

Mike Vargas, ekspert mehiške vlade za boj proti trgovini z mamili, in njegova nevesta Susan, sta pričči eksplozije avtomobila tik za tem, ko le-ta prečka mehiško-ameriško mejo. Ameriški šerif, Hank Quinlan, naprti vso krivdo za zločin mlademu mehiškemu fantu Sanchezu, prijatelju hčerke bogataša, ki je zgorel v avtomobilu. V tem času „Stric“ Joe Grandi, katerega brat je obtožen v aferi z mamili, grozi Susan. Vargas odkrije, da je Quinlan podtaknil dokaz (dve palici dinamita), da bi lahko „zašil“ osumljenega Sanchezu; v strahu pred obtožbo se Quinlan pogodi z Grandijem, da bosta skupaj diskreditirala Vargasu. Skupina Grandijevih fantov ujame Susan v motelu na ameriški strani meje in jo omami, tako da bi Quinlan lahko oba, Vargasu in ženo, proglasil za narkomana. Toda ko se Grandi, s še vedno omamljeno Susan, sreča z Quinlanom v hotelu na mehiški strani meje, ga Quinlan zadavi, njegovo truplo pa pusti, da ga najde policija. V tem času Vargas odkrije, da je Quinlan, obseden z nerazrešenim umorom lastne žene, ves čas svoje kariere podtikal dokaze. Ko Quinlanov najboljši prijatelj Pete Menzies najde Quinlanovo palico na prizorišču zločina, pristane, da bo odtlej sodeloval z Vargasom. Opremljen z mikrofonom, Menzies zvabi Quinlana iz opuščene javne hiše, kamor se je zatekel k Tanji, in ga zaplete v dolg pogovor, ki ga Vargas, zasledujoč oba, snema na trak. Potem, ko je že priznal, Quinlan odkrije prevaro, ustrelji Menziesu, tik predno hoče streljati še na Vargasu, pa ga ustrelji umirajoči Menzies. Vargas na koncu zve, da je bil mladi Mehičan, ki ga je Quinlan okril, v resnici kriv za eksplozijo avtomobila.

„Z Wellesom ni sklepni trenutek nikoli srečen.“

(Jean Narboni, 1982)

„Tak je moj način dela: pokazati zabavno plat stvari in ne pokazati žalostne prej kot v čisto zadnjem trenutku.“

(Orson Welles, 1964)

V **Dotiku zla** se nam ta žalostna, že kar tragična plat pokaže dobesedno v zadnjem trenutku: dve podtaknjeni palici eksploziva, ki naj dokazeta krivdo osumljenega Sanchezu, pomenita za detektiva Hanka Quinlana (Orson Welles) začetek pogubne poti, ki se konča z njegovo smrtjo. Toda, ko reka že odnaša ogromno truplo, iz pripovedi policaja Schwartzu vzemo, da je bil v resnici prav Sanchez tisti, ki je zakrivil eksplozijo v začetni sekvenci filma. Osumljenec je bil že vseskozi kriv, lažni inidici so bili pravi, kolikor so kazali na pravega krivca — in le z nekaj besedami se sprevrne celoten pomen dotlej videnege. In tragično? „You really liked him, didn't you?“ vpraša Schwartz Tanio (Marlene Dietrich), ko zre za plavajočim truplom. „The cop did, the one who killed him. He loved him,“ mu odgovori. In še: „He was some kind of a man. But what does it matter what you say about people?“ Celoten filmski opus Orsona Wellesa je zgrajen na natančno nasprotnem prepričanju: še kako je pomembno, kaj rečeš o ljudeh, morda je pomembnejše le to, kar sami rečejo o sebi drugim; kar odzvanja v tistem precepu med izrekanjem in izrečenim. Dati slišati izrečeno, vrniti odmev lastnih besed — nekaj smrtonosnega je v tem. Odmev njegovega lastnega glasu je tisti, ki zmede Quinlana; padec njegovega trupla v reko in sunkovito zaprtje magnetofona s posnetkom njegovega glasu sta dva momenta istega dogodka.

