

HITCH COCK

II.



Zoja Skušek — Močnik
GLEDALIŠČE KOT OBLIKA
SPEKTAKELSKJE FUNKCIJE

Slavoj Žižek
HEGEL IN OZNAČEVALEC

Braco Rotar
GOVOREČE FIGURE

Rastko Močnik
MESČEVO ZLATO

Mladen Dolar
STRUKTURA
FAŠISTIČNEGA GOSPOSTVA

Rado Riha
FILOZOFIJA V ZNANOSTI

Valentin Kalan
TUKIDIDES, LOGOS
ZGODOVINE IN RAZREDNI BOJ

Zbornik
GOSPOSTVO, VZGOJA, ANALIZA

Nenad Miščević
JEZIK KOT DEJAVNOST

Jure Mikuž
PODOBA ROKE

Slavoj Žižek
FILOZOFIJA SKOZI
PSIHOANALIZO

Sigmund Freud
DVE ANALIZI

Zbornik
HITCHCOCK

Rado Riha, Slavoj Žižek
PROBLEMI TEORIJE FETIŠIZMA

Zbornik
OD GALILEJA DO PLATONA

Jacques Lacan
SEMINAR XX — ŠE

Mladen Dolar, Slavoj Žižek
HEGEL IN OBJEKT

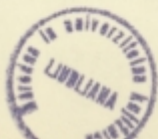
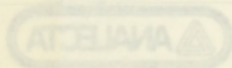
P4

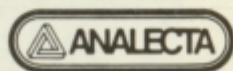
194245

HITCHCOCK II

HITCHCOCK II

Problemi - Risposte
Ljubiana 1991





194245

Razprave 211991
Problemi 41991

Uredništvo Razprave: Miran Božovič, Mladen Dolac, Zdravko Kobe,
Rastko Močnik, Stojan Pelko, Rado Riha, Slavoj Žižek.
Glavni urednik Problemi: Miran Božovič.
Odgovorna urednica Problemi: Aleksa Zupančič.

Izdajatelj

LDS, Ljubljana, Daljnogorska 4

Uvod: Alfred Hitchcock ali karkoli se počneš in
postavljašMiran BOŽOVIČ, 7
VSD

Dvoživci ali kako se počneš in karkoli se počneš

Aleksa ZUPANČIČ, 21
Stavak

Teater pri Hitchcocku

Stojan PELKO, 28
Telec

Punctum carum

Renata SALEČ, 44
Naloga

Prvi moč in napačna ženska

William ROTHMAN, 52
Ljubljana

Hitchcockovi ali karkoli se počneš in karkoli se počneš

Tania MODLESKI, 60
dij

Gospodarstva hiše luti; Dvoživci ali

Joan COPIEC, 68
Cena te življice

Ortopedični subjekt: Glasna tvorilja in sprejemanje Lacana

Slavoj ŽIŽEK, 99
100 dij

«Dans ses yeux innocents je vois ma petite écriture»

Problemi – Razprave
Ljubljana 1991

252501
Razprave 2/1991
Problemi 4/1991

Uredništvo Razprav: Miran Božovič, Mladen Dolar, Zdravko Kobe,
Rastko Močnik, Stojan Pelko, Rado Riha, Slavoj Žižek.
Glavni urednik Problemov: Miran Božovič.
Odgovorna urednica Problemov: Alenka Zupančič.

Izdajatelj
LDS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Oblikovanje:
VSSD

Stavek:
dp kk

Tisk:
Tiskarna Ljubljana

Naklada
1050 izvodov

Letna naročnina
500 din

Cena te številke
100 din

UVOD:
ALFRED HITCHCOCK
ALI FORMA IN NJENA ZGODOVINSKA
POSREDOVANOST

VSEBINA

Uvod: Alfred Hitchcock ali forma in njena zgodovinska posredovanost	7
Miran BOŽOVIČ, <i>Dvoriščno okno: objekt a, petit a, kot objekt apetita</i>	13
Alenka ZUPANČIČ, Teater pri Hitchcocku	28
Stojan PELKO, <i>Punctum caecum</i>	44
Renata SALECL, Pravi mož in napačna ženska	58
William ROTHMAN, <i>Vrtoglavica</i> ali neznana ženska pri Hitchcocku	66
Tania MODLESKI, Gospodarjeva hiša lutk: <i>Dvoriščno okno</i>	84
Joan COPJEC, Ortopsihični subjekt: filmska teorija in sprejemanje Lacana	99
Slavoj ŽIŽEK, »Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite«	120

UVOD:
ALFRED HITCHCOCK
ALI FORMA IN NJENA ZGODOVINSKA
POSREDOVANOST

V poplavi interpretacij razmerja med modernizmom in postmodernizmom gre praviloma mimo ključno vprašanje, kako prelom med njima zadene *status interpretacije kot take*. Tako v modernizmu kot v postmodernizmu je interpretacija notranja svojemu predmetu: brez nje nimamo dostopa do umetniškega dela – tradicionalni raj, kjer lahko vsakdo, ne glede na svojo izšolanost v interpretiranju, použiva umetnino, je dokončno zgubljen. Prelom med modernizmom in postmodernizmom je torej treba iskati znotraj tega inherentnega razmerja teksta do komentarja. Moderna umetnina je po definiciji »nerazumljiva«, deluje kot šok, kot vdor travme, ki zamaje zadovoljstvo naše vsakdanje rutine in se upira temu, da bi jo integrirali v simbolni univerzum vladajoče ideologije; nato, po tem prvem srečanju, nastopi interpretacija in nam omogoči integrirati ta šok – obvesti nas, denimo, da umetnina s svojo travmatičnostjo zgolj registrira šokantno pokvarjenost našega »normalnega« vsakdana... V tem smislu je interpretacija sklepni moment samega procesa recepcije: T. S. Eliot je bil povsem dosleden, ko je svojo pesnitev *Waste Land* dopolnil z opombami, ki pojasnjujejo literarne aluzije v verzih, torej z nečim, kar spada v akademski komentar študijske izdaje dela. – Postmodernizem pa tu postopa na natanko nasproten način: njegov predmet *par excellence* so proizvodi z distinktno množično privlačnostjo (filmi kot *Blade Runner*, *Terminator* ali *Blue Velvet*) – in naloga interpretata je, da v njih odkrije na delu najbolj ezoterične teoretske finese kakega Lacana, Derridaja ali Foucaulta. Če torej ugodje modernistične interpretacije sestoji v učinku prepoznanja, ki »udomači« vznemirljivo tujost predmeta (»Aha, zdaj vidim, v čem je pravi pomen te navidezne zmede!«), pa je namen postmodernistične obravnave, da nam potuji samo začetno domačnost: »Misliš, da je to, kar vidiš, preprosta melodrama, ki ji brez težav lahko sledi celo tvoja senilna babica? Toda motiš se – brez upoštevanja... /razlike med simptomom in *sinthomom*; ustroja Boromejskega vozla; dejstva, da je Ženska eno izmed Imen-Očeta; itd. itd./ si povsem zgrešil poanto dela!«

