

ŽRTVOVANJE IN ODREŠENJE: TRIJE KRISTOLOŠKI FILMI

ILUSTRACIJA POSTOPNE IDEOLOŠKE DEFORMACIJE ROMANA JAZ SEM LEGENDA SKOZI SERIJO FILMSKIH (RE)INTERPRETACIJ, VSE DO KONTEMPLACIJ FILOZOFSKO-IDEOLOŠKIH TEM, KOT SE RAZKRIJEJO V DELIH JOHNA CARPENTERJA IN JOHNA FRANKENHEIMERJA. KDAJ SO SANJE DOVOLJ RADIKALNE, DA POSTANEJO OSVOBAJAJOČE?

SLAVOJ ŽIŽEK

PREVOD: SIMON HAJDINI

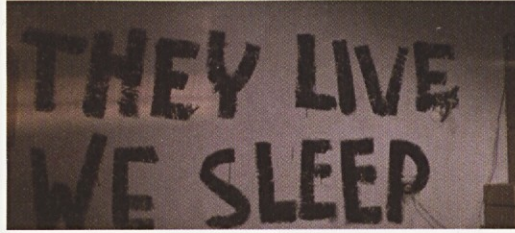
1 Primerjava zapovrstnih remakov iste zgodbe ponuja enega najboljših načinov odkrivanja premikov v ideološki konstelaciji. Vzemimo tri (oziroma štiri) različice zgodbe *Jaz sem legenda* (I Am Legend): romana Richarda Mathesona iz leta 1954; prvo filmsko različico, *Zadnji človek na Zemlji* (The Last Man on Earth/L'ultimo uomo della Terra, 1964, Ubaldo Ragona in Sidney Salkow), z Vincentom Priceom; drugo različico, *Zadnji človek* (The Omega Man, 1971, Boris Sagal), s Charltonom Hestonom; in zadnjo verzijo, *Jaz, legenda* (I Am Legend, 2007, Francis Lawrence), z Willom Smithom v glavni vlogi. Prva, nemara še vedno najboljša filmska različica je v osnovi zvesta romanu. Začetna premisa je dovolj znana – kot pravi oglaševalski slogan za drugo in tretjo verzijo filma: »Zadnji človek na Zemlji ... ni sam.« Zgodba je še ena v vrsti fantazmatskih pripovedi o preživetju lastne smrti: Neville je edini preživel katastrofo, ki je pomorila človeštvo; tava po opustošenih mestnih ulicah – in kmalu odkrije, da ni sam, da ga zalezuje mutirana vrsta živih mrtvecev (oziroma vampirjev). Moto torej ne vsebuje nobenega paradoksa: celo poslednji živeči človek ni sam – z njim ostanejo živi mrtveci, ki so, rečeno z Lacanom, tisti (objekt mali) *a*, ki se doda k zadnjemu človeku, s čimer *the last man* postane *a last man*. Zgodba nam v nadaljevanju razkrije, da je skupina okuženih ljudi odkrila način, kako obrzdati bolezen; toda »še živeči« ljudje so podnevi nerazločljivi od re-

sničnih vampirjev, ker oboje imobilizira spanec. Zato je neki ženski po imenu Ruth naloženo, da vohuni za Nevillom, večji del njune interakcije pa se osredotoča na Nevillov notranji konflikt med globoko zakoreninjeno paranojo in upanjem. Neville na njej, tik preden ga ta potolče in pobegne, uspe opraviti krvni test, ki razkrije njeno pravo naravo. Preživeli več mesecev pozneje napadejo Nevilla, ga zajamejo živega, da bi ga lahko usmrtili vpričo vseh pripadnikov nove družbe; Ruth mu tik pred usmrtitvijo ponudi kuverto s tabletami, da ne bi čutil bolečine. Neville končno spozna, zakaj nova družba kužnih v njem vidi monstuma: tako kot so vampirji veljali za legendarne monstume, ki so prežali na ranljive ljudi v njihovih posteljah, je tudi Neville postal mitska figura, ki pobija tako speče vampirje kot speče kužne preživle. Postal je legenda, kakršna so bili nekoč vampirji ... Prva filmska različica se od romana razlikuje po končnem zasuku: junak (tu mu je ime Morgan) v svojem laboratoriju razvije zdravilo za Ruth; nekaj ur po tistem, ko se znoči, preživeli ljudje napadejo Morgana, ki zbeži, a ga nazadnje ubijejo v cerkvi, kjer je pokopana njegova žena.