Jure Mikuž je v svojem delu o Fritzu Langu upravičeno zapisal, da se moderna filmska teorija v velikem navdušenju nad (predvsem iz Lacanovih misli izpeljanim) spoznanjem, da je ključni problem in zaplet filma mogoče ustvariti z usmerjenostjo in sposobnostjo pogleda, sedaj s tega stališča loteva vsakega cineasta in dela, pa naj ustreza njenim perspektivnim modelom ali ne.¹ In čeprav Langu pripiše, da je prvi filmski ustvarjalec, ki se je problema pogleda popolnoma zavedal in ga celo programsko izpostavil, potem pri obravnavanju drugega tipičnega lakanovskega objekta, glasu, Orsonu Wellesu sicer ne moremo pripisati pionirstva (ne nazadnje je prav Lang že leta 1933 naredil **Oporoko dr. Mabuseja**), zato pa drugi del stavka — o programski izpostavitvi — še kako velja. „Welles je prišel z radia, slepega medija, kjer vlada narativni glas: je prvi režiser, ki bo prišel do podobe, izhajajoč iz govora,“ pravi v posebni številki *Cahiers du cinéma*

(O. W., hors-série, Cdc, n°12) Youssef Ishaghpour.² Tudi drugi pisci v tej številki omenjajo to dejstvo (Truffaut, Narboni), a zdi se, da ga je najprecizneje določil Michel Chion, ki je Wellesa označil za enega redkih cineastov, ki se zaveda, da je oko tisto, ki ustvarja videz gibanja glasov in ki upošteva prav to centralno imobilnost glasu, ustvarjajoč nekakšno glasovno os, okoli katere plešejo podobe — od tod ta občutek neprestanega gibanja, hitrosti.³

Tako že s tem, če ostanemo pri Langu in Wellesu in poskušamo izpeljevati razmejitve med glasom in pogledom, postane hitro očitno, da je v teh dveh objektih nemogoče ločeno govoriti, da le v neprestanem medsebojnem izmikanju sploh lahko šele tvorita filmsko fikcijo. Welles to ve — in zato mora k telefonu, s katerim Vargas (Charlton Heston) pokliče ženo (Janet Leigh) v Mirador motel, postaviti slepo lastnico prodajalne. Če pogled vidi le temo, je treba za preživetje biti pozoren na glasove. Na drugem koncu žice, nasproti slepoti, je oglušlost. Iz zvočnika v steni motelske sobe prihaja glasba, ki se je ne da ustaviti in ki „oglušči“ Janet Leigh za sumljiv hrup v sosednji sobi in za šepetajoče opozorilo nočnega čuvaja. Prav v Miradoru hotelu se zgodi prizor, ki nam dovoljuje, da k doslej omenjenima mojstroma — Langu in Wellesu — dodamo še tretjega, Hitchcocka: temna senca, ki jo telo grozečega fanta zariše na obrazu Vargasove žene, asociira na najbolj znan prizor iz Langovega **Morilca (M)**; dejstvo, da bo ta ista Janet Leigh v dve leti kasneje nastalem **Psychu** v nekem veliko bolj znanem motelu umrla prebodena pod še bolj znanim tušem, pa nam da misliti, ali ni morda prav Anthony Perkins tisti „new man“, ki ga pričakuje nočni čuvaj (Denis Weaver). Ali pa ima celo že on kje v kleti kako zanimivo truplo? „I'm a night man,“ pravi.

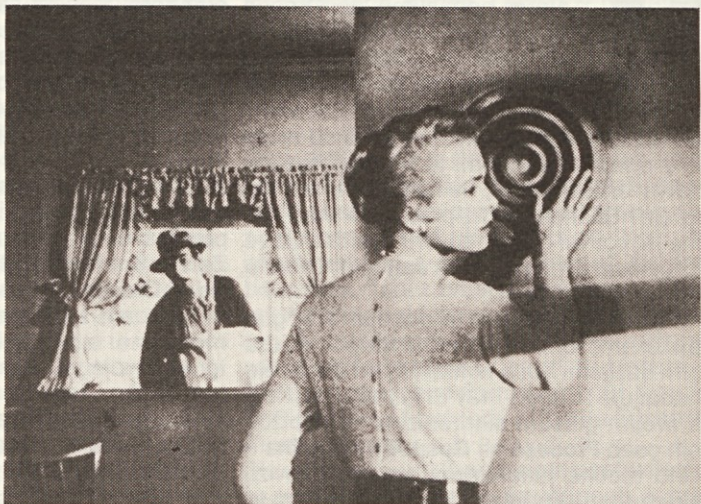
Četudi se veriga, v kateri Welles predstavlja „manjkajoči člen“ med Langom in Hitchcockom, morda zdi prenapet, bi bilo zanimivo podrobneje analizirati odnos Welles—Hitchcock. Tako se npr. odlomek Rohmerjevega teksta o **Vrtoglavicu** (ki je — tako kot **Dotik zla** — nastala leta 1958) bere kot poetizirani opis slavnega začetnega kadra-sekvence v **Dotiku zla**: „Sense sledijo sencam, dozdevki dozdevkom, toda ne kot prepaži, ki gladko zdrsi, ali ogledala, ki se neskončno zrcalijo, marveč v nekem bolj vznemirljivem gibanju, ki ne pozna prekinitev in ki se odvija hkrati z mehko krogla in ostrino premice.“⁴ Toda, če Bonitzer (ob **Razvpiti**) kot Hitchcockovo gibanje par excellence označi gibanje od daleč bliže (iz splošnega v veliki plan), je Wellesov postopek v začetni sekvenci **Dotik zla** prav nasproten — iz velikega plana roke, ki sproži uro peklenskega stroja, se kamera dvigne in umakne, tako da zaobseže celo ulico. Kako tedaj v nadaljevanju, potem ko smo pravzaprav že v prvem trenutku „vse“ videli, ohraniti suspenz? Prav z zvokom, z glasom. Tiktakanje ure, ki ga za gledalca (poslušalca!) še potencira Manzinijeva glasba, označuje tiisto neznosno prisotnost nevarnosti. „I've got this ticking noise in my head“, pravi Zita, ki bo le nekaj trenutkov zatem umrla v eksploziji.