Če obstoji avtor, čigar ime poseebnja tovrstno interpretativno ugodje, ki ga prinese potujitev najbolj banalne vsebine, potem je to Alfred Hitchcock. Hitchcock kot teoretski fenomen, ki smo mu priče zadnja desetletja – neskončna poplava knjig, člankov, univerzitetnih kurzov, okroglih miz na simpozijih... – je »postmoderen« pojav *par excellence*. Temelji na izjemnem transferju, ki ga sproža njegovo delo: za prave Hitchcockove *aficionados* ima v njegovih filmih vse pomen, navidez najbolj preprosta zgodba skriva nepričakovane filozofske finese (odveč je pripomniti, da se tudi pričujoči zvezčič brez zadržkov predaja tej norosti). – Pa vendar, ali naj to pomeni, da je Hitchcock nekak postmodernist *avant la lettre*? Z drugimi besedami, kako naj umestimo Hitchcocka glede na triado realizem-modernizem-postmodernizem, kot jo je razdelal Fredric Jameson s posebnim ozirom na zgodovino filma, kjer »realizem« pomeni klasični Hollywood, tj. narativni kod, ki se je ustalil v tridesetih in štiridesetih letih, »modernizem« velike *auteurs* petdesetih in šestdesetih let, »postmodernizem« pa godljo, v kateri smo danes, tj. obsedenost s travmatično Rečjo, ki sleherno narativno ogrodje reducira na poseben (spodletel) poskus »udomačitve« Reči?¹ Hitchcock je posebej zanimiv za dialektičen pristop prav kolikor se giblje na robovih te klasifikatorične triade² – vsak poskus

¹ Cf. Fredric Jameson, »The Existence of Italy«, v *Signatures of the Visible*, New York: Routledge 1990. – Uporabnost Jamesonove triade realizem-modernizem-postmodernizem bi lahko še nadalje potrdili z dokazom, kako lahko z njeno pomočjo vnesemo *ordre raisonne* v niz sodobnih filmov. Tako ni težko ugotoviti, da je v *Godfather*-trilogiji prvi film »realističen« (kajpak v smislu hollywoodskega realizma: narativno zaprtje – »closure« – linearne zgodbe, itd.), drugi »modernističen« (podvojitev enotne narativne linije: celoten film je nekak dvojni appendix h *Godfather I*, *prequel* in *sequel* k že-povedani glavni zgodbi), tretji pa »postmodernističen« (*bricolage* narativnih fragmentov, ki jih več ne drži skupaj organska vez ali formalen mitičen okvir). Pojemajoča kvaliteta vsakega naslednjega filma trilogije potrjuje, da je dominantna celotne trilogije »realistična«, česar pa ne bi mogli reči za tri druge filme iz sredine osemdesetih, ki prav tako tvorijo nekakšno trilogijo: *Fatal Attraction*, *Something Wild*, *Blue Velvet*. Triada realizem-modernizem-postmodernizem se tu vpiše v obliki treh različnih drž do Druge Ženske kot točke »fatalne privlačnosti«, skozi katero Realno vdre v vsakdanjo realnost in vrže iz tira njen krogotok: *Fatal Attraction* ostaja znotraj okvira običajne družinske ideologije, kjer Druga Ženska (Glenn Close) poseebnja Zlo, ki ga je treba zavreči oziroma umoriti; v *Something Wild* je Melanie Griffith nasprotno predstavljena kot tista, ki osvobodi Jeffa Danielsa spon lažnega yuppie-sveta in ga prisili k soočenju z dejanskim svetom; v *Blue Velvet* pa se Isabella Rossellini izmakne temu enostavnemu nasprotju in se prikazuje kot Reč v vsej njeni dvoumnosti, saj junaka hkrati odbija in privlači... Naraščajoča kvaliteta tukaj potrjuje, da je dominantna na »postmodernizmu«.

² Če Deleuze je Hitchcocka umestil na samo mejo »image-mouvement«, na točko, na kateri »image-mouvement« preide v »image-temps«: »le dernier des classiques, ou le premier des modernes« (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Pariz: Editions de Minuit 1990, str. 79).

klasifikacije Hitchcocka nas prej ali slej pripelje do paradoksnega rezultata, da je Hitchcock v nekem smislu vse troje hkrati: »realist« (za stare levičarske kritike in zgodovinarje filma, ki jim Hitchcock pooseblja ideološko korupcijo, imenovano »Hollywood«, a tudi za Raymonda Bellourja, po katerem Hitchcockovi filmi variirajo temo Ojdipskega popotovanja in so kot taki »ekscentrična in hkrati ekzemplarna verzija« klasične hollywoodske pripovedi³), »modernist« (predhodnik in hkrati eden v nizu velikih *auteurs*, ki so na robovih Hollywooda ali zunaj njega subvertirali njegove narativne kode – Welles, Renoir, Bergman...), »postmodernist« (če nič drugega že zaradi pravkar omenjenega transfernega učinka, ki ga sprožajo njegovi filmi pri interpretih).

Kaj je potemtakem Hitchcock »v resnici«? Skušnjava, ki se ponuja, je namreč, da bi se zagate znebili tako, da ga proglasimo za »realista«, trdno zasidranega v hollywoodski mašineriji, ki pa so si ga kasneje prisvojili najprej modernisti okoli *Cahiers du cinema* in nato še postmodernisti. Vendar takšna hitra rešitev temelji na razlikovanju med »Rečjo na sebi« in njenimi naknadnimi interpretacijami, ki pa je epistemološko globoko vprašljivo, saj (kot vemo iz hermenevtike) ni interpretacija nikoli preprosto zunanja svojemu objektu. Zato se zdi veliko bolj produktivno, če dilemo prenesemo v sam Hitchcockov opus in dojamemo triado realizem-modern-

³ Raymond Bellour, »Psychosis, Neurosis, Perversion«, v Marshall Deutelbaum in Leland Poague, eds., *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press 1986, str. 312. – Če že sprejmemo Bellourjevo definicijo osnovne hollywoodske matrice kot »stroja za proizvodnjo para«, potem nadaljnega nemotenega delovanja tega stroja ne smemo iskati pri Hitchcocku, ampak v množici današnjih filmov, ki so na prvi pogled povsem pretrgali s klasičnim Hollywoodom. Omenimo le dva filma iz 1990, med katerima ni na prvi pogled nič skupnega: *Awakenings* in *Dances with Wolves*. *Awakenings* je po svoji »uradni« vsebini zgodba o zdravniku (igra ga Robin Williams), ki z uporabo kemičnih zdravil prebuja bolnike iz desetletne kome in jim omogoča kratke vrnitve v normalno življenje; vendar nam ključ za razumevanje filma da šele dejstvo, da je sam ta zdravnik sramežljiv, zadržan, spolno »neprebujen« – film se konča z njegovim prebujenjem, ko se končno ojunaci in zaprosi bolniško sestro za zmenek. Konec koncev se torej bolniki zbudijo zgolj zato, da prenesejo zdravniku sporočilo, ki ga zadeva: ključni trenutek filma je, ko eden »prebujenih« bolnikov (Robert de Niro), tik preden pade nazaj v komo, zabrusi zdravniku, da je edini zares »neprebujeni« on sam, ker ni zmožen ceniti malenkosti, ki dajejo smisel našemu vsakdanjemu življenju... Razplet filma tako temelji na neizrečeni simbolni menjavi: kot da so bolniki žrtvovani (vrženi nazaj v »spanec«), zato da se zdravnik lahko prebudi in dobi spolnega partnerja – skratka, zato da se proizvede par. V *Dances with Wolves* igra vlogo skupine bolnikov kajpada pleme Sioux, ki prav tako v nekakšni implicitni simbolni menjavi na koncu filma izgine, zato da se proizvede par Kevina Costnerja in belke, ki je od otroštva živela med Indijanci.

izem-postmodernizem kot klasifikatorno načelo, ki nam omogoči, da razločimo tri njegova osrednja obdobja:

– Angleški filmi druge polovice tridesetih let, tj. od *The Thirty-Nine Steps* do *Lady Vanishes*: »realizem« (razlog, zaradi katerega so vseč celo takšnim ortodoksnim marksistom, kakršen je Georges Sadoul, ki je sicer skrajno kritičen do Hitchcocka), formalno znotraj okvirov klasične naračije, tematsko osredinjen na Ojdipso iniciacijsko potovanje para.

