *m/f*-9/84. Na označenem mestu tekst prehaja v podrobno analizo razprav o fantazmi znotraj feministične literature, nato pa se nadaljuje s poglavjema *Fantazma in psihoanaliza* ter *Fantazma v sferi javnega*. Ker omenjeni del presega tako tematski kot prostorski okvir pričujoče številke, je ob tej priložnosti izpuščen. Objavljen bo v eni od prihodnjih števil RAZPOL-a. (op. ured.)

Prevedla Lenca Bogovič

MIHA ZADNIKAR ISKANJE IZGUBLJENEGA SWANNA

Tisto, kar je pri baletu gledalčeva nenehna travma, je, da bo stroj² nenadoma začel misliti, prevzemati položaj vodje spektakla. Bojazen je nedvomno travmatično izrečena s pozicije, ki je z nje precej lahko prisegati na red slepega nadzora in uživati manko demokracije na odru, kjer gre za dihotomično zastavitev dejanska/resnična zaveznanost stroju.³ Stroj, ki zna spoštovati to zastavitev, torej tisti, ki se podreja procesu mehničnega giba (dejanskemu strojstvu) in koreografu volji, „mehanizirani“ skoz čudno pisavo, labanotacijo (resničnemu strojstvu), je šele stroj, ki ve, da je človek, ki ne ve, kdaj tema strojstvom pripisati razsežnost nečloveške funkcije baletnega podrejanja. Če pri kartezijancih stroj ni smel imeti duše in uma, pri razsvetljencih pa ne vere (dobro vemo, kako je bilo humanista vedno strah, da bi se človek alieniral v stroju, zato stroj ni smel postati človek), danes — in ta danes se napaja iz položaja, ki je obema prepovedima vmesen — vsaj v primeru baleta ne sme prisegati na užitek. Užitek je bil še v trenutku, preden je balet iz človekove narave skrepel v strojevo „podnaravo“, objekt primarne želje, torej užitek tistega telesnega, užitek, ki bi se zanj zdelo, da je temeljni baletni užitek, danes pa je značilna in temeljna baletna prepoved. Dejstvo, da je teaterski organon balet institucionaliziral prav nekje vmes, namreč med Descartesom in razsvetljenci, in da ga je kot objekt nadzorovanja gibov institucionaliziral v operi, ki ji ustreza prav splet duše, uma in vere, našo inavguralno freudistično misel o „rojstvu baleta iz duhá muke“ še dodatno problematizira. Že kmalu po začetnih časih uradnega baleta v operi je namreč postalo jasno, da je baletnikova osnovna travma konkurenca androida,⁴ ki pač lahko misli. Android bi ne vedel, da je android, če bi ne bil človeški. Baletu konkurira android v dvorani, tisti, ki sedi in mu je užitek tistega telesnega prepovedan le začasno. Konkurent je kolikor je android, ki ve, kdaj ploskati stroju, pa se tega, ker je pač android, ne zaveda. Med strojem in mislijo nastaja mučna tišina, med baletom-strojem in občinstvom-androidom pa tišina muke. Kdor je pri baletu že kdaj sedel v prvi vrsti parterja, ve, kaj imamo pri tem v mislih.

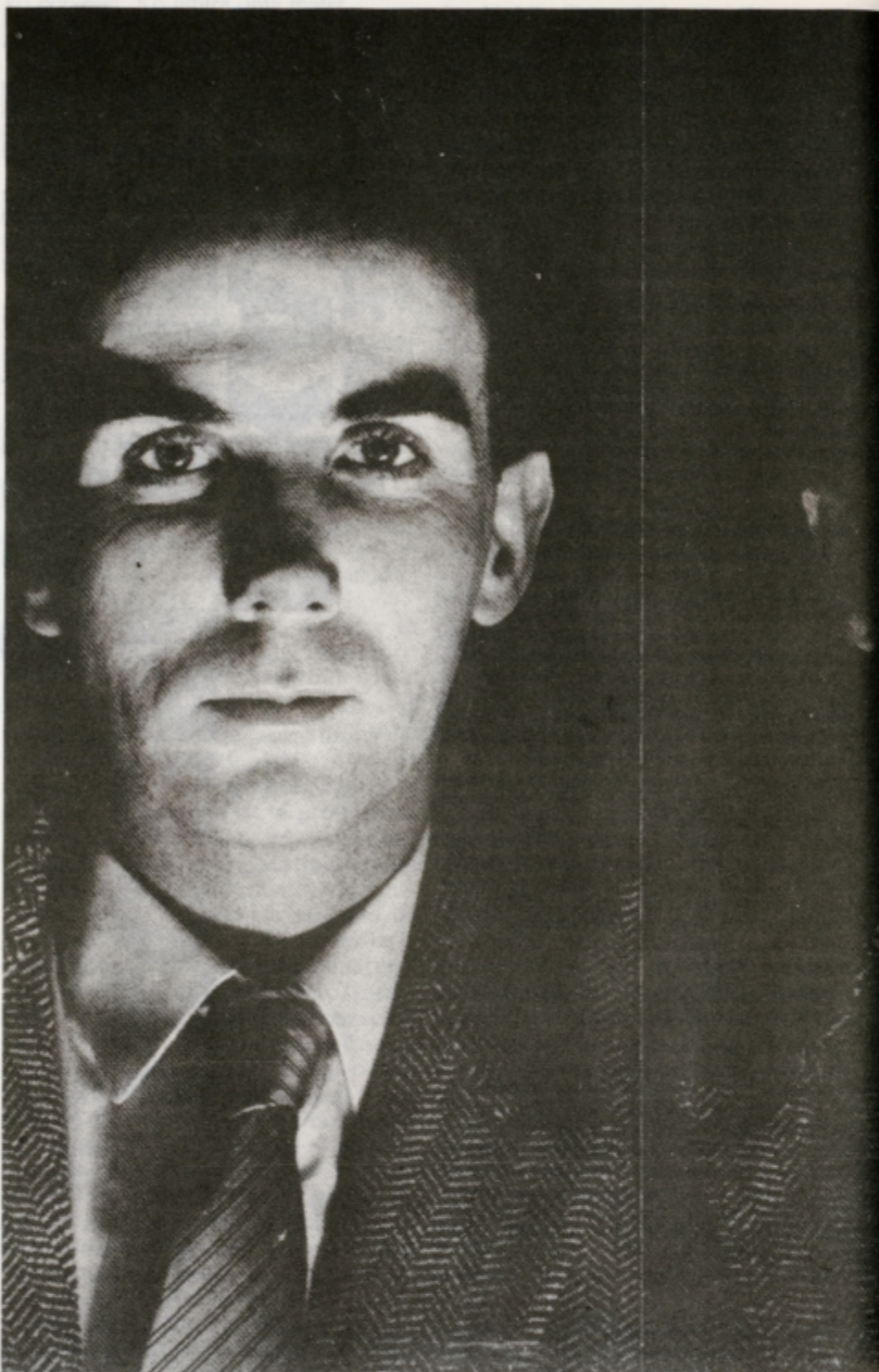
S simboli je pač tako, da si jih razlagamo 93

najbolj „zares“, ko nam stroj tako rekoč že jemlje njihovo primarno funkcijo „mitiziranega“ simbola, kadar z njimi že zapolnujemo manko spričo spodletele identifikatorne prakse bodisi z realnim bodisi z imaginarnim, se pravi, ko smo „zares“ androidi v razmerju do stroja. Nekoliko preprosto povedano je to po svojem videzu takole: navadni gledalec od baleta ne dobi ne „zgodbe“ (realnega niza v smislu pripovednih tehnik kaknega evangelija), ne „predstave“ (imaginarne fantazme, torej nečesa — in toliko je tudi android — navija klopkov volne, ki mu jo je zapustil Drugi („umetniški red stvari“, „specifika izraznih možnosti“ ipd.) kot sled „vsebine“, ko je torej ta Drugi afirmiral nekaj, čemur lahko rečemo „literarna predloga“.