Bonitzer je ob **Možu, ki je preveč vedel** zapisal, da so si pri *Cahiers* izmislili pojem „avtor“ zato, da bi slavili predvsem Hitchcocka.⁵ Toda, kolikor je osnova tega pojma v odkrivanju kontinuitete dela, ki se kaže v ponavljanju motiva in ki se skrivoma tke od filma do filma, kot vzorec na preprogi, je z njim upravičeno mogoče označiti tudi Wellesa. V začetnem kadru-sekvenci sta „paralelno zmontirani“ dve poti: avtomobilska vožnja Zite in njenega ljubimca ter hoja Vargasu in njegove žene — vsi hkrati pa so namenjeni prek meje, iz Mehike v Združene države. Eksplozija je tu zato, da zaključi zgodbo prvega in odpre zaplet drugega para. Lepota paradoksa je v tem, da je druga možna le prav kot taka — kot zrasla na ruševinah prve. Toda prav Zitino usodo lahko razumemo še nekoliko drugače — kot maščevanje nad Susan Alexander iz **Državljana Kanea**. Spomnimo se, da je s svojim smehom zapeljala Kanea in da je ta ob poskusih, da bi obvladal njen glas, začel izgubljati — in tudi dokončno izgubil — ves svoj ugled (cf. Chionovo analizo Kaneovega prehoda de *l'écrit à l'oral* v knjigi *Glas v filmu*).⁶ Prvi glas, ki ga slišimo v **Dotiku zla**, je prav Zitin smeh. Zanj bo morala plačati z življenjem, in kot da bi eksplozija ne bila dovolj, se mora zbrisati še njena podoba in ime na plakatu — s stekleničko kisline, namenjene Vargasovemu obrazu. Od Zitinega smeha sta tako ostala le pepel in dim — natanč-

no tako, kot se je to zgodilo s skrivnostnim "v Državljanu Kaneu. Chion navaja stavek, ki ga je Welles izrekel ob nekem srečanju v kinematografu Forum v pariških Les Halles: „Something is lost every time you open your mouth.“ Zdi se, da je temeljna tragika Orsona Wellesa (in na tej točki meje med življenjem in delom preprosto izginejo) prav v tej razcepljenosti med neprestano težnjo govoriti, dominirati z glasom — morda najbolj izraženo v besedah advokata: „Remember, I'll do all the talking!“ — in hkratnim zavedanjem, kako vsaka beseda že pomeni izziv, nevarnost, izgubo. „Šele nastop govorice ustvari polje grozljivega, 'svetega', tisto strahotno praznino, ki jo zapolnjujejo sveti — sublimni objekti in ki se prikazuje kot območje 'prekletega', 'neizrekljivega', 'nejezikovnega'.“⁷ Paleta likov v **Dotiku zla** je paleta možnih soočanj s tem izzivom, paleta možnih dotikov tega zla: resigniranost Tanie, poslušalska poza Vargasa... Do skrajnosti, v kateri se ekstreme že prevešata drug v drugega, pa sta oba momenta prignana pri samem Hanku Quinlanu. V enem trenutku popolna dominacija, ki nerazumljeno (špansko) besedo lahko kaznuje z udarcem, v drugem popolna nemoč ob smrtonosnem zapisu na magnetofonskem traku.