– »Selznickovo razdobje«, tj. filmi od *Rebecca* do *Under Capricorn*: »modernizem«, ki ga na ravni forme označuje prevlada dolgih, anamorfočno popačenih *travelling*, tematsko pa je osredinjen na perspektivo ženske junakinje, ki jo travmatizira dvoznačen (zel, impotenten, obscen, zlomljen...) očetovski lik.

– veliki filmi petdesetih in šestdesetih let, tj. od *Strangers on a Train* do *Birds*: »postmodernizem«, tematsko osredinjen na perspektivo moškega junaka, ki ga bremeni krivda, kolikor je žrtev materinskega nadjaza.

Ujemanje treh osrednjih obdobjih Hitchcockovega dela⁴ s triado realizem-modernizem-postmodernizem ter ujemanje dominantnega tipa subjektivnosti v vsakem od teh obdobjih (tradicionalni meščanski par; zlom patriarhalne avtoritete z nastopom »heteronomnega individuuma«; postmoderni »patološki Narcis«) s tipom subjektivnosti, ki pripada trem stopnjam kapitalizma (liberalni kapitalizem; imperialistični državni kapitalizem; »postindustrijski« pozni kapitalizem), sta sama na sebi zadosten odgovor na vprašanje »družbene posredovanosti« Hitchcockovega univerzuma: inherentna logika njegovega razvoja je neposredno družbena. Hitchcockovi filmi artikulirajo te tri tipe subjektivnosti na jasen, tako rekoč destilirani način, namreč kot tri distinktno modalnosti želje. Te tri modalnosti je najlažje razmejiti, če jih naneseemo na formo, ki jo v vsaki od njih privzame subjektov protipol, *objekt: a, S(∅), veliki Φ...*⁵ Ni težko uvideti, kako so ti trije tipi objekta razporejeni glede na tri obdobja Hitchcockovega dela:

– prvo obdobje je v znamenju *a*, tj. znamenitega »MacGuffina«: čistega dozdevka, ki zvabi junaka na Ojdipso potovanje (nikakor ni nključno, da je v tem obdobju najbolj izpostavljena vloga »MacGuffina«, od

⁴ Kar zadeva ta tri razdobja, prim. *Alfred Hitchcock*, Ljubljana: Analecta 1984, str. 12-16.

⁵ Kar zadeva način, kako ti trije objekti delujejo pri Hitchcocku, prim. Slavoj Žižek, *Pogled s strani*, Ljubljana: Ekran 1990, str. 19-21.

načrta letalskih motorjev v *The Thirty-Nine Steps* do šifrirane melodije v *Lady Vanishes*);

– drugo obdobje zaznamuje prevlada S(Å), tj. insignije očetovske impotence: fragmenta realnosti, ki deluje kot označevalec tega, da je »veliki Drugi« zaprečen, da oče ne zmore delovati na ravni svojega Imena, svojega simbolnega mandata, kolikor je ujet v obsceno uživanje (prstan v *Shadow of a Doubt*, ključ v *Notorious*, itd.);

– v tretjem obdobju stopijo v ospredje raznotere pojavne oblike Φ: gigantski kipi, ptiči in drugi »madeži«, ki materializirajo uživanje materinskega nadjaza in tako zameglijo videnje junaka, naredijo podobo, ki jo gleda, nepresojno.

Prevlada enega od teh tipov objekta določi modus želenja, tj. njegovo postopno pretvorbo od neproblematičnega poganjanja za izmikajočim se dozdevkom (*a*) do dvoumne fasciniranosti z Rečjo. Lahko bi celo rekli, da ta tri obdobja postopoma naredijo vidno nemožnost spolnega razmerja, in sicer skozi naraščajoči nesklad med dvema ravnema razmerja moškega in ženske, ljubezenskega razmerja in partnerstva:

– Filmi tridesetih let implicirajo nekakšno prestabilizirano harmonijo med tema dvema ravnema: poizvedovalno partnerstvo, v katero sta po sili zunanjih razmer vržena junak in junakinja, samo od sebe postopoma porodi »notranjo« vez, ljubezen (*The Thirty-Nine Steps*, *Secret Agent*, *Young and Innocent*, *Lady Vanishes*).

– Filmi drugega (Selznickovega) obdobja vnesejo noto ireduktibilne disharmonije in odpovedi: na koncu partnerstvo sicer zmaga, par je srečno združen, toda za ceno žrtvovanja neke tretje, resnično fascinantne osebe; zaradi te žrtve se *happy end* drži grenak okus resigniranega pristanka na buržoazni vsakdan. Ta tretja, žrtvovana oseba je praviloma dvoumen očetovski lik – Herbert Marshall v *Foreign Correspondent*, Joseph Cotten v *Shadow of a Doubt*, Claude Rains v *Notorious* –, lahko pa je tudi fatalna Druga Ženska – *Rebecca* – ali preprosto zamišljena morilska hrbtna stran samega junaka, kot v *Suspicion*, kjer se na koncu izkaže, da je Cary Grant vsakdanji prevarant).

– V filmih tretjega obdobja pa je vsako partnerstvo med žensko in moškim obsojeno na propad (Jane Wyman in Richard Todd v *Stagefright*; James Stewart in Barbara del Geddes v *Vertigo*) ali pa libidinalno povsem izpraznjeno (Sam in Lila v *Psycho*).

Strani, ki sledijo, se bodo marsikomu marsikdaj zdele hitchcockovska različica tega, čemur v Holmesiani pravijo »Higher Criticism«: igranje teoretske igre, katere osnovno pravilo je, da je Hitchcock »resen umetnik« (pravilo, ki se marsikomu ne zdi nič manj neverjetno od tega, da je Sherlock Holmes res živel). Vendar pa iz tega, kar smo že rekli, ni težko zavrniti zguljeni očitek, češ da hitchcockovski *aficionados* »divinizirajo« svoj predmet, tj. neupravičeno povzdignejo Hitchcocka v vsevednega demiurga, ki je obvladal najmanjše podrobnosti svojega dela. Takšna drža je preprosto znamenje transfernega razmerja, znotraj katerega Hitchcock deluje kot *sujet suppose savoir* (subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve) – in je res treba dodati, da je v takšni drži več resnice, da je teoretsko neskončno bolj produktivna kot pa drža tistih, ki s puhlim samozadovoljstvom poudarjajo Hitchcockovo zmotljivost in nekonsistentnost? Skratka, tudi tukaj v polni meri velja Lacanov motto *les non-dupes errent*: edini način, da v teoriji proizvedemo kaj *realnega*, je, da do kraja vztrajamo v transferni *fikciji*.