V tem manku tako „zgodbe“ kot „predstave“ je zapisana, zapolnjena prva razlika med baletom in filmom, pravzaprav med njunima gledalcema. Filmski gledalec pač ne more biti android, saj gleda „produkt stroja“ in ne stroja samega. „Literarne predloge“ imajo pri baletnem stroju zelo nenavadno vlogo, občinstvo jih hoče na vsak način poznati, te — bebave, kot po navadi so — pa mu nekaj razglašajo, a za umevanje, ki misli občinstvo, da je umevanje, sicer pa je le „spremljava večšine premikanja“, kljub temu niso nujne. Paradokсно je, kako ta razglas zadobi v nekem trenutku — namreč, zanimivo je, kdaj! — dodatek zvoka, kako celo glasba nenadoma postane „medij“ strojstva, torej tu celo empirično dokazljivo čisti afekt, neopisljivi in neoprijemljivi pogoj za „umevanje“. Potrebuje stroj kot posrednika, da nam dopove, kako ni nikjer na voljo tako nobene „zgodbe“ kot nobene „predstave“, kako ni nič več kot to, kar slišimo in vidimo hkrati s strojem. Stroj reagira in toliko je stroj, androidi so pri miru, ker vedo, da stroj reagira na človeški način. Androidska človeškost je neljudska. Baletu privoščijo to, kar mu gre.

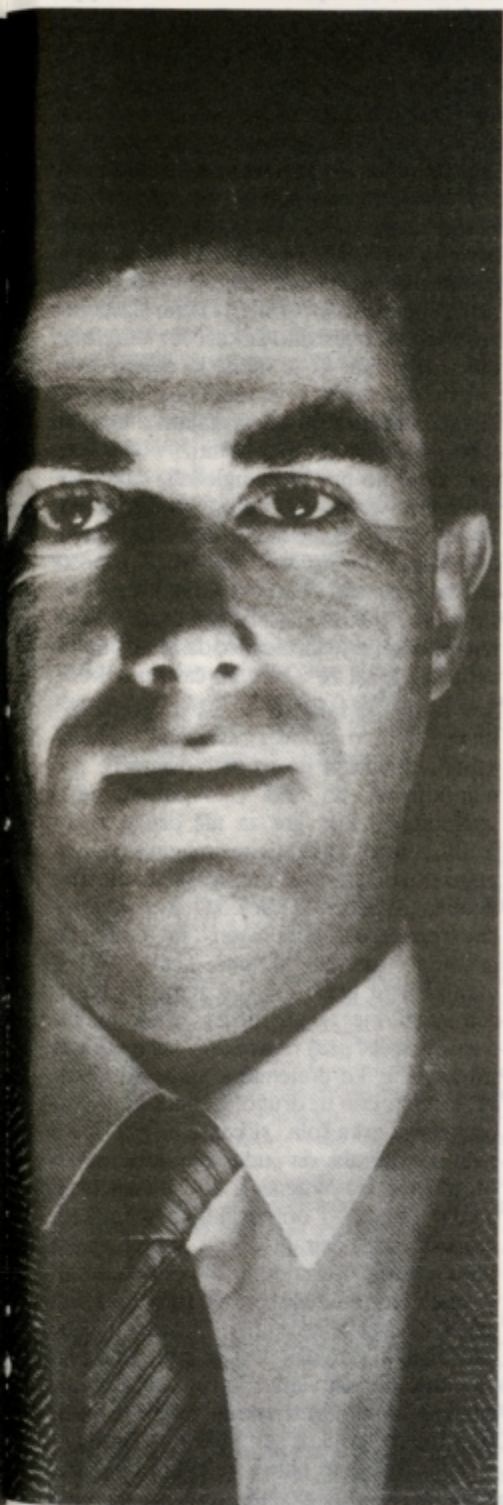
Balet je nič drugega kot simbol sam, tisto, kar „zgodbo“ in „predstavo“ upošteva zunaj svoje konotacije tistega bistvenega in udejanja prepoved užitka tistega telesnega (svoje bistvo) v ritualu, ki je natančni obrat filmskega principa. Film namreč simbole išče, balet pa jih ponuja — kot edino možno točko, ki na njej lahko samega sebe razglašajo kot produkt prepovedi užitka tistega telesnega, stanja, ki je bilo vedno posledica nadvlade „duhovnih umetnosti“. In na tej ravni balet tudi je „stanje“, „duhovna umetnost“ par excellence, če to ne bi bil, bi bil v njem možen človeški, ne „strojni“ ne androidni, korak. Seveda tu ne gre za kakšno samozatajevalno ambicijo ali za, banalno rečeno, prepoved koreografa, ne, gre za zapoved simbola, ki deluje prav med strojem in androidom, se pravi, ko se vrine med „zgodbo“, ki je ni, in „predstavo“, ki je ne moremo zgrabiti za nič verbalnega. Ta patološki vrinek, ki je kajpak v končni konsekvenci prepovedi in zapovedi tisto, kar vidimo na odru, povzroči, da pravimo, kako je bistvo simbola v baletu na ravni forme, v filmu pa je bistvo simbola vedno vsebina.⁵

ZOO, Peter Greenaway, 1985



PROBLEMI
EKAN

PROBLEMI
EKAN



Ko naš današnji problem pogledamo skozi nekaj, kar je spretnejše od stroja in bolj mehanično od androida, torej skozi žival, skozi nekaj dovolj simbolno-narativnega že „na sebi“, skozi nekaj telesno-se-ne-zatirajočega, vidimo, kako jasno bohota razmerje med filmom in baletom še posebno med najbolj in najbolj izkoriščanimi in materializiranimi, v proces menjave efektno vključenimi reprezentanti. V filmu so to po navadi psi raznih pasem, še najraje morski, ki žrejo vse po vrsti in jih ne zanimajo plavalni gibi žrtev, v baletu pa je to že kar na pojmovni ravni labod, ki ga za razliko od filma sploh ni, če se ga ne ustvari z žrtvijo gibu. Kar žre pri labodu, žre predvsem nas, in temu pravimo problem forme. Kje tiči v samem „baletu“ (ki ga nimamo kot vsebine kaj zgrabiti, odondod narekovanja), v njegovi zunanji razpoznavi, torej v formi, dejstvo, da po obisku dvorane androidi porečejo, kako se je spolnila prav vsebina nakane njihove želje po človeškem mesu?

