

Freud

(Freud - The Secret Passion)

proizvodnja: Universal, ZDA, 1961

scenarij: Charles Kaufman, Wolfgang Reinhardt in John Huston

režija: John Huston

kamera: Douglas Slocombe

glasba: Jerry Goldsmith

scenografija: Stephen Grimes

montaža: Ralph Komplen

igrajo: Montgomery Clift, Susannah York, Larry Parks, Susan Kohner, Eileen Herlie, Fernand Ledoux, David McCallum



Kaj je film drugega kakor sanje? In če gre za sanje, kdo jim je prišel bliže kakor Sigmund Freud?

Če pa je tako, potem se lahko v zvezi s filmom povsem legitimno lotimo tega, kar je Freud imenoval *delo sanj* (Traumarbeit), oziroma njegovih mehanizmov: zgostitve (Verdichtung), pomika (Verschiebung), simbolike in sekundarne obdelave (sekundare Bearbeitung).

Zgostitev. Običajno se govori o »nabitosti«, »večpomenskosti« filmskih prizorov: tedaj mislimo njihovo metaforično razsežnost. Vsak element je določen (naddoločen, Überdeterminiert) z različnimi momenti popolnoma različnih »kontekstov« (lahko bi rekli kar *tekstov*); rečemo, da se ti »konteksti« (teksti) *investirajo* vanj ali da *zasedajo* (Besetzen) mesto, na katerem se nahaja posamezen element; zasedajo hkrati, tako da je sam element že učinek zgostitve vseh zasedb. Pri tem je treba poudariti, da so to zasedbe ali investicije za *gledalca*; neka analiza filma je veljavna natančno toliko, kolikor je sposobna razbrati investiranje (kon) tekste. Zgostitev ni zgolj odlika »vrhunskih« del; nasprotno, ravno v najbolj banalnih žanrskih filmih je najbolj zgoščena »resnica« gledalca: njegova vpetost v ideološko reprodukcijo, v kateri je »sprostitve« pogosto prevladujoča fantazma: delavec mora delati tudi na tem, da se »spočije«, da bo potem lahko še več delal, v tak počitek pa investira tudi vse tisto, česar ne more (ali ne sme) delati.

Pomik. V širšem smislu je to vsako prehajanje investicije-zasedbe z enega mesta (govora) na drugega. Spet v žanrskih filmih, v grozljivkah, vesoljskih operah, komedijah ipd., prav tod je freudovski pomik najočitnejši. Vse afekcije, ki jih ob tem doživljamo,

so prinešene od drugod, iz dejanskih tegob vsakdanjosti; »pomaknile« so se na mesto, kjer so enostavno znosnejše, in ne le to — šele na teh mestih jih je sploh mogoče realizirati. V nekem obdobju tako popularni »filmi katastrofe« in uživanje v njih pomeni pomik od neke druge katastrofe — katere, pa prepuščamo bralčevi domišljiji. Po drugi strani: filmi kakor *TV mreža*, *Vsi predsednikovi možje* itd. so bili ocenjeni kot »kritični« in dosegli takšno popularnost, kakršno so pač dosegli, ker za te reči že vemo, ne ker bi nam kaj posebnega razkrivali. Pomik v navidez aktualno problematiko nam omogoča »nadomestno kritiko« neke vse bolj aktualne, tukaj in zdaj prisotne problematike; gre torej za podobno reč kot v mehanizmu »grešnega kozla«: za metonimično prestavljanje poudarka z »vroče« teme na »hladno«, ki pa vendarle daje *vtis* »vroče« teme.

Simbolika, ki je ne gre mešati z metaforiko. Simbolika je substitutivna raven govora, raven, ki omogoča reprezentacijo: vsak element filma (od prizora do samega filmskega traku) je lahko vključen v neki govor, toda le tako, da nekaj reprezentira. Zdaj »stvar« ni več stvar in postane »znak«, ki govori o nečem drugem, ki reprezentira nekaj drugega (ne le samega sebe). Raven reprezentacije je omogočena le z izključitvijo stvari; če jo poskušamo vpeljati, neha biti »stvar« in postane »znak« za nekaj drugega. Simbolika pomeni zaseganje stvari, »spoj« stvari simboliziranega in »znaka«/simbola, ki stvar nadomešča; z nanašanjem na simbol se nanašamo »neposredno« na stvar. Prav o tej stvari pa ničesar ne vemo, saj je zmeraj že izključena, obstaja le na način simbola — in to je razlog, zakaj ostane simbol v nekem smislu zmeraj »skrivnosten«, neizčrpan. Simbolika, z drugimi besedami, pomeni dejstvo, da ne vemo, *kaj* govorimo. Zaradi tega Freud zapiše, da je simbole po pravilu treba interpretirati, ker tisti, ki sanja, povzema neko rabo simbola (bodisi individualno, bodisi kolektivno), ne da bi vedel, na kaj se nanaša. Tisti, ki sanja, je v našem primeru gledalec, saj so simboli vselej simboli za njega.