Dogajanje v drugi filmski verziji, *Zadnji človek*, je postavljeno v Los Angeles, kjer je skupina upornih albinov, ki so se poimenovali za »Družino«, preživela kugo, ki jih je spremenila v nasilne, na svetlobo občutljive albino mutante in jih navdala s psihotičnimi blodnjami o lastni veličini. Pripadniki »Družine« kljub upiranju počasi izumirajo, očitno zaradi muta-

cij kuge. »Družino« vodi Matthias, nekaj priljubljen televizijski napovedovalec; on in njegovi privrženci so prepričani, da za njihovo nesrečo niso krive napake človeštva, pač pa moderna znanost. Vrnili so se k ljudskemu načinu življenja, k uporabi srednjeveškega imaginarija in tehnologije, opremljeni so z dolgimi črnimi haljami, baklami, loki in puščicami. Po njihovem mnenju mora Neville, poslednji simbol znanosti in »*user of the wheel*«, umreti. V zadnjem prizoru filma vidimo, kako preživeli zapuščajo prizorišče v land roverju, potem ko jih umirajoči Neville oskrbi s steklenico krvnega seruma, najbrž zato, da bi obnovili človeštvo.

V zadnji različici, ki se odvija na Manhattnu, ženska pristopi k Nevillu (v tej verziji ji je ime Anna, spremlja jo sin Ethan, oba pa prihajata z baptističnega juga Amerike) in mu pove, da jo pošilja Bog, da bi ga popeljala v kolonijo preživelih v Vermont. Neville ji noče verjeti, rekoč, da v svetu, tako polnem trpljenja in množične smrti, ne more biti Boga. Ko Okuženi isto noč napadejo hišo in prebijajo njeno obrambo, se Neville, Anna in Ethan zatečejo v kletni laboratorij, kamor se zaprejo skupaj z okuženo žensko, na kateri je Neville izvajal svoje poskuse. Ko odkrije, da je bilo zadnje zdravljenje uspešno in da je ženska ozdravljena, Neville ugotovi, da mora najti način, kako zdravilo spraviti do drugih preživelih, preden pomrejo. Potem ko pacientki vzame steklenico krvi in jo da Anni, njo in Ethana porine v staro drčo s premogom in se žrtvu-



Invazija na Los Angeles

je, tako da aktivira ročno granato, s katero pobije okužene napadalce. Anna in Ethan pobegneta v Vermont in dospeta do z zidom obdane kolonije preživelih. Njen sklepní nasneti govor nam pove, da je Nevillovo zdravilo omogočilo preživetje in ponovno oživetev ljudi, s čimer je postal legenda, kristusovska figura, katere žrtvovanje je odrešilo človeštvo.

Tu je moč opazovati postopno ideološko regresijo v njeni najčistejši klinični obliki. Osrednji premik (med prvo in drugo filmsko različico) je na delu v radikalni spremembi pomena naslova: izvorni paradoks (junak je zdaj legenda za vampirje, kot so bili nekoč vampirji legenda za človeštvo) se izgubi, tako da junak v zadnji različici postane preprosto legenda za preživele ljudi v Vermontu. Ta sprememba zabriše avtentično »multikulturalno« izkustvo, na katerega meri prvotni pomen naslova, izkustvo tega, da naša lastna tradicija ni nič boljša od tradicij drugih, ki so za nas videti »ekscentrične«, izkustvo, ki ga lepo formulira Descartes, ko v svoji *Razpravi o metodi* opisuje, kako je tekom svojih potovanj ugotovil, »da niso vsi, ki se od nas močno razlikujejo po mišljenju in čustvih, že zavoljo tega barbari ali divjaki, in da mnogim od njih služi razum prav tako dobro ali celo bolje kakor nam.«¹ Ironija je v tem, da ta razsežnost izginja prav v naši dobi, v kateri je multikulturalna toleranca povzdignjena v uradno ideologijo.