Pa še to: pričujoči zvezek je nadaljevanje zbornika *Alfred Hitchcock*, ki je izšel v zbirki *Analecta* leta 1984; prinaša ozek, a reprezentativen izbor tujih tekstov iz osemdesetih let, ki v prvi knjigi niso mogli biti upoštevani, kot tudi pet novih tekstov, s katerimi so člani Društva za teoretsko psihoanalizo znova potrdili, kje je njihovo mesto – v živi teoretski razpravi današnjega marksizma.

DVORIŠČNO OKNO: OBJEKT *a*, *petit a*, KOT OBJEKT APETTITA

To see you is to love you.

Bing Crosby

Amare tuum est videre tuum.

Nikolaj Kuzanski

Dvoriščno okno je film o poželjivosti oči, o tistem, kar Lacan v *Seminarju XI* imenuje očesni apetit,¹ in o pogledu, ki kot objekt *a*, *petit a*, nastopi kot – objekt apetita.

V trenutku, ko se odvrti najavna špica, začne kamera potovati naravnost proti oknu. To potovanje kamere se zaustavi natanko na okenski polici, se pravi natanko v trenutku, ko se okenski okvir – gre za srednji okvir večkrilnega okna – dobesedno prekrije s filmskim platnom. Ta trenutek je identifikacija med pogledom iz sobe in našim pogledom iz dvorane popolna: zdaj vidimo natanko toliko, kot vidi tisti, ki je v sobi; kdorkoli je bil v sobi, je zdaj tako rekoč med nami v dvorani, mi pa smo stopili v njegovo sobo. V trenutku, ko pogled iz sobe sovpade z našim pogledom, kamera počasi premeri dvorišče z desne proti levi – za ta posnetek bi nemara lahko rekli, da ustreza prvemu očesnemu gibu, ki smo ga napravili skupaj z gigantskim očesom, ki se je pravkar odprlo in se leno ozrlo naokrog.

Potovanje kamere naravnost proti oknu, ki rezultira v sovpadu okna kot gigantskega očesa z 'očesom' kamere oziroma našim lastnim očesom, tako rekoč s *hrbtne* strani uprizarja zlitje dveh pogledov, našega in Jefovega, se pravi zlitje, ki ga s sprednje strani vidimo v *The Wrong Man* takrat, ko se obraz resničnega roparja, *the right man*, prekrije z obrazom Henryja Fonde, *the wrong man*, in v *Psycho* takrat, ko se skozi Normanov bolesten nasmeh pokažejo stisnjeni zobje, tj. v trenutku, ko mrtva mati tako rekoč sama pogleda skozi sinove oči.

O tem, da okno, skozi katero gledamo, dejansko funkcionira kot oko, nas prepričuje tudi dejstvo, da sama soba funkcionira kot *camera obscura*

¹ Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, CZ, Ljubljana 1980, str. 154.

– to, kar se dogaja v sobi tostran okna je namreč natanko sprevrnjena podoba tistega, kar se dogaja v stanovanju za oknom na nasprotni strani dvorišča, tj. v stanovanju Thorwaldovih. Kot je Hitchcock povedal Truffautu: »Na eni strani dvorišča imamo par Stewart – Kelly: on je negiben, ker ima nogo v mavcu, ona pa svobodno hodi naokrog; na drugi strani pa imamo bolno žensko, ki je priklenjena na posteljo, medtem ko njen mož prihaja in odhaja.«² Prav tako sta oba 'invalida' žrtvi svojih mobilnih partnerjev: kot Lars po svoje ukroji usodo svoje soproge, tako je tudi Jeff del Lisinih načrtov. Iz Jeffovega stanovanja se čez dvorišče k Thorwaldovim odpravi Lisa, z druge strani dvorišča pa k Jeffu pride Lars Thorwald, itn.

Kot gledalci se potemtakem nahajamo za mrežnico tega gigantskega očesa in zremo v sprevrnjene podobe, ki se izrisujejo na njej. Mesto, ki ga kot gledalci – skupaj z Jeffom, kajpada – večino časa zasedamo, natanko ustreza mestu, ki ga zaseda bradati možakar na lesorezu iz Descartesove *Dioptrike*.

Možakar se namreč nahaja v popolnoma zatemnjeni sobi. V odprtino v sprednji steni te sobe je vgrajeno *l'oeil d'un homme fraîchement mort*,³ oko pred kratkim umrlega človeka, če pa ni na voljo sveže razkosanega človeškega telesa ali vsaj glave, bo zadoščalo tudi »volovsko oko ali pa oko kakšne druge velike živali«. Mrtvo oko 'zre', strmi, boljči v najrazličnejše objekte pred sabo, ki jih osvetljuje sonce. Svetloba v to sobo prodira samo skozi to oko. Če se zazrete v ozadje mrtvega očesa, pravi Descartes, »boste – nemara ne brez začudenja in zadovoljstva – videli sliko, ki v naravni perspektivi reprezentira vse objekte, ki so zunaj«,⁴ tj. v zunanjem svetu.

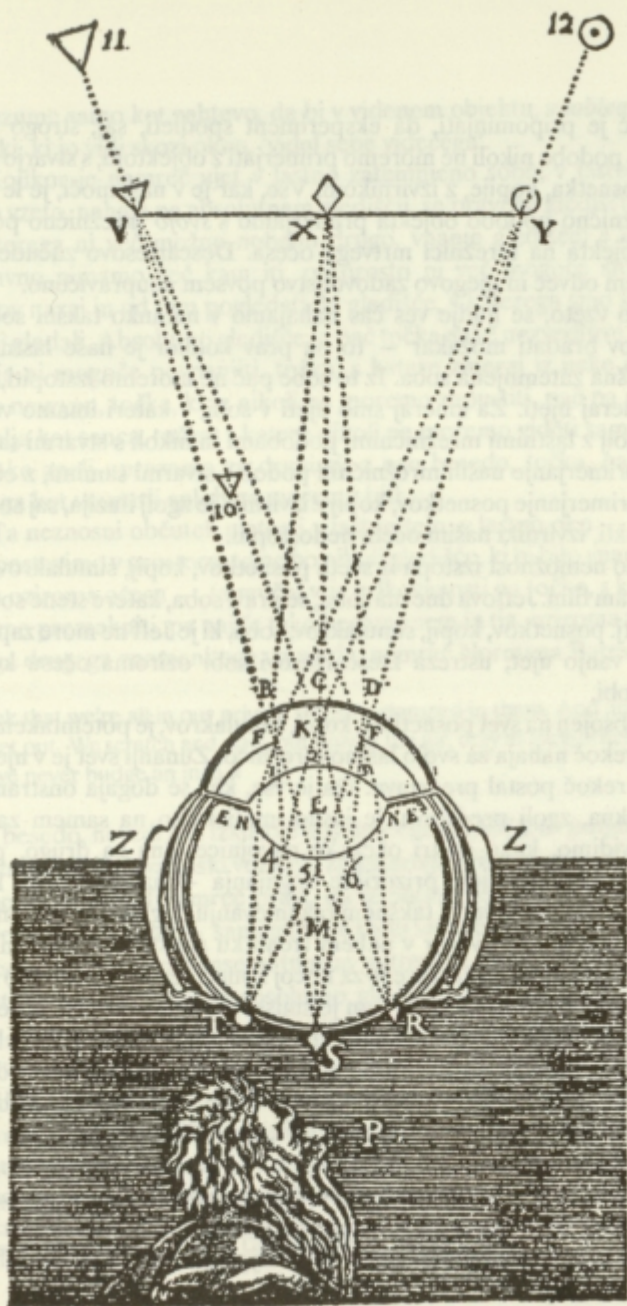
Pri tem gre za eksperiment, s katerim lahko po Descartesovem prepričanju podkrepimo trditev, da »objekti, ki jih gledamo, v ozadje naših oči vtisnejo svoje precej popolne podobe«⁵ – da torej mrežnične podobe ustrezno reprezentirajo objekte v zunanjem svetu. In o tem, da je res tako, se lahko prepričamo *na lastne oči*, je prepričan Descartes. Kako? Enostavno tako, da stopimo ven iz zatemnjene sobe in objekte v zunanjem svetu, stvari same, primerjamo s podobami na mrežnici mrtvega očesa, ki smo jih pravkar videli.