Če omenjeni Hitchcockov princip (od daleč bliže) skušamo razumeti na ravni naše identifikacije z glavnim junakom, potem je razvoj le-tega pri Hitchcocku mogoče označiti kot pot od domačnosti k neki tujosti, skozi predstavitev njegove neznosne strani, ki se pokaže šele od blizu. Hank Quinlan pa se nam, nasprotno, že ob prvem srečanju pokaže v vsej svoji tujosti, odbojnosti, grozljivosti (prehod iz splošnega v veliki plan in spust kamere na tla pred njegovim prihodom sta tu zato, da ta učinek le še podkrepi), da bi nato skozi film postal — ali smemo reči? — skoraj domač. Ali je torej Hank Quinlan tragičen junak? Prvi možen odgovor je v besedah Youssefa Ishaghpourja: „Če soočenje empiričnega in transcendentalnega, posameznega in občega (Quinlan in Vargas), v katerem se vsak od obeh transformira v drugega, proizvede dramo v **Dotiku zla**, je prav samo protislovje, nemožnost živeti opozicijo videza in resnice, posameznega in občega, tisto, ki je konstitutivno za bitje tragičnega heroja.“⁸ Toda v ta splet transformacij je potrebno vključiti še našo lastno, gledalčevo pozicijo. Sleherno srečanje na filmskem platnu dolguje svoj (ne)uspeh pogledu filmskega gledalca, ki ga potrdi. Ali, natančneje — šele, tisti naš „Ah, zakaj jo ne sliši!“ potrdi podobo zgrešenega srečanja kričeče Janet Leigh na balkonu in mimovozečega Charltona Hestona, ju postavi za Vargasa in njegovo ženo. Predvsem gledalec je torej tisti, ki je ujet v opozicije videza in resnice, zanj se na ekranu zvrstijo vsi tisti napisi, lažni in pravi dokazi.

In kaj pravzaprav počne Hank Quinlan? Podtika lažne (??) dokaze krivde pravim krivcem. Niti enega namiga ni v celem filmu za to, da bi kateri od osumlencev v resnici ne bil kriv. Nekakšen obscen užitik slutimo za vsem tem, toda zakaj to počne? Zdi se, da se nam razlog razkrije šele v trenutku, ko se sam znajde v situaciji, ki jo je dotlej namenjal drugim, ko pozabljena palica v hotelški sobi postane indic njegovega lastnega zločina. In prav to „pozabo“ bi radi postavili pod vprašaj. Ko po umoru Joea Grandija (Akim Tamiroff) Quinlan zapuša sobo, se kamera med dvema utripoma svetlobe sunkovito približa notranji strani vrat in pokaže list papirja, na katerem piše: „Stop. Forgot anything — leave at the key-desk.“ Zakaj je torej kljub opozorilu pustil palico v sobi? Kot je praznina kartonske škatle v Sanchezovi kopalnici v sobi? Kot je palica eksplozivna, tako je tudi sedaj neka praznina v realnem zahtevala od Quinlana, da jo poskuša z nečim zapolniti. Groza realnega je bila hujša od realne nevarnosti. Ali ne gre torej prav za tisto neprekrivanje med simbolno mrežo in krogotokom realnosti, o katerem v svojem predavanju „Izmeček v zgodovini: med dvema smrtema“ govori S. Žižek, neprekrivnje, ki povzroči, da pride do nekega presežka na obeh straneh: „Na eni strani simbolizacija realnosti, vpis krogotoka realnosti v označevalno mrežo, odpre v realnem neko praznino nesimbolizabilnega, luknjo *das Ding* grozljivo-obscene-zle Stvari, na drugi strani pa je pogoj simboliziranja realnosti neki presežek na strani same označevalne mreže, tj. neki 'čisti', samonanašajoči-se označevalec, I, S₁, ki mu nič ne ustreza v realnosti.“⁹ Ne gre nam za to, da palici, znaku ne-moči, im-potence par excellence, pripišemo preprosto vse lastnosti *objet a*, ali pa da v tistem „any-thing“ na belem listu papirja odkrijemo čisti označevalec, temveč prej za to, da skozi ta primer poskusimo razumeti tisto paradoksalno spreobrnitev krogotoka realnosti in govorice, ki privede do tega, da moramo, če naj sklenemo krog govorice, prišteti zraven neki paradoksn objekt, hkrati pa na ravni same realnosti naletimo na neki čisti označevalec, ki je svoj lastni znak. Kratka dramaturška oznaka sekvence umora v hotelski sobi bi torej lahko bila tudi taka: „Krog 'realnosti' se torej sklene, če iz njega nekaj izpade, je nekaj konstitutivno izključeno, ta izključitev pa je zabeležena, zaznamovana v nekem označevalcu.“¹⁰ Če vemo, da ta izpadla, grozljiva stran za konkretno libidinalno ekonomijo subjekta pomeni „obsedenost moškega z enigmo ne-