Oglejmo si zdaj to ideološko regresijo korak za korakom. Prvo filmsko različico pokvari njen zaključek:

namesto da bi umrl na grmadi, kot legenda, junakova smrt reafirmira njegove korenine v izgubljeni skupnosti (cerkvi, družini). S tem je oslabljen močan »multikulturalni« vpogled v kontingentnost našega socialnega ozadja, zadnje sporočilo filma ni več zamenjava mest (zdaj smo mi legende, kot so bili nekoč vampirji legende za nas), ki naredi vidno brezno naše izkoreninjenosti, temveč naša ireduktibilna vez z lastnimi koreninami. Druga filmska različica dovrši ta zabris tematike legende, s tem ko pozornost preusmeri na preživetje človeštva, ki ga omogoči junakov poseg z zdravilom proti kugi. Ta premestitev film znova vpiše v standardno topiko grožnje človeštvu, ki za las preživi. Toda, kot pozitivni bonus, prejmemo vsaj odmerek liberalnega antifundamentalizma in razsvetljenega scientizma, ki zavrača obskurantistično hermenevtiko iskanja »globljega pomena« katastrofe. Najnovejša različica zabije poslednji žebelj v krsto, s tem ko vso zadevo obrne na glavo in očitno izbere religiozni fundamentalizem. Zgovorne so že geopolitične koordinate pripovedi: opozicija med opustošenim New Yorkom in Vermontom kot čistim ekološkim rajem, ograjeno skupnostjo, ki jo varuje Zid z varnostniki, in – da bi bila stvar še usodnejša – skupnosti se ponovno priključita prišleka s fundamentalističnega Juga, ki preživita pot skozi opustošeni New York ... Strogo homolognemu premiku smo priča v odnosu do religije: prvi ideološki vrhunec filma je Nevillov jobovski trenutek dvoma (če je možna takšna katastrofa, potem Bog ne

obstaja), ki mu stoji nasproti Annino fundamentalistično zaupanje v to, da je orodje Boga, ki jo je poslal v Vermont na misijo, katere pomena ji še ni uspelo v celoti doumeti. Neville v zadnjih trenutkih filma, tik pred smrtjo, prestopi na drugo stran in sprejme fundamentalistično perspektivo, s tem ko vzame nase kristološko identifikacijo: poslana mu je bila zato, da bi ji predal zdravilo, ki ga bo odnesla v Vermont. S tem so njegovi grešni dvomi izničeni in dospemo na natanko nasprotni konec od premise izvirnika: Neville je zopet legenda, toda legenda novega človeštva, katerega prerojenje je omogočil s svojim odkritjem in žrtvijo ...