Vprašanje o baletu kot o formi, ki je simbol skozi nas, androide, podeljuje vsebinske konotacije (prispevek „libreta“ za balet je s formalnega vidika kánon in je prav spricho tega nezanimiv), pa nam razreši neki film oziroma njegov naslov. Naslovi filmov namreč prinašajo zalogo-ki-nas-čaka (glejamo *Rio Bravo* in zablješči se nam voda, gledamo *Ptiče* in umiramo od strahu, gledamo *Mono Liso* in jo celo slišimo, pač pesem Nata Kinga Colea), naslovi baletov pa so — zdaj to že lahko jasno izrazimo — naloga-ki-nas-čaka, zalogaj travme (glejamo *Pepelko* in imamo opraviti s fantazmo, ko nam je mati brala v otroštvu pravljico, gledamo *Romea in Julijo* in moramo „manko izvirnika“ na odru nadomeščati z reproduciranjem lastnega šolskega čtiva, gledamo *Don Kihota* in v sebi začenjamo kot že tolikokrat, od mitološkega začetka). S prvimi tipi naslovov lahko pojasnimo druge in pri tem poudarimo blesk, preplah in prisluhe fikciji filmov na račun travme, ki jo nahajamo s svojimi potlačitvami pri omenjenih baletih. Romantizirana simetrija *Labodjega jezera* se nam postavi na glavo, če jo beremo po priporočilu filma *ZOO*, ki ga je predlani posnel Peter Greenaway. Odette in Odilie, par pogubne simetrije, bela in črna labodica iz Jezera, sta tudi tam dva „O“: Oskar in Oswald, dvojčka, ki tolikokrat izvedeno simetrijo baleta meliorirata v spravljivost večnega razpoznavnega znaka, imenovanega zatajevani incest. Mar bratovske ljubezni ne označuje materina smrtna postelja, ne gre za ljubezen „po“ materi? Opravek s posamičnimi figurami nam je razširil skrivnostni „OO“ iz filma, kan nam pokaže prehod k „Z“, ki se zanj zdi, da si prilašča obče kvalitete. Reš gre za črko Z-godbe, dobesedno za bučno, godbeno spremljavo razmerja med baletno in filmsko živaljo, razmerja, ki svoje Z-godbe še nima. Simbol je v filmu „samo“ vsebina, zato lahko označenca razložimo, kolikor razmečemo formalne nize in optiko naravnano v maniri največje povečave računalniške podobe. Tedaj sta forma in vsebina eno, in le formalizem nam preostane, da z njim ne odplaknemo še dojenčka, ko potem spuščamo vodo iz kadi

za povečavo. Vnovična pripustitev h kontekstu *Labodjega jezera* — temu nismo spreminjali razmerja med formo in vsebino — nam povrne občutek za detajl: katera je osnovna barva Z-ebre, črna ali bela? Pojdite si pogledat (v) Z-OO!

Ker balet ne ponuja odgovorov — tudi film jih, bodimo odkriti, ne, a zanje vsaj pripravlja primerna vprašanja —, se mora simetrija v *Labodjem jezeru* spostavljati na predvzvalni način. Labodici bi spoznali tudi v mrakobi odra, ker iz mita vemo, katera povzroča mrak. Specifičen korak iz „črne zlobe“ k „beli začarani lepoti“ je točka, na katero morajo igrati vse koreografije, točka, ko korak v odrešilni formuli še ni storjen, ker se je treba truditi s plesnimi koraki prepovedi tistega telesnega. Naša teza o prevladi „čiste“ forme v baletni umetnosti pa se potrdi prav v trenutku, ko pride do tega koraka. Izkaže se namreč, da tudi korak k odrešilni formuli „zgodbo“ (za izpeljavo „zgodbe“) ustreza prepovedi tistega telesnega.

Claude Lévi Strauss je v Mitologikah povzel dovolj izenačeno mnenje plemen Bororov, Bakairov, Gejev in Salíšev o dveh ženskih lunarnih polih: o pozitivni mladi luni (ki bi ustrezala beli labodici) in negativni stari luni (ki bi ustrezala črni labodici),⁶ mnenje plemenom speljal in jim ga vrnil, saj ga je navsezadnje tudi izpeljal. Zdi se, da kljub preprosti in dovolj rudimentarni semantiki ni bil blizu tistega, kar je bistveno v *Labodjem jezeru*. O *Labodjem jezeru* sicer tudi nič ne govori. Mit, ki ga razvije, je namreč „družbotvoren“, tisti v baletu pa je „družbopotvoren“, ponuja nam prevvaro, ki se ji v teoriji mitov pravi „swing trick“, uprizori pa jo s tem, da iz dveh kraljestev („belega“, „čarovnikovega“ in „črnegega“, „Rothbartovega“) scimi užitek telesnega na račun ugodja mitskega. Balet tako prodira v nasprotno smer „družbotvornosti“ mita: uniči ga prav tam, kjer naj bi se šele začel. Svoje podanike postavi pred odgovornost družbene ureditve, skratka, mit ve, v kakšni družbeni ureditvi se začne in konča, to pa je nedopustno. Razlog za uspeh diverzije je skrit v metodi te strukture *Labodjega jezera* — celota teži k bistvu baleta (prepoved užitka tistega telesnega), tu pa se ustvarja zrcalna preslikava, mutant narobe forsiranega mita.

Vzrokom za uničenje, za „družbopotvornost“, smo nakazali, moramo dodati še nasprotni dokaz iz filma in to bo tudi dokaz o nasprotnem: kako deluje mit v omenjenem filmu. V *ZOO* črna in bela sila nista sili, ker nista na voljo gledalcu, temveč se v dobri tradiciji režijske naracije podrejata točki preobrata, ki mitu šele podeli govilne razsežnosti, ki mu gredo. Ta točka kajpak ni baletni tip točke, ni „prepričevalna“, „mojstrena“, „zbrušena“, „umetelna“ točka, ki mit izkoristi. Film namreč vobče evocira detajl in ne slepe razsežnosti, v primerjavi z baletom pomeni „suspens“ versus „salto mortale fizične večšine“. Junakinja doživi nesrečo; v njen avtomobil trešči labod moškega spola. Na naivno vprašanje, kako se ji je lahko kaj takega pripetilo, ji partner odgovori z nizom pojasnil prav minuciozne narave:

1. peljala si se po Swannovi ulici;
 2. za klobuokom si imela zataktno labodovo pero;
 3. saj res, pa še noseča si!
- Pogoj za nesrečo je torej deloval tripartitno:

1. geografsko-onomastična stvar-na-sebi (Swann iz Prousta je kajpak swan, ki je po naše labod);
2. paritveno-prizivna vokacija konkurence (dvigneno pero je bojvniško znamenje sovražnega samca);
3. identifikacija s trans-Ledo (Zevs-labodu je dovolj preučevanja razvojnega nauka, saj je očitno božanstvo nižje vrste, ta noseča Leda, preskočilo pernato fazo⁷ in je šlo med sesalce, ki pa med njimi hermafroditi niso več tako pogostni; to Zevsu ne ustreza več).

Elementi se dodobra pokrivajo s tistim, kar je filmska režija domala prepisala od Aristotela:

1. katarza (spričo soočenja z besedno igro, ko ta postane prostor);
2. strah (pred katastrofo v dvoboju);
3. sočutje (ki ga po navadi imamo do razvojno višje živalske vrste).

Kar povzroči v filmu uboj, je na odru ubijajoče za balet. V baletu motivika prenica obratno: vizijo Odette mora junak spremeniti iz začarane deklice, ki se pojavlja kot beli labod, v smrtnega subjekta, jo, grobo rečeno, oživiti, da bo lahko umrla. Balet ne zmore ne-pravilne gradacije oživljanja, ne zmore osnovnega zapleta, nenehno se giblje med dvema srečnima razpletoma, ki je eden od njiju na začetku, drugi pa na koncu baleta; v našem primeru: rojstni dan in premaganje mračnih sil. Vse, kar je vmes, je dobesečno balet v dramaturškem smislu prav zavoljo tega tudi zagotovo ne vsebuje nobene od omenjenih aristotelovskih komponent.