Dened Weaver in Janet Leigh v filmu **Dotik zla**

kega neznosnega uživanja, ki ga je deležna ženska“¹¹ potem tudi že slutimo, da je nekeje globoko zadaj skrita tudi še Ona. Kot v vsaki pravi zgodbi, je tudi v **Dotiku zla** tako. Quinlanova žena je bila zadavljena pred mnogimi leti, morilca pa mu ni nikoli uspelo najti. Ko Quinlan namesti Grandijevo truplo nad omočitno Janet Leigh, katere prvi pogled ob prebujenju bodo prav mrtvečeve izbuljene oči, se zato zdi, kot da bi hotel reči: „Glej, zate sem to naredil. Si zdaj zadovoljna?“

In kam se Quinlan po tej uprizoritvi fantazme še lahko zateče? Kam se da pobegniti iz govornega filma (*talking pictures, cinéma parlant*)? Tja, kjer ni glasov, kjer se o glasovih le sanja, v nemi film. „Pianola brings back memories“, pravi Quinlan, ko prvič po dolgem času vstopi v Tanjino hišo. Natančno tak pianino — samodejen, kjer tipke kar same plešejo — kakršen igra v njeni sobi, je mogoče videti v filmu **Nagrada za lepoto** (Prix de beauté) Augusta Genine iz leta 1930. Ta film tako s svojo zgodovino (pričeli so ga snemati kot nemi in ga nato v času snemanja spremenili v zvočnega) kot s svojo zgodbo (fascinacija z glasom, upodobljena z nešteto velikimi plani zvočnikov in gramofonov) uteleša tisti prehod iz ene dobe v drugo; prehod, ki je v sebi vseboval tudi že neko neizogibno, bolešno izgubo. Da je Louise Brooks glasu lahko zapela s platna (ali, natančneje: iz zvočnika ob platnu projekcijske dvorane, je morala Louise Brooks pogleda umreti v tej isti dvorani. Strel, ki jo je usmrtil, je bil nem. „Prix“ pomeni nagrado, toda tudi ceno.

Obraz Tanie v **Dotiku zla** je podoba plačila te iste cene, te iste smrti. Ona, ki je nekoč prerokovala iz kart, zdaj ureja račune. Hank Quinlan pride k njej, da bi ga zvok pianina vrnil v nemo preteklost, a ga že na vratih pričaka Marlene Dietrich z besedami: „Now, we've got television, too.“ Tudi zadnje pribežališče je tako oskrnjeno, izgubljeno, nedolžnosti ni več. A kot da bi vse to ne zadoščalo, je treba Quinlana vseeno še zvabiti ven, izsiliti priznanje, posneti njegov glas in ga ubiti, da obleži med smetmi ob reki, kot izmeček na smetišču (zgodovine?). „He was some kind of a man. But what does it matter what you say about people?“ pravi Marlene Dietrich in odide v temo. Tema je tu in tam, na tej in na oni strani belega filmskega platna.

Stojan Pelko

Opombe:

- 1 Jure Mikuž, Zdenko Vrdlovec: *Fritz Lang*, Imago, 1985, str. 52, 53.
- 2 Youssef Ishaghpour: *Decécoté du miroir*, v *Orson Welles*, hors série Cahiers du cinéma, 1982, str. 102.
- 3 Michel Chion: *Orson Welles speaking*, v O. W., Cdc, str. 93
- 4 Eric Rohmer: *L'hélice et l'idée*, Cdc 357, 1984, str. 27; citirano po zborniku *Hitchcock*, Analecta, 1984, str. 189.
- 5 Pascal Bonitzer: *Le peau et la paille*, L'An 17, 1984, str. 16; citirano po zborniku *Hitchcock*, Analecta, 1984, str. 171.
- 6 Michel Chion: *La Voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, 1982, str. 77—79.
- 7 Slavoj Žižek: Izmeček v zgodovini: med dvema smrtema, v *Problemi teorije fetišizma*, Analecta, 1985, str. 149.
- 8 Youssef Ishaghpour, op. cit., str. 104.
- 9 Slavoj Žižek, op. cit., str. 147.
- 10 ibid., str. 148.
- 11 ibid., str. 149.