Sekundarna obdelava. To je, z eno besedo, zgodba. Seveda bo takoj padla pripomba: zgodba je (vsaj v filmu, ki ima zgodbo) vendar tisto primarno, tisto, iz česar šele nastane film, kar je treba obdelati, preden se lotimo filma, kako torej — sekundarna? Toda dejstvo je, da morajo biti vsi predhodni mehanizmi že *na delu*, da lahko nastane zgodba, da mora biti smisel elementov, ki bodo tvorili zgodbo, dan vnaprej, namreč neki *latentni* smisel v okviru zgostitve, pomika in simbolike. Zgodba je »potrebna« zato, da da filmu neki *sprejemljivi* smisel. * Je v službi pomika: obrati, polobradi, piruete in druge figure (tukaj sposojene od plesa) nas varno vodijo k razpletu, se pravi, naša pozornost je ves čas usmerjena v metonimično prestavljanje proti objubljenemu smislu, proč od tistega smisla — in hkrati vzporedno z njim — ki ga ima film kot ideološki govor, stran od nevarnih tal spraševanja po Drugem smislu.

Vse to velja za gledalca: on je tisti, ki »govori« film; če tega ne more, reče, da je film »nesmiseln«, a če pove še kaj več, vidimo, da spet »govori« film, govori nesmisel, v katerem se jasno zarisuje obris nekega specifičnega smisla — smisla gledalca. V razmerju do smisla filma sta avtor in gledalec na isti strani. Avtor si sicer lahko izmisli zgodbo in postopek; toda glede na »primarno obdelavo« je podvržen istemu Zakonu kot gledalec. Njuno medsebojno razmerje je treba razumeti le v smislu proizvodnih odnosov, delitve dela: filmar proizvaja gledalčeve sanje.

Dokler se v govor o filmu ne vpelje označevalna analiza, naj bo to dovolj. Ta analiza je sicer že bila vpeljana, a na drugih mestih, in noben užitek ni pisati za trop bralcev, ki ničesar ne razumejo. Toliko o »hermetičnem« jeziku.

Tudi bralci, ki na vsak način hočejo, da jim kaj povemo o tistem, kar je v tem tekstu zastopano z *glavo* (namreč ono ob naslovu), bralci, ki bentijo, če so se že pretolkli do sem, da jim nismo še ničesar povedali o *Sigmundu Freudu*, bodo prišli na svoj račun, četudi velja: če so film videli, potem jim o njem nimamo kaj povedati (kar je bilo, so tako ali tako videli), če pa filma niso videli, jim imamo še manj povedati, saj ne bi vedeli, o čem govorimo. Preostane, da jim kaj povemo *ob* filmu. Toda počasi: objubili smo jim, da pridejo na svoj račun. Od tega bo nekaj padlo tudi na naš

račun. Navsezadnje je takole digresijo mnogim prijetneje brati kot pa ne vem kakšno nakladanje o filmu; ostalim bi svetovali, naj kar obrnejo stran ali dve, če seveda ne bi bili ravno na tem, da jim ustrežemo.

Film *Sigmund Freud* je narejen kot kriminalka, v kateri je znan storilec, ni pa znan zločin. Razkriva se nam le postopoma in izkaže se, da gre za Ojdipov zločin. »Kriminalka« s prav takšno zasnovo je tudi Kralj Ojdip: v obeh primerih so stvari spočetka videti še kar »normalne«, izkaže pa se, da to »normalno« sloni na nečem, kar za »normalno« mnenje ni niti najmanj »normalno«: na simboličnem uboju očeta in simboličnem incestu. (Ni bilo čisto zastoj, kar smo prej govorili o simboliki; simbolično prav v smislu: subjekt ne ve, kaj dela. Dejanje je govor v toliko, v kolikor kaj reprezentira/pomeni.)