2

Kar pa seveda nikakor ne implicira tega, da je kristološka gesta ideološka že sama po sebi – ravno nasprotno. Za naš drugi primer vzemimo film Johna Carpenterja *Invazija na Los Angeles* (*They Live!*, 1988), eno izmed spregledanih mojstrovín hollywoodske levice, resnično lekcijo iz kritike ideologije. Gre za zgodbo o Johnu Nadaju, brezdomnem delavcu, ki se zaposli na gradbišču v Los Angelesu, a nima bivališča. Eden izmed tamkajšnjih delavcev, Frank Armitage, predlaga prenočišče v lokalnem barakarskem naselju. Ko se tisto noč razgleduje po naselju, mu pade v oči nenavadno dogajanje v majhni cerkvi čez cesto. Naslednji dan se odloči malce raziskati zadevo in po naključju naleti na več škatel, skritih v pročelju stavbe, ki so napolnjene s sončnimi očali. Ko si očala pozneje prvokrat nadene, opazi, da je na oglasnem panoju izpisana beseda »UBOGAJ«, medtem ko neki drugi pano gledalca nagovarja: »POROČI IN REPRODUCIRAJ SE«. Na bankovcu vidi zapis »TO JE TVOJ BOG«. Poleg tega kmalu odkrije, da so mnogi ljudje dejansko zunajzemelska bitja, in ko sprevidijo, da jih vidi takšne, kot v resnici so, se nenadoma pojavi policija. Nada pobegne in se vrne na gradbišče, da bi se o vsem pogovoril z Armitageom, ki za zgodbo sprva ne kaže nobenega zanimanja. Ko ga Nada skuša prepričati in ga nato prisiliti, da si nadene očala, se spopadeta. Ko si jih Armitage končno nadene, se pridruži Nadaju in skupaj navežeta stik s skupino iz cerkve, ki pripravlja odpor. Na sestanku skupine izvesta, da zunajzemelska bitja pri svojem nadzoru v prvi vrsti uporabljajo signal, oddajan prek televizije, zaradi katerega javnost ne uspe sprevideti resnice o tuji vrsti. Nada je v zadnjem boju, po uničenju oddajnika, smrtno ranjen; kot svoje zadnje dejanje pred smrtjo tuji vrsti pokaže sredinec. Ker ni več signala, začnejo ljudje v svojih vrstah srečevati predstavnike tuje vrste. Tu je treba biti pozoren na niz potez, med katerimi je najpomembnejša neposredna vez med klasično hollywoodsko topiko »invazije kradljivcev teles«, tuje vrste med nami, neopazne za naš pogled, ki že obvladuje naše življenje, in razrednim antagonizmom, ideološkim gospodstvom in eksploatacijo – stvaren prikaz bednega življenja revnih delavcev v barakarskem naselju naš nikakor ne pušča ravnodušnih.



Jaz, legenda



Zadnji človek na Zemlji



Zadnji človek

Potem je tu seveda še čudovito naivna mizanscena ideologije: skozi ideološko-kritična očala je pod verigo vednosti neposredno viden Označevalec-Gospodar – ugledamo diktaturo ZNOTRAJ demokracije. Ta uprizoritev ima seveda tudi svoj naivni vidik, ki nas opominja na ne tako zelo znano dejstvo, da je v šestdesetih letih 20. stoletja vodstvo Komunistične partije ZDA, ki ni bilo sposobno mobilizirati delavcev, resno tehtalo možnost, da je prebivalstvo ZDA pravzaprav kontrolirano s skrivno uporabo mamil, ki so distribuirana prek zraka in vodne oskrbe. Ne potrebujemo tuje vrste in skrivnih mamil ali očal – FORMA ideologije učinkuje brez njih. Upodobljeni prizor prav zaradi te forme vendarle prikazuje našo vsakdanjo resnico. Oglejte si naslovnice našega dnevnega časopisja: vsak naslov, četudi – in zlasti če – se pretvarja, da zgolj informira, je implicitna zapoved. Ko je od nas zahtevano, da izberemo med liberalno demokracijo in fundamentalizmom, ne gre le za to, da je en člen očitno preferiran – bolj pomembno je, da je prava zapoved ta, da v tem vidimo resnično alternativo in spregledamo vsako tretjo možnost.

Marksisti pritrjujejo temu vidiku boja za diktaturo, naredijo ga vidnega in ga odkrito prakticirajo. Zakaj? Vrnimo se k filmu: ko si enkrat nadeneš očala in to uvidiš, te ne določa več. Kar pomeni, da si to videl, že preden si pogledal skozi očala, le da se tega nisi zavedal. Če se sklicujemo na četrti, manjkajoči člen Rumsfeldove epistemologije, potem so bile zapovedi »neznane znane reči«. Zato je dejanski pogled na te reči boleč. Ko skuša junak prepričati svojega prijatelja, naj si nadene očala, se ta temu upira, in sledi dolg nasilen pretep, vreden kakega *Kluba golih pesti* Davida Fincherja (*Fight Club*, 1999), še ene v vrsti mojstrov in hollywoodske levce. Tu uprizorjeno nasilje je pozitivno, je pogoj osvoboditve – lekcija se glasi, da naša osvoboditev od ideologije ni spontan akt, akt resnične odkritja samega sebe. V filmu izvemo, da preveč

dolgotrajen pogled skozi ideološko-kritična očala povzroča glavobol: prikrajšanje za ideološki presežni užitek je zelo boleče. Da bi videli pravo naravo stvari, potrebujemo očala: ne gre torej za to, da je treba sneti ideološka očala, da bi lahko neposredno videli realnost, kakršna »je« – »naravno« se nahajamo v ideologiji, ideološki je že sam naš naravni pogled.