Princip „neenotnosti in pomiritve nasprotij“ ima iste subjekte, nosilce, na nekem normanskem mozaiku in kraljevih zasebnih sobanah palače v Palermu.⁸ Podoben dobesečno podpirata simetrična laboda, subjekta neproblematičnih skrajnosti. V sredini bi v smislu ostrejšje kompozicijske napetosti pričakovali, da si bosta čaplji, ki ju prinaša ikonografija, zdaj zdaj skočili v čopka. Toda ko ju pogledamo, se v hipu zavemo, da zremo v normansko umetnost

južnega tipa. Čaplja je le ena, ki ima svoj lasten simetrični odtis, in je ikonografska predispozicija za baletni „chorus line“ sistem, ko „zgodba“ in „predstava“ tako s koreografom kot brez njega ne ustvarjata prav nič opisiljivega, oprijemljivega, in služita le dobesečno baletu! Seveda je bistvena razlika v tem, da gre v prvem primeru za podobo, za nekaj, kar „zgodbe“ in „predstave“ tako in tako ne more zapopasti.

Skrajnosti, katerih vmesna poplesavanja mandeljcevi in frajli bodo skušala ohraniti svojo mučno tišino, pa kljub temu kaj pridobiti od odpovedi užitku tistega telesnega, nas oklepajo na način, ki se zanj, ko ga skušamo opisati, prav nič več ne otepamo primerjave z natančnim opisom bistva glasbenega užitka, kakršnega nam je zapustil — Proust. Seveda nikjer drugega kakor v Neki Swannovi ljubezni: užitek preživi izvedbo in se izkaže šele pozneje in tedaj za nazaj. V tišini, ki preostane po izvedbi, je namreč poslušalec saturiran z glasbo, zato si jo mora čez čas artikulirati sam. Pri baletu, pri tem, ki morda njegovo izvedbo prav zdaj pričakujemo, nas užitka — kot že povedano — že oklepata in sta užitka skrajnosti, saj smo balet, paradokсно drugo, naučeni glede užitka razbirati na način „knjige“ in ne filmsko, „za nazaj“, torej z veseljem pred branjem in po opravljenem branju. Toda artikulirati moramo tisto vmes, kajti prav tisto je vzrok našega obiska dvorane, dano je tako nam kot koreografu, od baletnikov pa zahteva nemogoče: oblikovati zgodbo, ker je pač svet tako naučen, in ker je pod baletom že glasba, ki z zgodbo nima opraviti ničesar. Toliko je balet nemogoč poklic.

S tem absurdom pa se nam odpre neka refleksivna možnost, da naravo simbolov, ki so kot „plavajoči označevalci“ nekje nad glavami figur, ki se odpovedujejo užitku tistega telesnega, izkoristimo v naš polpolni prid, zadostimo svojemu namenu in jim podelimo status označencev. Kje lahko to storimo pravilneje kakor znotraj simbolne konotacije, ki smo ji v grobem že namenili obdelavo, kaj je za to bolj subverzivno (in s tem produktivno!) kot razlom simbolnega? Uno Harvo poroča,⁹ kako Barjati pripovedujejo, da je neki lovec zalotil tri čudovite lepote, ko so se kopale v samotnem jezeru. Bile so labodice, pa so si slekle pernata

ogrinjala, da bi lahko stopile v vodo. Takoj se seveda povprašamo, kaj so te ženske pravzaprav bile. V polju lacanovske psihoanalize funkcija labodjega perja tu naznačuje obrat funkcije kralja v monarhiji. Žižek nas opominja:¹⁰ kralj je kralj zgolj zato, ker se ljudje do njega obnašajo kot do kralja, ne pa zaradi svojih dejanskih lastnosti. Pri Barjatih pa seveda perje ženskam služi za to, da dejansko so labodice, saj jih nadaljevanje tega mita tudi popelje na eno od možnih kastracijskih koreografij. —

Lovec je ugrabil enega od ogrinjal in ga skril, tako da sta lahko pobegnili le dve labodici. Tretjo, ki ji je umanjalo perje, je vzel za ženo. Pozitivizacija praznine tiči v tem, da je ženska potem, ko mu je rodila enajst sinov in šest hčera, skočila v svoje pernato ogrinjalo in odletela. Falos, ki je (zanjo) prej „pomenil“ (zgolj) to, da ga ni, nemudoma zadobi (v njej) lastno simbolno kastracijo: dobesečno pokaže se, kam falos odleti. Ženska, ki je falos, ki odleti, reče: „Vi ste zemska bitja in ostali boste na zemlji, jaz moram od tod, prihajam z neba in tjakaj se moram tudi vrniti. Vsako leto spomladi, ko nas boste ugledali, kako letimo mimo vas proti severu, in vsako jesen, ko se bomo vračale (same labodice z zagotavljenim potomstvom! op. M. Z.), boste proslavljali našo vrnitev!“ Kajpak z gibom, s plesom, s fetišizacijo tistega časa, v katerem je bilo perje ukradeno, da bi ne bilo videti, kar je bil že v taistem času manko.

Šele ta rez, ki tako rekoč „šiva“ pomanjkljivost mita o labodji „svetlobi“, „deviškosti“, „nebesni urejenosti“, namreč pomanjkljivost, da nudi celo preveč, neko „oploditev“, kjer gre za nič drugega kot šolski primer kastrativne imaginacije, zapolni dovolj statično mitološko izomorfno dvojico „svetloba“ : „beseda“, ki zeva iz indoevropskega korena „sven“, in pomeni po nekaterih teorijah skupno „labod“. Pomanjkljivost prav dobro uzmemo na baletnem odru, kjer ne gre niti za „svetlobo“ niti za „besedo“, saj nezavedno skrepi naš sistem želje, ko prejemamo dobesečno balet, torej ne eno ne drugo. Labod, ki je zanj bachelardovska šola „slikanja želje“¹¹ tako rada poudarjala, da „udejanja ljubezensko smrt“ (a se do Wagnerja ali Masseneta ni nikdar natančno opredelila) in v finalnih spopadih eksplicirala obrat: labod umira pojoč in poje umirajoč, je danes konciznejše zajet, saj pleše kastrirajoč (umanjka mu užitek tistega telesnega) in kastrira plešoč (gledalca, ki si ta užitek sicer lasti, a od njega nima nič, saj vemo, kaj vse med skrajnostima umanjka). Labodje jezero je aktualno toliko, kolikor se ta hkratna nedejavnost kastracije in baleta kaže kot obscena, kot tista, ki jo je gledalec resnično navajen videti kot nekaj med „svetlobo“ in „besedo“, se pravi, ko uporabi optiko filmskega pogleda. Pri baletu je to „vmes“ možno povsem drugače, kot reakcija se zrcali na gledalcu. Odette iz Čajkovskega, ki je reprezentantka baletne kulture, povzema bistvo tega drugačnega principa in v tem se izenači z Odette iz Prousta.¹² Odette priznava svoje lezbijske dogodivščine in Proust opisuje zgolj Odette, ki naj bi njeno priznanje delovalo grozljivo na Swanna, in to

grozljivost spoznamo za grozljivo zgolj tako, da Odette naenkrat spremeni ton svoje pripovedi. Seveda se drugačnost celo potrди s tem, da je Bonitzer ta proustovski princip podelil Alfredu Hitchcocku. Gre pač za to, da je „ton“ baleta, ki kajpak nima pripovedi, marveč zgolj neko „pripovednost“ vedno isti, še več, že postavljen je na tisto mejo „vloženega napora“ in v tem sega „prek filmskega“. Je vedno grozljiv, za gledalca neugoden, ker mu priznava dogodivščino neugodja samo. Namreč, za subjekt baletnega stroja se ve, da ne uživa v tistem telesnem.