² François Truffaut, *Hitchcock*, A Panther Book, London 1969, str. 267.

³ Descartes, *Oeuvres philosophiques*, I, izd. F. Alquié, str. 687.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, str. 686.



Odveč je pripominjati, da eksperiment spodleti, saj, strogo vzeto, mrežnične podobe nikoli ne moremo primerjati z objektom, s stvarjo samo, se pravi posnetka, kopije, z izvirnikom. Vse, kar je v naši moči, je le to, da *svojo* mrežnično podobo objekta primerjamo s *svojo* mrežnično podobo podobe objekta na mrežnici mrtvega očesa. Descartesovo začudenje je potemtakem odveč in njegovo zadovoljstvo povsem neupravičeno.

Strogo vzeto, se ljudje ves čas nahajamo v natanko takšni sobi kot Descartesov bradati možakar – to pa prav kolikor je naše lastno oko zmeraj takšna zatemnjena soba. Iz te sobe pač ne moremo izstopiti, vanjo smo za zmeraj ujeti. Za zmeraj smo ujeti v sobi, v kateri imamo ves čas opraviti zgolj z lastnimi mrežničnimi podobami in nikoli s stvarmi samimi: vsakršno primerjanje naših mrežničnih podob s stvarmi samimi, z objekti, vsakršno primerjanje posnetkov, kopij z izvirniki je zgolj iluzija, saj so stvari same, objekti, izvirniki našim očem nedostopni.

Prav to nemožnost izstopa iz sveta posnetkov, kopij, simulakrov uprizarja tudi sam film. Jeffova dnevna soba, se pravi soba, katere stene so polne fotografij, tj. posnetkov, kopij, simulakrov, soba, ki je Jeff ne more zapustiti, pač pa je vanjo ujet, ustreza Descartesovi sobi oziroma očesu kot zatemnjeni sobi.

Jeff, obsojen na svet posnetkov, kopij, simulakrov, je potemtakem mož, ki se tako rekoč nahaja za svojo lastno mrežnico. Zunanji svet je v njegovih očeh tako rekoč postal predstava. Da je vse, kar se dogaja onstran dvoriščnega okna, zgolj predstava, je jasno implicirano na samem začetku filma, ko vidimo, kako se tri okenske navojnice, ena za drugo, počasi dvigujejo in nam odkrijejo prizorišče dogajanja – natanko tako, kot se dvigne zastor v gledališču. V takšnem razumevanju dogajanja onstran okna nas utrdi Lisa, ki tretji večer v nekem trenutku spusti navojnice in reče: *show's over for tonight*, predstave je za noč konec, ter nas s tem tako rekoč odreže od dogajanja na odru. V čem je smisel te gledališke metafore? Ker se je za nas, gledalce v dvorani, zastor že dvignil in predstava že začela, ker je za nas predstava tako to, kar se dogaja onstran okna, kot to, kar se dogaja tostran okna, je smisel te metafore lahko le v tem, da je vse, kar se dogaja onstran okna, *predstava tudi v očeh tistega, ki se nahaja v sobi tostran okna*.

Ko Stella svojo ugotovitev, da smo postali *a race of Peeping Toms*, rod voveurejv, pospremi s predlogom, da *what people ought to do is get outside their own house and look in for a change*, da je tisto, kar bi morali storiti, to, da bi šli ven in enkrat za spremembo od zunaj *pogledali navznoter*, lahko to

Jeff razume samo kot zahtevo, da bi v videnem objektu, v *tableau vivant*, v živi sliki, ki jo vidi skozi okno, 'videl sebe videčega'.

Kolikor je namreč ujet v lastno zatemnjeno sobo, v lastno oko, se, strogo vzeto, nahaja na absolutnem gledišču, se pravi na gledišču, z ozirom na katerega ni več možno nobeno drugo, vnanje gledišče: s tega mesta enostavno nimamo več kam iti, preprosto ni več mogoče stopiti nekaj korakov nazaj in od tam pogledati na gledišče, s katerega smo še trenutek poprej gledali. Absolutno gledišče je pač točka neke nezvedljive notranjosti, ki je ni mogoče povnanjiti, točka, s katere zmeraj iz neke notranjosti zremo navzven, točka, ki je nikoli ne moremo zapustiti, pač pa nas ves čas spremlja kot senca, točka, s katere nikoli ne moremo videti sami sebe, pač pa lahko zgolj oprezamo za drugimi, z eno besedo, točka, na kateri kaj drugega kot voyeurji sploh ne moremo biti.

Ta neznosni občutek ujetosti v lastno telo, v lastno oko — kamorkoli se že postavimo v prostoru, to ne bo nikoli gledišče, ki bi bilo vnanje našemu telesu oziroma očesu —, ta mučni vtis prikovanosti na točko, s katere se ne moremo premakniti, pa naj še tako begamo sem in tja, oziroma z besedami nekega drugega znamenitega voyeurja, namreč Normana Batesa:

»I think that we're all in our private traps — clamped in them. And none of us can ever get out. We scratch and claw, but only at the air, only at each other. And for all of it, we never budge an inch.«

z eno besedo, nevzdržno izkustvo absolutnega gledišča, še poudarja Jeffova priklenjenost na invalidski voziček, za katero je kriva noga v mavcu. Za svoj mavec na nogi Jeff namreč pravi, da je *plaster-cocoon*, mavčni kokon, iz katerega bi rad zlezel — samega sebe torej vidi kot gosenco, ujeto v svilen zapredek. Primerjava z insekti tu prav gotovo ne more biti naključna: prav insekti so namreč tisti, ki absolutno gledišče utelešajo na najbolj izrazit način. Ne le, da insekti ne morejo videti sami sebe, svojih teles⁶ — določeni insekti celo naravnost naprej ne morejo gledati. Zaradi svojih sestavljenih oči lahko namreč nek predmet, denimo svečo, vidijo samo pod določenim kotom. Od tod tudi njihovo navidez brezglavo letanje: k viru svetlobe lahko namreč potujejo samo tako, da svojo pot ves čas prilagajajo temu konstantnemu kotu, tako da na cilj prispejo vselej šele po določeni spiralni

⁶ Prim. Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, Pariz 1943, str. 426.

poti.⁷ Očitno je, da ti insekti prav lok spirale percipirajo kot 'premo', 'ravno' črto, kot 'najkrajšo' pot do vira svetlobe, tako da je seveda vprašanje, ali se jim ne bi v glavi zvrtilo prav takrat, ko bi dejansko leteli naravnost. Če kdo, potem je prav mrčes tisti, ki Lacanovo reklo: »sam vidim samo z ene točke, gledajo pa me od vsepovsod«,⁸ reklo, ki ni nič drugega kot zgolj parafraza neznosnega izkustva absolutnega gledišča, doživlja na kar najbolj boleč način.