Sledi torej dolg pretep med Nadajem in Armitageom; začne se z naslednjimi besedami, ki jih prvi nameni drugemu: »Ponujam ti izbiro. Ali si nadeni ta očala ali pa začni žreti tiste smeti.« (Boj se odvija med prevrnjenimi smetnjaki.) Pretep, ki traja neznošnih 10 minut, s trenutki izmenjave prijaznih nasmeškov, je sam po sebi povsem »iracionalen« – zakaj si Armitage ne nadene očal, pa čeprav le zato, da bi ustregel prijatelju? Edina možna razlaga je, da VE, da mu hoče prijatelj pokazati nekaj nevarnega, da mu hoče naložiti prepovedano vednost, ki bo povsem pokvarila relativni mir njegovega vsakdana.

Za konec se vrnimo nazaj k poslednji gesti umirajočega junaka, ko ta tuji vrzti pokaže sredinec: gre za MIŠLJENJE z roko, za gesto, ki pravi: »Odjebi!«, za *digitus impudicus* (»nesramni prst«), ki ga omenjajo že v starorimskih spisih – roka je tu avtonomni »organ brez telesa«, pri čemer težko spregledamo kristološke odmeve tega prizora umirajočega junaka, ki reši svet.

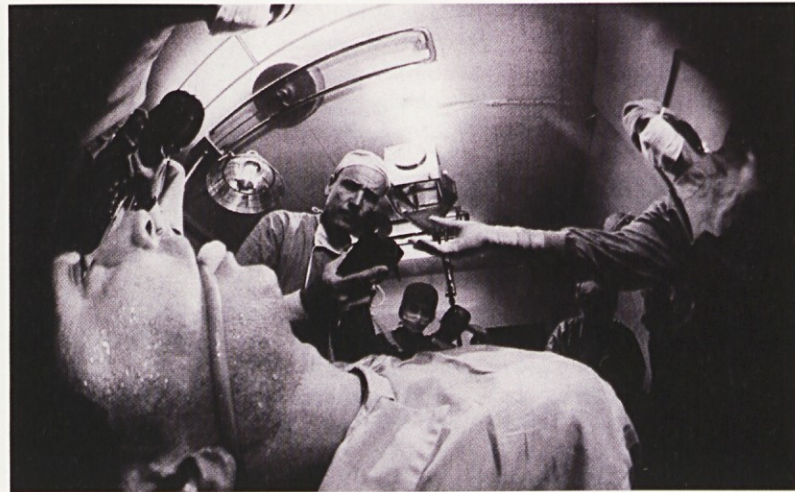
3

Obstaja še en način referiranja na kristološko gesto, ki slednjo prikrajša za njeno odrešilno kvaliteto. Zgleden primer tega so *Vnovič rojeni* (Seconds, 1966) Johna Frankenheimerja, spregledani pendant njegovega kulturnega *Mandžurskega kandidata* (The Manchurian Candidate, 1962), posnet v čistem noir stilu. Tu se ne bomo ustavljali ob mnogih izjemnih potezah filma, začenši z uvodno špico Saula Bassa, ki je ena njegovih najboljših in je primerljiva s špicami Hitchcockove odlične trilogije *Vrtoglavica* (Vertigo,