Na ravni simbolizacije je do konca prignano to videnje „prek filmskega“ v primerih, kjer gre resnično za odrsko žival, tedaj se tuji sprevrže v užitek, saj android nima živali česa očitati. Tako ameriški republikanci s posebne vrste „kstracijskega ponosa“ zrejo v slona (ki je simbol njihove stranke), kadar si ga privoščijo na odru za kako ozvedbo *Aide*. Mi smo se morali za podobni užitek prestaviti na raven pisanja o labodu, sicer bi nam labod sam ostal za vedno izgubljen v produkciji baleta, ki pozna samo neugodje kastriranega koraka.

Opombe

¹ Tekst smo bili spisali v počastitev ljubljanske premiere *Labodjega jezera* skladatelja Petra Iljiča Čajkovskega in je bil v nekoliko spremenjeni obliki objavljen v Opnem listu novembra 1987.

² Drznili smo si uporabljati besedo „stroj“, saj bolj kakor kaka „naprava“, „priprava“ ali „mašina“ v kontekstu baleta in diskurza o baletu pokrije prav tisto, kar se zdi, da je „baletni diskurz“: „izdelanost“ (kot izdelanost koreografove želje) in hkrati „postrojenost“ (kot produkt spričo koreografove želje, želje kastriranega koraka). Slednja beseda danes žal zginja iz besednjaka slovenega jezika in odgovorni za ukinjanje besede se vsekakor premalo zavedajo, da s tem rušijo neko ravnotežje vezi humanističnega in tehničnega potenciala, terminološko zaledje metaepistemološkega pogoja za konsenz pogubne delitve. Celo Mihail Gorbačov odgovornih ne more poučiti o nekaj razširjeni rabi, še več, normativistična jezikoslovna preganjavica se širi: „perestrojke“ nihče noče sloveniti s „preustrojem“, po drugi strani pa bohota hipokrizija: nahajamo lektorje slovenskega jezika, ki meni nič teči nič v tekstih črtajo „strukturno“ in jo nadomeščajo z „ustrojem“. Na tem mestu lahko uvedemo plod tega besa — ko gre za „baletno strukturo“ bi temu resnično lahko rekli „ustroj“. „Stroj“, znan in znamenit iz vojaškega jezika, je umetniško melioriran, tedaj u-stroj. Navsezadnje je tudi „perestrojka“ vojaško, ekonomsko, znanstveno in umetniško delo in bi ji ustrezal slovenski termin „preustroj“, znan še iz prvih poveljnih let. Sploh pa smo pri baletu, ki je

dovolj ruska reč in opombi poklanjamo še historično-državo-tvorno konotacijo.

³ Po temeljna in produktivna znanja o strojih si dovoljujemo bralca napotiti k eseju Rastka Močnika „O položaju kinematografije v zgodovini idej“, v *Ekran* 9-10/XX/Problemi 238(12)/XXI, Ljubljana 1983, str. 61—65.

⁴ Baletnik se ne zdi android predvsem spričo načrta. Labanotacija ali katerakoli druga baletna „pisava“ zagotavlja kriptogram, medtem ko načrt za androida upošteva človeka na ravni leonardovske natančnosti. Koreografov označevalec baletnega giba je v primerjavi z načrtom za androida pravo razgrinjanje integriranih vezij. Koreografsko pisavo zna brez dvoma brati samo koreograf.

⁵ Razmerje med baletom in filmom nam je empirično dosegljivo in se nam še razdeli, pa s tem poglobi, skoz primerjalno analizo zaključka dveh filmov z zaključnim baletom. *Plesalci za prvo vrsto* režiserja Richarda Attenborougha so film, v katerem je režijski specifikum na koncu kolektistična gesta, ki v njej režiser prikaže tako rekoč *televizijsko interpretacijo*. Kot taka je seveda v medijski naravi strgana iz filma, pa tudi eksplicitnega, oprijemljivega finala nam ne ponudi. Ni sicer alogična, a tudi logična ne: šestnajst plesalcev, ki smo jih ves čas spremljali v individualističnem boju za prestiž prve vrste plesnega zbora, se po izključni kvalitativni selekciji začne (socialno, biološko, ekspozicijsko) množiti v zrcalih. Zbor je izničen s še večjim zborom, večšina gest in gibov, ki so si skoz film lastili celo privilegij gradnje zgodbe, pa gledalcu uide iz pogleda. Happy end ni to, kar je, ker bi bil izrečen, biti mora viden. Zrcala to videnje obračajo po svoje, poljubno. Režiserska opredelitev do kstracije koraka, ki zaobjame vso koreografsko ujetnost v naučeno prav skoz zrcala, pa nam zbrska iz spomina obrat. Claude Lelouch sklene film *Eni in drugi z interpretacijo televizije* in to se mu posreči, kot bi porekel Pascal Bonitzer, z „intelektuanim“ očesom: filmska kamera na Marsovem polju zarisuje neskončno krožnico in pri tem seka vse kote televizijskih kamer, ki so na sceni vidne, in jih Lelouch kaže v nemarnem, nedelavnem ozadju. Attenboroughovo oko je, saj to obratu pritiče, „fizično“, vse vlaga v *refleks objekta* in nič v *refleks objektivu*, koreografu kstraciji svobodnega koraka nameni afirmacijo. V Lelouchu Jorge Donn pleše na Ravelov Bolero, zbor, ki je medtem pod njim, je sicer nepomemben, ni preživel nobene potrditve avdicije (kakršno je oni v Plesalcih za prvo vrsto), pa je vendarle bolje vpisan v scenarij kot Attenboroughov. Gre celo za tehničistično zamenjavo — Attenboroughov zbor ni več niti gledljiv in se v filmsko „partituro“ vpisuje v spodnji, spremljevalni rubriki „glasba“ in „efekti“, Lelouchov pa, paradoksalno, brez iniciacije, avdicije, dobi mesto v rubrikah „scena“ in celo „dialogi“. Še dokaz več, da je za uspeh baleta važna režija in ne tisto, kar je režirano. Ravelova repetitivnost je na režijski strani: kot se spominjamo, krožni travelling in menjajoče se koncentričnosti ekspozicije evocirajo v nas ekspozicijsko koncentracijo, oder si ogledamo z vseh strani. Pri Attenboroughu oder gleda v nas, ki smo očistič plesnega koreografa.

Slednje je sicer filmu v čast, saj je koreograf osrednja

figura filma, a naj nas nikakor ne zavede, da bi ga kot nosilca „zgodbe“ spustili iz rok, ko navajamo nadaljnjo produktivno nadrobnost. Zrcala namreč ne odvrčajo pogleda na način „filma podobe“, marveč njemu zrcalno. Podob je celo preveč in prepovršno so del našega pogleda, še natančneje, v njih smo se ogledovali že ves film. Že od Christiana Metza namreč vemo, da „zrcalo ne evocira otroštva“ (torej neke tipične cinefilne fantazme), „bolj se ukvarja s simbolnim“ (na ravni forme, torej z baletom).

⁶ Cf. Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Pariz, Plon, 1971, str. 536.

⁷ Gre namreč za razlage o tem, da se je bila Leda pred združitvijo z Zevsom spremenila v gos, da bi se mu zmuznila, oba pa naj bi bila hermafrodita. V: Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Pariz, 1963, str. 257.