Stellina zahteva je, strogo vzeto, zgolj platonska parafraza delfskega oraklja, ki sam sicer pravi 'spoznaj samega sebe!': denimo, pravi Platon, »da bi delfski orakelj namesto, da bi govoril človeku, očesu nekoga izmed nas dal tale nasvet — 'vidi samo sebe!'«. ⁹ Kako je kaj takega sploh mogoče, ko pa oko ne more videti samo sebe? ¹⁰ Oko mora pogledati v nek objekt, pravi Platon, in zazrto vanj, bo videlo tako ta objekt kot tudi samo sebe. Ta odlikovani objekt je prav oko nekoga drugega, se pravi neko tretje oko — ko se oko vanj zazre, v njem tako rekoč 'vidi sebe videče'. Vendar pa oko samega sebe v tretjem očesu ne vidi kjerkoli, pač pa prav v njegovi zenici, se pravi v »tisti stvari, s katero *sámo to oko* vidi«. S Platonovimi besedami:

»če naj oko vidi *sámo sebe*, mora pogledati v neko oko, in sicer na tisto točko očesa, na kateri se nahaja njegova vrlina« <sc. vid>.¹¹

Videti je, da Jeff Stellin nasvet vzame dobesedno, se pravi prav kot platonsko parafrazo delfskega oraklja: od tega trenutka naprej se namreč ozira za odlikovanim objektom, za tretjim očesom, v katerem bi na mestu, od koder sam ta objekt, samo to oko gleda njega, uzrl 'sebe videčega'.

Kot odlikovani objekt se mu na nasprotni strani dvorišča ponuja prav okno dnevne sobe Thorwaldovega stanovanja — tj. okno, ki na nek način samo funkcionira kot oko. Kako lahko okno funkcionira kot oko? Kako nas lahko okno gleda?

Spomnimo se analize 'shize očesa in pogleda' v *L'être et le néant*, kjer Sartre pravi, da je »tisto, kar *najbolj pogosto* manifestira pogled, prav usmerjenost dveh zrkel vame«, in nadaljuje:

⁷ Prim. D'Arcy W. Thompson, *On Growth and Form*, CUP, Cambridge 1966, str. 178.

⁸ Lacan, *op. cit.*, str. 99.

⁹ Platon, *Alc.* 1, 132 d.

¹⁰ Prim. Auguste Comte: »L'oeil ne peut pas se voir lui-même«; navajamo po Sartre, *op. cit.*, str. 379.

¹¹ Platon, *op. cit.*, 133 b.

»Toda pogled bo dan tudi ob šuštenju vej, ob korakih, ki jim sledi tišina, ob pripti oknici ali ob rahlem premiku zaves. V očeh mož, ki se med napadom plazijo v grmovju, *pogled, ki se mu je treba izogniti*, nista očesi, pač pa kar cela bela kmetija, ki se na vrhu griča zarisuje na obzorju. <...> Grm in kmetija nista pogled, pač pa zgolj reprezentirata *oko*, zakaj oko sprva dojamemo kot oporo pogleda, in ne kot čutni organ vida. Grm in kmetija potemtakem nikoli ne navajata na dejanske oči opazovalca, skritega za zaveso, za oknom kmetije — *sama na sebi sta že očesi*. <...> Daleč od tega, da bi pogled zaznal *na* objektih, ki ga manifestirajo — pogled, usmerjen vame, dojamem na temelju uničenja oči, ki 'me gledajo': če dojamem pogled, preneham zaznavati oči...«¹²

Oziroma z besedami, s katerimi Lacan v *Seminarju I* povzema Sartra:

»Na sebi lahko čutim tudi pogled nekoga, čigar oči ali celo pojave ne vidim. Dovolj je, da mi nekaj pravi, da je drugi lahko tam. Tole okno — če je nekoliko zatemnjeno in če lahko utemeljeno domnevam, da je nekdo za njim — je že pogled.«¹³

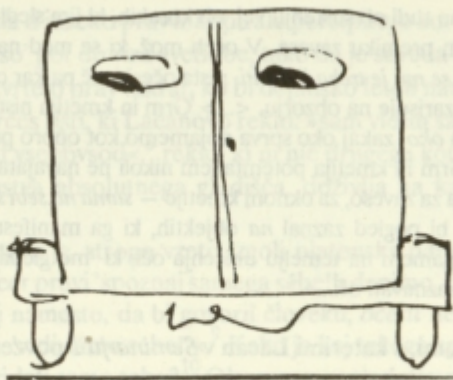
Prizor, ki ga slikajo tako Sartrove kot Lacanove besede — čeprav je med njimi neka ključna razlika: medtem ko je okno po Sartru oko, in ne pogled, pa je po Lacanu prav pogled —, natanko ustreza prizoru, v katerem se Jeff zazre v temo Thorwaldovega okna.

Sama ideja okna kot očesa oziroma pogleda Hitchcocku ni bila neznanana — to idejo je namreč razdelal že v dvajsetih letih, in sicer v filmu *The Lodger: A Story of the London Fog*. Gre namreč za posnetek oddaljujočega se dostavnega vozila, s kakršnimi so po Londonu razvažali časopise. Skozi ovalni okni na zadnjih vratih, se pravi skozi *rear windows*, se vidita glavi šoferja in njegovega spremljevalca. Presvetljeni ovalni okni z dvema glavama, z dvema temnima madežema v globini sta dejansko videti kot očesi. Ko se vozilo med vožnjo zaziba, se skupaj z njim zazibata tudi glavi v ovalnih oknih — ker se zazibata hkrati, je videti, kot da sta se premaknili sami zrkli v očesnih jamicah. Tako cela zadnja stran vozila tako rekoč zbuja videz obraza.¹⁴

¹² Sartre, *op. cit.*, str. 315-316.

¹³ Lacan, *Les écrits techniques de Freud*, Éditions du Seuil, Pariz 1975, str. 240.

¹⁴ Prim. Truffaut, *op. cit.*, str. 50-51.



Kje je v prizoru z žarečo cigareto v globini Thorwaldovega okna pogled drugega po Sartru in kje po Lacanu?