Sigmund Freud do kraja (filma) ponavlja Ojdipovo zgodbo: tebenskega kralja razkritje, za katerim se sam žene, privede do tega, da ga izključijo iz skupnosti; natanko isto se zgodi Freudu ob koncu filma, ko na zdravniškem kongresu poda poročilo o zaključkih svojega tedanjega raziskovanja, poročilo o manifestacijah otroške seksualnosti. Referenca na *Ojdipa v Freudu* zanesljivo ni »naključna«, če pomislimo, da je pri scenariju sodeloval Freudov sodelavec in biograf Ernest Jones.

Rekli smo, da film ni drugega kakor sanje. Zdaj moramo to formulacijo — ki nam je prišla prav za dobršen del teksta — nekoliko precizirati, saj film očitno niso sanje; če nič drugega, se pred spanjem ne moremo odločati, »kateri film bomo gledali«. Natančnejši bomo, če bomo rekli, da je film *kakor* sanje, da prav iz perfektiranja (kakor) sanjskih halucinacij črpa svojo privlačnost. Niso kar tako Hollywoodu rekli »tovarna sanj«.

Toda kaj, če se v filmu pojavijo sanje, kakor se v našem, in nosijo v sebi »ključ« do samih sebe, se pravi do Freudovega odkritja, odkritja nezavednega? Je mar treba take sanje dojeti kot »podvojeno« sanjskost, delovanje mehanizmov sanj na dveh ravneh, ali mogoče kot »dialektični« obrat, po katerem bi bile sanje v sanjah ravno realnost?

Ko se je Freud ukvarjal z analizo literarnih del, je ugotovil, da večina piscev uporablja sanje v ilustrativne namene ali za »posebne efekte«, nekateri (pri tem je odkril nemškega pisca-pesnika Wilhelma Jensena) pa vpeljujejo sanje, prav kakor bi jih sanjal »živ« človek, se pravi s posredovanjem dela sanj — ne da bi o tem kaj vedeli. »To je prava umetnost!« vzkligne Freud, toda pustimo ga, mi s tem nimamo kaj početi, ker se ne mislimo spraševati, ali je *Sigmund Freud* prava umetnost ali ne.

Kakorkoli že, sanje imajo v filmu le eno funkcijo, funkcijo, kot jo pač imajo sanje, sanje kot sanje, film kot sanje: da uprizorijo željo. V zgodnjih filmih so včasih znotraj izrazito moralističnih zgodb vpeljevali — skozi sanje — ravno tisto, proti čemur so moralizirali. Tukaj jih lahko nadomesti sam film; zelo pogosti so filmi, ki v strogo moralističnem kontekstu pokažejo vse mogoče nadrobnosti, da lahko potem pokažejo nanje: fuj; to je tisto, česar se ne sme!

Sanje, kadar so vpeljane kot sanje, delujejo kot »druga scena« filma. Željo lahko uprizarjajo tako, da vodijo »alternativno« zgodbo, da na neki način sugerirajo prisotnost želje, ki mora bodisi ostati zakrita bodisi biti (ali ne biti) izpolnjena junaku-sanjaču. Na drugi strani pa lahko sanje (kakor pri Bunuelu) proizvajajo odtujitveni učinek; tu gre res za nekaj »dialektični obrat«, v katerem se izkaže, da so sanje neka realnost — realnost želje, v njenih sladkih in/ali grozljivih oblekah. V prvem primeru (kjer gre za »junakovo željo«) lahko film računa na »klasični« učinek identifikacije, v drugem primeru pa nasprotno — na učinek razlike.

Kot vidimo, nas je *Sigmund Freud* pripeljal kar daleč, a ne daleč od filma. Tukaj — nedaleč od filma, vsekakor ne dlje, kakor če bi govorili »o« filmu — želimo tudi ostati.

Bogdan Lešnik

Superman

proizvodnja: Dove Mead za International Filmproduction, Velika Britanija, 1978

scenarij: Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman, Robert Benton

režija: Richard Donner

fotografija: Geoffrey Unsworth

glasba: John Williams

igrajo: Marlon Brando, Gene Hackman, Christopher Reeve, Margot Kidder, Ned Beatty

Prispevek k ženskemu vprašanju

Brandov pogled, obrnjen k popolni maternici njegovega sina (pogled vidimo iznad kristalov vesoljske ladje, ki se vzpenja v položaj za vzlet in ki bo malega Kal-Ela/Supermana popeljala na Zemljo — »Zakaj Zemljo, Jor-El? Tam so taki primitivci!«) ni le pogled skrbnega očeta; to je pobožen pogled, poln vere, upanja, ljubezni. Ravno zato je — popolnoma nečloveški — strahovito komičen. Brando ni popoln oče, čeprav ima vse možnosti, da bi to bil, tako po vlogi v filmu kakor po posredovanju reklamnega stroja filmske industrije. S svojimi vzdihli in resignirano držo je prej oče zato, ker pač mora biti. Saj ve: tukaj je pomemben sin. Priča smo še enemu 'odstopu', še eni 'koncesiji' sinu, še enemu prispevku k 'boju med generacijami', značilnem za civilizacijo, v kateri je edini pravi oče mrtvi oče in edini pravi sin tisti sin, ki je (kakor) oče.