⁸ Cf. R. H. C. Davis, *The Normans and their Myth*, London, Thames & Hudson, 1976, str. 80.

⁹ Uno Harvo, *Les représentations religieuses des peuples altaïques*, Pariz 1959, str. 319.

¹⁰ Cf. Slavoj Žižek, „Das Ding, fetišizem in postmodernizem“, v: *Problemi teorije fetišizma*, Ljubljana, DDU Univerzum, 1985, str. 129.

¹¹ Vsaj v: Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Pariz 1942.

¹² Nav. po: Slavoj Žižek, op. cit., str. 131.

JOAN COPJAC GORČE VPRAŠANJE

Na raziskovalni odpravi v Avstralijo je skupina mornarjev kapitana Cooka ujela mladega kengurja in to čudno bitje prinesla na krov ladje. Ker nihče ni vedel, katera žival je to, so na obalo poslali nekaj mož, naj vprašajo domorodce. Ko so se mornarji vrnili, so povedali svojim kolegom: „To je kenguru.“ Po mnogo letih so ugotovili, da domačini z besedo „kenguru“ v resnici niso imenovali živali, ampak so mornarjem odgovorili z vprašanjem: „Kaj ste rekli?“

Za to vprašanje se je začela živo zanimati nova veja logike, imenovana erotetična logika. (Etimološko nima erotika nič opraviti z *erosom*, pač pa z vprašanji, pa čeprav boste tako v grškem slovarju kot v realnosti našli lingvistične oblike ljubezni prepletene z lingvističnimi oblikami vprašanja. Kot vemo, nas ljubezen navaja k temu, da pri vsakem najmanjšem označevalcu sprašujemo po pomenu, ki se za njim skriva.) Nekatera najvažnejša vprašanja, ki jih zastavlja erotetična logika, so naslednja: Ali je vprašanje trditev (statement), to je, ali ima propozicionalno vsebino? Ali klasična logika zmore definirati strukturo vprašanja? Kakšno je razmerje vprašanja do odgovora nanj? V kakšni zvezi je vprašanje s pridobivanjem vednosti? Je zastavitev vprašanja vrsta ukaza; ali zahteva, da subjekt, ki mu je bilo vprašanje zastavljeno, vpraševalcu odgovori? (Lahko bi dodali: ali ni to stvar želje?) Kaj je razlaga in ali nemojnost iskanje razlage vodi k veri v skrivne vzroke? Za zdaj bo dovolj, če preprosto nakažemo, da bi stroga zastavitev teh vprašanj izzvala mnoge postavke klasične logike.¹

Vzporedno s temi raziskavami je mogoče razumeti Lacanovo delo kot poskus artikulacije erotetične logike označevalca. Ugotovimo, da to delo privilegira vprašanje, saj v obliki vprašanja opiše samo formo subjekta. (Za grafično potrditev lahko pogledate diagram III v knjigi „Subverzija subjekta in dialektika želje“. „: subjekt se oblikuje okrog vprašalne drže, ki jo zavzame v odnosu do Drugega.) Lacan pri tem sledi Freudu, ki vidi v dvomu prej osnovo kot pa oviro psihoanalitičnega raziskovanja. Dvom ne briše, marveč proizvaja psihoanalitično gradivo. Fizični vzrok je vedno umeščen v določen spodrsrlaj vedenja, v določeno nejasnost prevoda, lahko bi rekli v vprašanja, ki se zastavijo, ko gre kaj „brezupno narobe“.

Preden to razpravo o vzroku, o odnosu vprašalne oblike do vzroka in do vzajemnega animiranja tekstov razširimo pogledjmo, kaj je bilo narobe s teorijo šiva. Stephen Heath daje v delu „Zapiski o šivu“ o tem popolno poročilo, od Millerjeve formulacije preko Jean-Pierre Oudartove prikrititve termina za filmsko teorijo do njegove nadaljnje uporabe pri Danielu Dayanu, Williamu Rothmanu in Barryju Saltu. Ponovimo: šiv predstavlja operacijo, ki subjekta poveže z označevalno verigo, z diskurzom. A zdi se, da teorija ponovno zdrsnje, ko pravi, da naj bi bila operacija sestavljena iz šivanja vrzeli v označevalni verigi, posledica te označevalne operacije pa proizvodnja subjekta. Iz tega opisa bi torej izhajalo, da je proizvodnja — ali povzročitev — subjekta zgolj proces refleksije. Poenoteni, homogeni subjekt je zrcalna podoba poenotene in homogene — ali sešitega — filmskega besedila.

Dovolite, da to verzijo šiva zelo shematično ilustriramo: v zgodovini filma je bil zvok obravnavan kot problem, kot travma, ki je film ni mogel zlahka integrirati. Zvok, ki je v posnetku pripojen svojem vidnemu izvoru, je povzročal najmanj problemov. Glasovi v offu, to je glasovi, katerih izvori v trenutku, ko so izgovorjeni, niso vidni, in vsi off-zvoki grozijo porušiti enotno sliko, ki jo skuša zgraditi film, razen če je mogoče te zvoke namesto za odpiranje vprašanj o mejah predstavljenega prostora uporabiti za poglobitev prikazanega prostora in za povečanje jakosti. Rekuperacija polja zunaj kadra se izvrši z diegezo in pogosto s proti-kadrom, kar pomeni, da film pogosto pritegne — ali sešije — zunanost filmskega prostora, od koder prihaja zvok, s prikazom tega prostora v veznem kadru. Ostaja pa vendar neki glas v offu, ki ga ni potrebno vključiti v film: to je dokumentarni komentar. Ta glas ne zavzema heterogenega, temveč idealen prostor, prostor avtoritete, in to mu omogoča, da ne moti gledalca in da ne vzbuja skrbi za prostor, ki je za reprezentacijo izgubljen. Dokumentarni komentar sešije vrzeli v našem razumevanju; sliki na platnu doda globino razumevanja.

Glasovi v offu pa na primer v filmih Durasove preprosto ne morejo biti rekuperirani na ta način. Ne poglobljajo predstavljenega oziroma gledalčevega območja razumevanja, temveč odražajo njegove meje. V filmu *India Song* (Pesem o Indiji) ostajajo glasovi nepopravljivo v offu. V pripoved jih ne umešča noben proti-kader, njihovega govora ne opravičuje nikakršen idealni prostor. Med seboj govorijo oklevajoče in vprašujoče, za gledalce so popolnoma nerazpoznavni; namesto da bi naše nerazumevanje odpravili, ga le še povečujejo.

V skladu s takšno razlago šiva bi torej lahko rekli, da *India Song* ne sešije. Podobno bi morali reči, da se celotni „Indijski ciklus“ Druasove sešitju izmika. Večina kritikov je namreč pokazala, da noben film v ciklusu ne služi pojasnjevanju kakšne originalne zgodbe o travmatičnem dogodku, ampak jo, nasprotno, le zamegljuje in napolnjuje z mnogimi sencami. Pri vsakem novem filmu gre za transformacijo pred-

hodnega, ki jo lahko imenujemo le popačenje. Kaj bi lahko rekli, da se v teh antikolonialističnih filmih zgodi namesto šiva? Postopna erozija pomena, počasen propad civilizacijskega reda? Ali naj takšno interpretacijo štejejo za feministično, če je ženska umeščena kot izvor, mesto te spodletele reprezentacije. Čemu torej pripada zmaga? Zdi se mi, da ne feminizmu, temveč entropiji.