Po Sartru ta pogled ni na samem objektu, ki ga manifestira, ni na oknu, ki nas gleda, in še manj onstran objekta, v globini okna, pač pa *pred* njim. Sartre namreč dobesedno pravi: »pogled drugega zastre njegove oči; videti je, da gre *pred njimi*«. ¹⁵ Z eno besedo, pogled je na nas, ki smo se tisti trenutek, ko nam je okno vrnilo pogled, iz subjekta pogleda, iz vidca, spremenili v objekt pogleda drugega, v vidca, ki je sam viden. Pogled, ki je usmerjen v nas, po Sartru ni nekaj, kar bi lahko videli, pač pa nekaj, kar lahko zgolj dojamemo na nas samih – to pa vselej za ceno tega, da oslepimo za objekt, ki ga manifestira, za okno/oko, ki nas gleda. Za tem, da je za dojetje pogleda, usmerjenega v nas, ta zaslepitev za objekt, za okno/oko, 'konstitutivna', tiči tale enostaven premislek: po Sartru namreč ne moremo *hkrati* zaznavati sveta in dojeti pogleda, ki bi bil usmerjen v nas, pač pa ali eno ali drugo. To pa zato, pravi Sartre, ker zaznati svet pomeni *regarder*, gledati, dojeti pogled, usmerjen v nas, pa ne pomeni dojeti pogled-kot-objekt, pač pa *prendre conscience d'être regardé*, ovedeti se, da smo gledani. ¹⁶ Kot subjekt pogleda lahko vidim tudi pogled drugega, tudi pogled drugega je lahko objekt: pogled drugega je objekt in jaz subjekt pogleda toliko časa, dokler se drugi ne zazre vame – zdaj ni več pogled drugega tisti, ki je objekt, zdaj sem jaz sam, subjekt pogleda, postal objekt pogleda drugega. Če je res,

¹⁵ Sartre, *op. cit.*, str. 316.

¹⁶ *Ibid.*

da takrat, ko dojamem pogled, ne vidim več očesa, ki me gleda, in obratno, ko vidim oko, zgine pogled — potem imam po Sartru oči očitno zato, *da ne bi videl tega, da me drugi gleda*.

Če je torej Jeff po Sartru razpet med dve možnosti — ali vidi okno, pa ga le-to ne gleda, ali pa ga okno gleda, pa tega, da ga gleda, ne more videti —, pa po Lacanu lahko vidi tako okno kot to, da ga le-to gleda: okno namreč razpade sámo nase in na pogled, ki je *onstran, zadaj*, v oknu kot madež.

Namesto platonске utvare popolnega samozrcaljenja, tj. namesto, da bi Jeff v oknu, v 'tretjem očesu', uzrl 'sebe videčega', na točki pogleda drugega, na točki, od koder ga sámo okno že gleda, vidi madež — žarečo cigareto v globini okna.

Jeff vidi okno — a okno ga zmeraj že gleda; gleda ga s točke, s katere ga sam ne vidi, s točke, za katero je z gledišča, ki ga sam uteleša, tako rekoč slep: »točke v drugem, s katere me gleda nazaj, namreč nikoli ne morem prav videti, nikoli ne morem vključiti v totalnost svojega vidnega polja«, ¹⁷ pravi Žižek.

Thorwaldovo okno ga namreč pogleda nazaj drugače kot katerokoli drugo. Če bi mu pogled vrnilo katerokoli drugo okno, bi v trenutku, ko bi ta pogled dojel, sam nemara res postal objekt — to pa zato, ker se prav do vseh oken, razen do Thorwaldovega, obnaša kot ničeei subjekt. Z drugimi besedami, Thorwaldovo okno ga nazaj pogleda drugače kot katerokoli drugo zato, ker ga sam Jeff vidi drugače kot vsa ostala. V Thorwaldovem oknu je namreč nekaj, česar v drugih ni, nekaj, zaradi česar to okno ni zgolj oko kot vsa druga, pač pa že pogled — ker ga s tega okna gleda nekaj, kar je v njem več kot okno, nekaj, kar ga je že ves čas gledalo/zadevalo, se lahko Jeff, soočen z njim, prepozna prav kot subjekt želje.

Jeff bi se bil s svojo željo lahko soočil že prej, namreč v trenutku obupa, ki se ga poloti takrat, ko ga detektiv Doyle prepriča, da ima Thorwald čiste roke. V tem trenutku bi se bil do svoje želje lahko dokopal že s pomočjo elementarne, kartezijske 'mehanike čustev', po kateri obup vselej zrcali neko željo, in Lacanovega obrazca, po katerem je želja zmeraj želja Drugega. ¹⁸ Po Descartesu namreč *desespoir*, obup, ni nič drugega kot *l'extreme crainte*, pretirana bojazen, ki nas obide takrat, kadar uvidimo, da je *peu d'apparence qu'on obtienne ce qu'on desire*, malo verjetno, da bi dosegli

¹⁷ Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, MIT Press, Cambridge (Ma) 1991, str. 114.

¹⁸ Prim. Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, op. cit., str. 153.

tisto, kar želimo.¹⁹ Ker je Jeff po Lisinih besedah *plunged into despair*, pahnjen v obup, prav zaradi tega, ker je v tem trenutku videti, da *the man didn't kill his wife*, da možakar <sc. Lars Thorwald> ni ubil svoje žene, potem je imel svojo željo tako rekoč na dlani: ker je želja zmeraj želja Drugega, lahko Jeffov obup nad tem, da je malo verjetno, da bi *Thorwald dosegel tisto, kar želi*, se pravi realiziral svojo željo, ubil svojo ženo, zrcali prav *njegovo lastno* željo, da bi se tako ali drugače otresel nadležne Lise.

Namesto da bi se soočil z lastno željo, Jeff celo vztraja v drži ničičnega subjekta. Slep za željo, celo o voyeurizmu moralizira natanko tako kot Sartrov voyeur, ki ga je pogled drugega presenetil v trenutku, ko je sam kukal skozi ključavnico. Bržčas ni naključje, da Stella Jeffov teleobjektiv imenuje prav *portable keyhole*, prenosna ključavnica. Kako namreč moralizira Sartrov *voyeur vu*? Zdaj lahko vidim, da to, kar sem sam počel drugim, tudi drugi lahko počnejo meni — kot *voyeur* sem lahko tudi sam *vu*. Drugi, ki je vzniknil skozi svoj pogled, ni samo tisti, ki ga jaz vidim, pač pa tudi tisti, ki vidi mene. Ni samo tisti, ki sem ga jaz, subjekt, imel za objekt, pač pa tudi tisti, za katerega jaz sam nisem subjekt, pač pa objekt. Kot subjekt sem sam skušal za objekt determinirati tisti subjekt, ki zdaj meni odreka značaj subjekta in me sam determinira za objekt. Zdaj sem jaz sam tisti objekt, ki ga drugi gleda in presoja — in tega, da sem zdaj jaz sam v očeh drugega videti kot objekt, me je sram, itn. Z eno besedo, *être-vu-par-autrui*, biti-viden-od-drugega, je resnica (od) *voir-autrui*, videti-drugega,²⁰ pravi Sartre.