1958), *Sever-severozahod* (North by Northwest, 1959) in *Psiho* (Psycho, 1960), sestavljajo pa jo anamorfno popačeni fragmenti obraza v ogledalu. *Vnovič rojeni* so zgodba o Arthurju Hamiltonu, moškem srednjih let, čigar življenje je ostalo brez smisla: kot bankir je nemotiviran, ljubezen med njim in ženo pa je pričela pešati. V nepričakovanem telefonskem klicu Evansa, prijatelja, za katerega je bil mislil, da je pred leti umrl, z njim naveže stik skrivna organizacija, znana preprosto pod imenom »Družba« (»Company«), ki premožnim ljudem ponuja nov začetek v življenju. Potem ko podpiše pogodbo, Družba uprizori nesrečo, inscenira Hamiltonovo smrt in priskrbi truplo, zamaskirano v Hamiltona. Hamilton s pomočjo obsežne plastične operacije in psihoanalize postane Tony Wilson (igra ga Rock Hudson), Družba mu priskrbi nov razkošen dom v Malibuju, novo identiteto etabliranega umetnika, nove prijatelje in predanega slugo. (Podrobnosti nove eksistence kažejo na to, da je nekoč obstajal resnični Tony Wilson, katerega usoda pa za nas ostaja skrivnost.) Kmalu začne razmerje z Noro, mlado žensko, ki jo spozna na plaži. Skupaj obiščeta bližnji festival vina, ki se razvije v popolno pijano seksualno orgijo, Wilson pa se, sicer nejevoljno, dovolj sprosti, da se ji pridruži tudi sam. Nekaj časa je srečen, kmalu pa ga začne obhajati čustvena zmedenost glede nove identitete in želja, da bi nadoknadil lastno mladost. Na slavnostni večerji, ki jo priredi za svoje sosede, se pretirano napije in prične blebetati o svojem bivšem življenju, ko je bil še Hamilton. Izkaže se, da so tudi njegovi sosedi »prerorejenci« kot on in so bili poslani z namenom, da popazijo nanj v času prilaganja na novo življenje. Nora je v resnici agentka Družbe, njeno dvorjenje Wilsonu pa je v glavnem v službi zagotavljanja njegovega sodelovanja. Wilson pobegne iz novega doma v Malibuju; kot nova oseba obišče bivšo ženo in izve, da mu je zakon propadel zato, ker je bil preza-poslen s snovanjem kariere in z materialnimi dobri-



Mandžurski kandidat



Vnovič rojeni

nami, torej prav s tistimi rečmi, za katere so ga drugi prepričevali, da so pomembne. Depresiven se vrne k Družbi in jih prosi, naj mu priskrbijo še eno identiteto; Družba pristane, a pod pogojem, da jim predlaga bogate stare znance, ki bi si morda želeli »preporoda«. Medtem ko čaka na novo identiteto, sreča Evansa, ki je bil prav tako »preroben« in se ni mogel sprijazniti z novo identiteto. Ob koncu filma zlovesči zdravniki odvedejo Wilsona v operacijsko sobo, kjer – privezan na mizo – izve resnico: tistim, ki se, tako kot on, niso uspeli privaditi na novo identiteto, Družba ne priskrbi še ene, kot je bilo obljubljeno, temveč postanejo trupla, s katerimi uprizorijo smrt novih klientov.

Vnovič rojeni so odsev vseh filozofsko-ideoloških tem, s katerimi smo se tu ukvarjali: soočajo nas s temo redukcije subjekta na *tabula rasa*, z njegovo izpraznitvijo vse substancialne vsebine ter z vnovičnim rojstvom, njegovim ponovnim stvarjenjem z ničelne točke. Motivu preporoda je tu dodan jasen ideološko-kritičen zasuk: Hamilton s transformacijo v Wilsona realizira tisto, o čemer je vseskozi sanjal; stvari gredo hudo narobe, ko se zave, da so bile te transgresivne sanje del iste zatiralne realnosti, pred katero si je prizadeval pobegniti. Drugače rečeno, Hamilton-Wilson plača bridko ceno, ker njegova negacija preteklosti ni bila dovolj radikalna: njegovi revoluciji ni uspelo revolucionirati svojih lastnih izhodiščnih predpostavk. Hegel je slutil to nujnost, ko je zapisal: »*Predelavo sistema pokvarjene pravosti, njene ustave in zakonodaje, brez predrugačenja religije, delanje revolucije brez reformacije, lahko imamo le za neumnost novejšega časa.*«² Fredric Jameson v odličnem eseju o Čevengurju, sijajni kmečki utopiji Platonova, ki je bila napisana v letih 1927–28 (tik pred prisilno kolektivizacijo), opiše dva momenta revolucionarnega procesa. Začne se z gesto radikalne negativnosti:

Ta prvi moment svetne redukcije, destitucije malikov in nasilnega ter bolečega pometenja s starim svetom, je

*sam predpogoj rekonstrukcije nečesa drugega. Prvi moment absolutne imanence, prazni list absolutne kmečke imanence ali ignorance, je nujen za to, da lahko nastanejo novi in nesluteni vtisi in občutki.*³

Nato sledi druga stopnja, invencija novega življenja – ne gola konstrukcija nove družbene realnosti, v kateri bi bile realizirane naše utopične sanje, pač pa (re)konstrukcija teh sanj samih:

*Proces, ki bi ga bilo preenostavno in zavajajoče imenovati rekonstrukcija ali utopična konstrukcija, ker dejansko zadeva sam napor iskanja poti, po kateri si je utopijo sploh šele mogoče zamišljati. Morda bi v bolj zahodni obliki psihoanalitske govornice [...] v nastopu utopičnega projekta nemara lahko videli neke vrste željo po zelenju, učenje zelenja, predvsem invencijo želje, imenovane utopija, skupaj z novimi pravili fantaziranja ali sanjarjenja o taki stvari – serijo narativnih protokolov, ki nimajo predhodnika v prejšnjih literarnih institucijah.*⁴

Referenca na psihoanalizo je tu ključna in nadvse natančna: ljudje v radikalni revoluciji ne »realizirajo svojih starih (emancipatornih itd.) sanj«; vse prej gre za to, da morajo ponovno iznajti same moduse sanjanja. Mar ni to natančna formula povezave med gonom smrti in sublimacijo? Na tem počiva nujnost kulturne revolucije, ki jo je jasno zapopadel Mao: kot se je še v eni sijajni krožni formulaciji tega istega časa izrazil Herbert Marcuse, *svoboda* (v odnosu do ideoloških spon, do prevladujočega modusa sanjanja) je *pogoj osvoboditve*, kar pomeni, da v primeru, če le spremenimo realnost, da bi tako realizirali svoje sanje, ne spremenimo pa teh sanj samih, prej ali slej pademo nazaj v staro realnost. Tu je na delu heglavska »postavitev predpostavke«: naporno delo osvoboditve retroaktivno ustvari svojo lastno predpostavko.

V *Vnovič rojenih* Wilson plača ceno za svojo »revolucijo brez reformacije«: misli, da je s tem, ko je pustil za seboj življenje bankirja, ujetega v zakon brez

ljubezni, pobegnil pred zatiralno družbeno realnostjo, v kateri drugi (bolje rečeno, ideološki »veliki Drugi«) definira moje sanje in mi narekuje, kaj želiti; po svojem preporodu dojame, da je obstoječi red določal tudi njegove najintimnejše sanje o avtentičnem življenju, zaradi katerih se je počutil klavstrofobično zatiranega, skratka, da je določal samo to fantazmatsko jedro njegove biti. Ta past »inherentne transgresije« je najjasneje vidna v prizoru vinske orgije, ki očitno namiguje na hipije (spomnimo, film je iz leta 1966), in je bil ob izidu, ko popolna frontalna golota še ni bila dovoljena, cenzuriran: prizor se mučno vleče, njegova depresivna inertnost pa očitno spodbija koncept osvobajajočega izbruha spontanega veselja nad življenjem.

Konec filma, ko je Wilson žrtvovan kot nadomestno telo, ki bo najdeno mrtvo, da bi se lahko preporodil nov subjekt, reformulira heglovski-krščansko lekcijo: cena za moj preporod je zmaličenje telesa drugega, tako kot Kristusovo telo, ki je plačalo ceno našega preporoda. To je nemara ultimativno svarilo kritike sanj: poišči izmaličeno telo, ki plačuje ceno naših sanj!

[1] René Descartes, *Razprava o metodi*, Ljubljana: Slovenska matica, 1957, str. 44.

[2] G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Hamburg, 1959, str. 436.

[3] Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press, 1994, str. 89.

[4] Jameson, op. cit., str. 90.