Za filmske teoretike je ta koncepcija šiva privlačna zaradi njene uporabnosti pri razmejevanju ideološko nepravilnega od ideološko pravilnega, klasično, realistično, sešito besedilo od politično razdiralnega, nesešitega besedila. Nasprotno pa so politične posledice vztrajanja pri takšnem razumevanju koncepta popolnoma negativne. Ne le zato, ker so — kot smo videli — alternative, ki se s tem porajajo, umeščene med nezaželen, imaginaren pomen in zlom pomena. Kar je najbolj problematično pri tem drugem, normativnem (prescriptive) konceptu šiva, je način, kako zašije sistem reprezentacije v brezhibno in torej neizbežno ideološko operacijo. Videli smo, da pomen postane odvisen od *popravljanja napak* v označevalnem sistemu; pomen je odsev tega popravljanja. A če definiramo pomen kot proizvod vzdrževanja sistema v dobrem stanju, moramo biti pozorni na to, da vemo, kaj podpiramo. Kajti ohrani se *Sinn* ali sam pomen, to je koncept pomena, ki je univerzalen in predhoden označevalnemu procesu. Pomen je odvisen od tega, da je v reprezentacijo že vse vključeno, da v njej ni ničesar nedorečenega.

Temu nasprotuje z Lacanovo teorijo podprta Millerjeva interpretacija šiva, ki eksplicitno poudarja, da je „to, brez česar formalna logika ne bi mogla delovati, objekt *a*.“² Šiv je koncept, ki trdi prav to. Noben Frege, nobena formalna logika, noben nezgrešljiv pomen v označevalnem sistemu. Pomen ni odsev popravljanja napake, ampak je to, kar napaka *povzroči*, „izostanek (misfire) reprezentacije“, proizvodnja nekonceptualnega, nedoločenega presežka: objekta *a*, ki v Lacanovem delu ostane nepreveden, ker ga *ni mogoče* prevesti, ker ničesar ne označuje. In prav s to nedoločnostjo, s to neprevedljivostjo, konceptualizirano kot vzrok, utemeljuje Lacan svojo teorijo pomena kot učinika. To, kar povezuje neko generacijo z naslednjo, mojstra z vajencem, analitika z analizandom, torej ni *Sinn* (idealni smisel), temveč greh (sin) (napaka v določeni verigi označevalcev. Lahko bi rekli, da lacanovski koncept šiva ruši koncepcijo univerzalnega gibala s tem, da požene *kesanje* nazaj v svet samozvanih razsodnikov (the world kangaroo court). Šiv spremeni pomen v nekakšno jeremijado, nekakšno obžalovanje izgube nečesa, kar je preveč nedoločeno, da bi se lahko

India Song, Marguerite Duras, 1975



... & ŽELJA

imenovalo objekt ali celo le odsotnost, razen kasneje, pri obžalovanju samem.³ Zatorej so morda najbolj antikolonialistični vidiki „Indijskega ciklusa“ filmov natančno te durasovske ponovne sanje, ki bolj izpostavljajo kot prikrivajo luknje, popačenja, packe, madeže, dvome in sence, ki vzročno povezujejo ciklus. Če nam je v *India Song* prav gotovo simbolično predstavljena Francoska Indija, pa to vendar ne pomeni, da v film ne vdira tudi realno. Realno je prisotno kot tisto, s čemer se simbolno — Francoska Indija — ne sooča, namreč kot travmatična izguba, za katero žaluje celoten ciklus. Filmi so spleteni okrog izgube, prav tako kot so sanje v *The Interpretation of Dreams* (Razlaga sanj) spletne okrog popkovinastega središča, popka neznanega, kar je Freud kasneje poimenoval jedro realnosti. In končno, ena najpomembnejših razlik med normativnim konceptom šiva in splošnim konceptom, kot ga predlagata Lacan-Miller, je naslednja: normativni koncept definira odnos med imaginarnim in simbolnim, pri čemer prvo šiva luknje v drugem, medtem ko splošni koncept raje definira odnos med simbolnim in realnim.

Lacan nam v svoji razpravi o sanjah o „gorčem otroku“ predstavi občudovanja vredno analizo šiva-transferja (kar sem sama včasih imenovala inter-animacija tekstov) in njegovega odnosa do realnega. Analiza se vrti prav okrog vprašanja transferja: a) *transfer realnosti* med zunanijim svetom, v katerem otrok dejansko gori, in reprezentacijo v sanjah, ko oče sanja, da njegov otrok gori; in b) *transfer sanj* od tistega, ki sanja, do razlagalca sanj, do ženske med njegovim občinstvom, ki te sanje nato presanja. Kako se vsa ta prehajanja odigrajo? To je vprašanje, ki ga zastavljajo sanje.

Freudovsko branje sanj, ki temelji na teoriji o sanjah kot izpolnitvi želja, bi se odvijalo nekako takole: očetova želja po spanju, da bi se s tem umaknil pred bolečo resničnostjo smrti svojega sina, in hkrati njegova želja, da bi bil sin še živ, pograbitna podoba, ki jima je pri roki, ogenj, katerega svetloba prihaja iz sosednje sobe, da bi tako spletile halucinantno izpolnitev želje. Po določnem času pa ta vztrajajoča realnost ne more biti več potiskana na stran, prebije se skozi sanje in zbudi očeta. Sanje v preizkušnji z realnostjo izgubijo, ker so manj resnične. Realnost ni dejansko prenešana, saj se ne premika, preprosto je prepoznana. In prav to spoznanje kroži in se prenaša naprej.

To pa ni branje, kot nam ga v svojih analizah posreduje Lacan, ki ne verjame ne v samoumevnost realnosti ne v teorijo o sanjah kot izpolnitvi želje. Po Lacanu se oče ne zbudi zaradi realnosti plamenov, ki prodirajo iz sosednje sobe, pač pa zaradi realnega, ki se pojavi v sanjah samih. In travma tega realnega prežene spanec. Travme ne povzročijo sanjsko srečanje očeta z mrtvim sinom niti ni strah pred mrtvim izzval očetovega prestrašenega in nenadnega povratka k zavesti. Nasprotno, travmo proizvede spodletelo srečanje, nekaj, kar se ni zgodilo. Realnost te travme je večja od re-

alnosti, ki se je drži prebujena zavest. Zivljenje je v tej analizi bolj podobno sanjam kot sanje same.

V takšnem branju sanje očitno niso izpolnitev želje, pa ne le zato, ker so travmatične in bolj neprijetne kot prijetne. Sanje niso izpolnitev želje tudi zato, ker to ni konstativna izjava, napolnjena s smislom. Jedro sanj je v resnici direktno zastavljeno vprašanje: *Kaj ne vidiš, oče, da gorim?* Freud v svojem branju sanj temu stavku namenja le bežno pozornost, predvsem pa spregleduje njegovo vprašalno obliko. Stavek postane trditev s „propozicionalno vsebino“, pomen, ki ga delita oče in sin. Ta pomen je neznan le nam, ki v trenutku, ko je bil prvič izgovorjen, nismo bili prisotni. Pripisovanje smisla temu, v sanjah izgovorjenemu stavku omogoči Freudu, da zgradi interpretacijo o izpolnitvi želje. Oče in sin sta so-prisotna preko smisla, ki si ga izmenjujeta; to je njun skupni objekt.