Naša spekulacija o pogledu torej sovпада s spekulacijo v pogledu, spekulacijo, ki jo (lahko) prepoznamo prav v pogledu. Prepoznavamo se hkrati na dveh mestih, hkrati na obeh polih nekega instituiranega razmerja (v pogledu očeta in pogledu sina, ki ta pogled gleda: tako v pogledu sina nase skozi očetove oči, s tem pa objekt v lastnih očeh, v nekem že posredovanem pogledu), ki razbija doslednost katerekoli 'zavedne' pozicije ali pozicije, ki hoče biti 'zavedna'. Nemogoči Brandov pogled smo definirali s trojico krščanskih odlik (Kor. 13; 13), neizogibnih v teleologiji 'zahodne' misli; s trojico označevalcev, ki pripadajo obstoječemu ideološkemu diskurzu (semitsko-helenističnih obeležij) in ne nemara nekemu preteklemu ali preživetemu, saj se zmeraj znova pojavljajo v retoričnih fintah Ideologije. Slednja je vselej 'očetova'; toda ravno v 'sinovem' diskurzu, ki neprestano obljublja neko 'novo dobo', se manifestira finta: ireduktibilna simultaneost Očeta in Sina, tisto nezavedno razmerje, ki locira fantazmo užitka naravnost v označevalno prakso 'očetovega' diskurzivnega načina. Vendar nočemo zanemarjati matere. V vprašanjih, ki jih navidez zaskrbljeno postavlja Jor-Elu (Brandu), zato da jih ta lahko odpisne s prednostmi, ki jih ima vzrok njene zaskrbljenosti ('drugačnost' njenega sina), se skriva prav njena želja — dokaz za to je njena pomirjenost s 'prednostmi': njen sin bo *super*. To pomeni, da se bo na Zemlji dobro znašel, toda tudi, da mu nič ne bo moglo popolnoma nadomestiti njene scene. Kal-El je izreden sin, drugače kot večina ostalih: on docela izpolni materino željo.

To pa nas spomni na nekega 'Supermana', ki nam je veliko bližje, na slovenskega Supermana, ki potrjuje, da smo Slovenci že od nekdaj na svetovni ravni. Kdor ne verjame, naj sliši, da imamo Slovenci tudi svojega Ojdipa — prebere naj si pesem Sv. Matije *ubije očeta in mater* (slovenski Ojdip gre še dlje) na 23. strani Kondorjeve zbirke *Slovenske ljudske pesmi*. Ojdip ni daleč od naše teme, kot poznavalci gotovo že slutijo; slovenski Superman pa je seveda Peter Klepec, dopolnilo Sv. Matije v slovenskem Ojdipu: s Klepcem je vnešen incest.

Klepčovo spolno življenje ni posebno razburljivo, če ga jemljemo na ravni manifestnega teksta pripovedi. Do tedaj, ko se odpravi od doma, ga dejansko sploh ni. Med potjo pa si pridobi moč — moč, ki ga bo vzpostavljala v odnosu do matere, do njene želje — in se vrne k materi, nakar skupaj srečno živita naprej. Njegova moč je falična a njen lastnik je mati, ona je gospodar, ki razpolaga z njim v celoti, skozenj je slovenska mati falična mati. Ni odveč primerjati Klepca s pesnikom: Klepčeva vila, ki mu podeli moč, da lahko dosledno služi materi, je njegova Muza. Dejstvo, da je Muza ženska, je sicer bistveno, a Klepca ne moti: zgolj eterično, nesnovno bitje ni nikaka konkurenca materi, nemara je celo njen odsev. In Klepec ne poje kakšni ljubljani, prej trobi v bojni rog materinega borca. Slovenska

* Film »z zgodbo«, film »brez zgodbe«: to seveda ni nakaka klasifikacija. Če lahko vsakemu filmu pripišemo neki smisel, pač glede na »točko pogleda«, potem je »zgodba« nekaj čisto drugotnega, v prvi plan pa stopi *fantazma*, ki jo film realizira.