Toda Lacan pri svojem branju pripisuje temu stavku status vprašanja. Ne razume ga kot artikulacijo propozicije, temveč dvoma, ne deljenega, ampak zgrešenega pomena. Vprašanje označi smisel z nekakšno vrsto slepote. Na očeta naslovljeno vprašanje mu ne predstavlja nobenega smisla, ničesar. Nesignifikantnost vprašanja tako „ukinja“ očeta, naslovnika. To je opis depersonalizacije, *aphanisis*, ki spremlja tesnobo; naslovnik sporočila ugotovi, da sporočila ni sposoben prebrati. Travma povzroči, da sanjajoči oče zbeži v realnost, ta pa je, kot sedaj lahko vidimo, konstrukcija, ki jo proizvede realno v sanjah. Dejansko ni bila nobena stvar prenešana iz ene strani na drugo, čeprav se je transfer odigral. Proizvedeno je bilo branje, subjekt: zavedajoči se oče, čigar budna realnost je interpretant.

Če strnemo analize sanj in teorije šiva in transferja, moramo poudariti nekaj stvari. Prvič: subjekt/branje, proizveden v vseh treh, ni preprost odsev kakšnega predhodnega primera. Idealizem, ki bi povzročil sovpadanje subjekta ali branja s sistemom reprezentacije ali z njegovimi lastnimi eksistenčnimi pogoji, je puščen ob strani. Namesto tega interpretant sovпада z določeno nemogućnostjo, z nekakšnim negiranjem teh pogojev v korist tega, kar leži za njimi oziroma kar se jim izmika. Sistem reprezentacije ni zasnovan tako, da bi deloval brez napake, brez nesreče. Njegovo kontinuirano proizvodnjo prekinjajo vdori realnega. Med seboj se torej borita dva principa: princip užitka in princip realnosti; zaradi tega se analize ne da zreducirati na en sam princip. Pa vendar realnost ni zasnovana naivno, kot samoumevna ali preeksistentna, ampak je proizvod simbolne reprezentacije, njenega presežnega pomenjanja. Ta teorija pokaže, da so vsi odnosi strukturirani in označujoči, vendar vztraja pri tem, da v strukturi obstajajo vrzeli in da torej vsaka stvar v njej ni označevalec. Če se hočemo izogniti deterministični koncepciji o vzroku, h kateri se nagiba velik del sodobne teorije, moramo upoštevati to nesignifikantnost, objekt *a*, ki ga proizvajajo odnosi v označevanju.

Teorija šiva vztraja predvsem na tem, da pomen ni univerzalen, ampak je odvisen od

svojega, času zavezanega sprejemanja, od točke naslavljanja. Teorija, ki bi v označevalni sistem vpeljala nepsihologistični subjekt, bi zaradi prej podanih razlogov verjetno ponudila možnost teoretičnega razpravljanja ne le o moškem, temveč tudi o ženskem subjektu procesa, ki mu je ta preliminarne analiza skušala slediti. Če je bila ta linija psihoanalitične-lingvistične raziskave, ki je razvila koncept šiva in transferja, videti odločilna za feministke, je bilo tako zato, ker je raziskavo vodilo osrednje in podkrepljeno vprašanje: *Kaj ženska hoče?* Teorija mora ohraniti odprta ušesa za razliko in željo, ki ju takšno vprašanje označuje. Ne slišati vprašanja — *Kaj si rekel?* *Kaj hočeš od mene?* — pomeni nadaljevati v maniri tistih kolonizatorjev, ki so z imenovanjem tega čudnega vrečastega stvora *kenguru* svoje lastno razumevanje zmotno prepoznali kot ne-popkovno.

Opombe:

¹ N. D. Belnap in J. B. Steel, *The logic of Questions and Answers* (New Haven: Yale University Press, 1976) prinaša obširno bibliografijo za tiste, ki jih zanima nadaljnji študij na področju erotike ali filozofije vprašanja. Termin *erotična logika* sta 1955. leta skovala A. Prior in Prior v članku „*Erotična logika*“, ki je izšel v *Philosophy Review*.

² Lacan, neobjavljeni seminar o strahu, 8. maj 1963.

³ Najpogostejše navajani in zasmehovani stavki Harolda Blooma so morebiti naslednji: „Beseda pomen (meaning) ... je tesno povezana z besedo stokanje (moaning). Pomen pesmi je njena pritožba ...“ v Harold Bloom et al., „*The Breaking of Form*“, *Destruction and Criticism* (New York: Seabury, 1979), str. 1. Po tem lahko sklepamo, da bi se Bloom strinjal s tem delom naše trditve.

Prevedel Borut Cajnko

PROBLEMI

283, 284
LETNIK XXV
1987

CENA TE ŠTEVILKE
2.000 DIN

uredništvo esejistika

Vlasta Jalušič, Miha Kovač, Tomaž Mastnak, Iztok Saksida, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn, Zdenko Vrdlovec.

literatura

Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Milan Kleč, Luka Novak, Jaša Zlobec, Bojan Žmavc.

razprave

Miran Božovič, Mladen Dolar, Stojan Pelko, Rastko Močnik, Rado Riha, Braco Rotar, Slavoj Žižek.

v. d. glavnega urednika in odgovorni urednik

Slavoj Žižek

sekretar uredništva

Alenka Zupančič

svet revije

Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Miha Kovač, Rastko Močnik, Luka Novak, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinc, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Ciril Baškovič (predsednik), Milan Balažic, Pavle Gantar, Valentin Kalan, Dragica Korade, Duško Kos, Lev Kreft, Vladimir Kovačič, Mojmir Ocvirk (delegati širše družbene skupnosti).

naslov uredništva

Ljubljana, Gosposka 10/I

uradne ure

ponedeljek, od 13. do 15. ure; torek, od 17. do 19. ure

tekoči račun

50101-678-47163, z oznako: za PROBLEME

letna naročnina

za letnik 1987: 7.000 din, za tujino dvojno

izdajatelj

RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4

grafična priprava in tisk

Kočevski tisk, Kočevje

Cena te številke: 2.000 din

Revija denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije.
Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74, z dne 14. 3. 1974, je revija oproščena davka od prometa proizvodov.

EKRAN

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

9, 10

VOL. 12
LETNIK XXIV
1987

CENA TE ŠTEVILKE
2.000 DIN

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

glavni urednik

Silvan Furlan

odgovorni urednik

Bojan Kavčič

uredništvo

Jože Dolmark, Viktor Konjar, Brane Kovič, Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc, Stojan Pelko, Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec, Matjaž Zajec

svet revije

Mirjana Boršič (DSFD), Igor Koršič (AGRFT), Janez Marinšek (ZKOS), Jože Osterman (RK SZDL), predsednik, Stojan Pelko (RK ZSMS), Iztok Saksida (FF), Marjan Strojman (RTV), Jože Vogrinc (CIDM), Zdenko Vrdlovec (SGFM)

tehnično urejanje

Peter Žebre

lektor

Peter Kuhar

grafična priprava

Repro studio Mrežar

tisk

Kočevski tisk

sekretar uredništva

Vasja Bibič

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II
p.p. 14, 61104 Ljubljana
telefon (061) 318 353

stik s sodelavci in naročniki

torek in četrtek od 11. do 13. ure

naročnina

celoletna naročnina 5.000 din
enojna številka 800 din
dvojna številka 1.200 din

žiro račun

50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij Slovenije
Kidričeva 5, Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po pristojnem mnenju Republiškega komiteja za kulturo in znanost št. 4210-27/87 z dne 29. 5. 1987



SUM, ALFRED HITCHCOCK, 1941