In Jeff? *I wonder if it's ethical to watch a man with binoculars and a long focus lens*, sprašujem se, če je etično opazovati nekoga skozi daljnogled in teleobjektiv <...>. *'Course, they can do the same thing to me*, isto lahko kajpada tudi oni počnejo meni — *watch me like a bug under a glass if they want to*. Če je Jeff doslej svoje sosede s pomočjo teleobjektiva opazoval tako, kot kak entomolog opazuje insekte s povečevalnim steklom, pa se zdaj zaveda dejstva, da bi to isto lahko tudi sosedje počeli njemu, tj. ga gledali *like a bug under a glass*. Jeff je torej ropar, ki se zaveda dejstva, da se lahko tisti, ki jih ima sam za plen, spremenijo v roparja, on sam pa v njihov plen.

V trenutku, ko ga z okna pogleda madež, pa kot ropar postane *svoj lasten* plen, plen svojega lastnega pogleda. Natanko tako kot entomolog postane plen svojega lastnega pogleda takrat, ko mu kateri izmed njegovih

¹⁹ Descartes, *Les passions de l'âme*, AT XI, 375.

²⁰ Sartre, *op. cit.*, str. 315.

primerkov s svojimi 'očesci' vrne pogled. Po Lacanu namreč mimikrija ni samo predstava, ki jo insekti uprizarjajo za pogled drugega — mimikrija je tudi v tem, da insekti s svojimi 'očesci' na krilcih tako rekoč *sami proizvedejo pogled drugega*.

Če se prej ni dokopal do svoje želje, čeprav jo je imel tako rekoč na dlani — kot smo videli, bi jo z vnazajšnjo razdelavo svojega obupa zlahka prepoznal —, pa se zdaj, ko ga okno pogleda nazaj, dobesedno sooči z njo. Madež, točka, s katere ga okno pogleda nazaj, je prav žareča cigareta v temi. Funkcijo madeža pri Hitchcocku najdemo v najčistejši obliki na fotografiji nesreče na avtomobilskih dirkah, ki jo vidimo na začetku — ta fotografija je pravcata alegorija Holbeinovih *Ambasadorjev*. Podobno kot pri Holbeinu imamo tudi na fotografiji nek enkratni predmet, ki dobesedno visi v praznem, v zraku, predmet, ki tja 'ne paše', ki 'štrli ven'. Tudi ta predmet je, podobno kot Holbeinova lobanja, poševno ležeč, razpotegnjen in nekoliko zabrisan — a medtem ko Holbeinove anamorfnе lobanje nikoli ne moremo videti naravnost, pač pa vselej s strani, vselej pod nekim določenim kotom, medtem ko torej le-ta že vnaprej predpostavlja gledišče insektov, pa je prav ta predmet tisti, ki je Jeffa tako rekoč spremenil v insekta, tj. mu priskrbel njegov 'kokon'. Če madež na Holbeinovi sliki z določenega gledišča uzremo kot mrtvaško glavo, pa je Jeff, soočen z madežem, ki ga vidimo na fotografiji, dobesedno zrl smrti v oči: ta madež bi bil namreč prav lahko postal zadnji prizor, ki bi ga Jeff videl v svojem življenju. Soočen z madežem — gre kajpada za vrteče se kolo, ki leti naravnost v kamero, naravnost v fotografa —, je moral biti Jeff podoben tisti podgani, ki preži na večšo, slednja pa razpre krila in ji s svojimi 'očesci' vrne pogled sove, tj. uprizori zadnji prizor, ki ga v svojem življenju vidi podgana.

Kot vrtečega se kolesa ni bilo mogoče opazovati z 'varne razdalje', kot je le-to spodkopalo fotografovo pozicijo 'neprizadetega', 'objektivnega' opazovalca, z eno besedo, kot je to kolo točka, na kateri je Jeff že ujet v fotografijo, točka, na kateri je, kot fotograf, sam *fotografiran* — pogled, ki je zunaj, na strani videnega objekta, je namreč po Lacanu tisti »instrument, skoz katerega <...> sem *foto-grafiran*«²¹

—, tako je zdaj žareča cigareta točka, na kateri je Jeff kot voyeur vpjet v videni objekt, v okno. Kot je v pogledu večščin 'očesc' podgana že vključena — v očeh tistih roparic, ki ne prežijo nanjo, so večšina 'očesca' 'slepa' —,

²¹ Lacan, *op. cit.*, str. 142.

tako je tudi Jeff že vključen v pogled Thorwaldovega okna: v očeh tistih voycurjev, denimo sosedov iz stanovanj okoli Jeffovega, ki nemara prej kot za nezanimivim starcem oprezajo za mlado, privlačno 'Miss Torso', je Thorwaldovo okno kajpada 'slepo'. Veščina 'očesca' potemtakem 'spregledajo' samo v očeh podgane; ki preži nanjo, Thorwaldovo okno 'spregleda' samo v očeh Jeffa, ki opreza za njim — z eno besedo, madež lahko vrne pogled samo subjektu želje in samo subjekt želje je tisti, ki lahko vidi, da ga madež gleda nazaj.

Da madež nikoli ne more 'spregledati' v očeh niččnega subjekta, je jasno, saj je samo soočenje iz oči v oči med subjektivim videnjem in pogledom okna nemogoče: če subjekt vidi okno, ga le-to — *prav kolikor ga subjekt vidi* — ne more gledati nazaj, in obratno, če ga okno gleda, ga subjekt — *prav kolikor ga le-to gleda* — ne more videti.

Rekli smo že, da se Jeff, ki z nestrpnostjo pričakuje dan, ko se bo rešil svojega mavca, vidi kot gosenico, ujeto v kokon. Natančneje, Jeff se ima za insekta, ki doživlja proces transformacije, metamorfoze v odraslo žuželko, ki bo iz kokona vzletela kot večča oziroma metulj. Tudi ta entomološka vzporednica nikakor ne more biti naključna. Motiva transformacije insektov, zlasti še metamorfoze bube v metulja, se — kot je splošno znano — že dolga stoletja, od starih Grkov pa vse do današnjega časa, drži nekaj fascinirajočega in obenem zloveščega, grozljivega. Vir fascinacije kajpada predstavlja prav Aristotelov opis porajanja metuljev iz bub, opis, po katerem je, po eni strani, navidezno mrtva buba truplo, kar izpričuje že njeno grško ime, *nekydallos*, po drugi pa je metulj, ki se v nekem določenem času razvije iz nje, imenovan *psyché*, duša. Tisto, kar je ob opazovanju porajanja metuljev iz bub Aristotel zares 'videl', torej ni moglo biti nič manj kot to, kako mrtvo telo dobesedno zapusti njegova duša.

Podobna fascinacija z metamorfozo bube v metulja je na delu tudi v romanu Thomasa Harrisa *The Silence of the Lambs*, ki ga brez Aristotela sploh ni mogoče pravilno razumeti. Transseksualec, ki so mu zaradi njegove kriminalne preteklosti odrekli spremembo spola s kirurškim posegom, začne množično moriti ženske. Zakaj? Ker so mu s tem, ko so mu odrekli spremembo spola, odrekli leibnizovsko *transformacijo telesa*, ki bi ga ves čas naseljevala ena in ista duša, se, razumljivo, pač zateče k edini alternativni, namreč k pitagorejski *transmigraciji duše* iz enega telesa v drugo. Ženske torej mori z namenom, da bi se sam dobesedno naselil v njihovem telesu. V usta svojih žrtev, ki jim je pred tem odrl kožo, položi bubo nekega povsem

določenega insekta, *Acherontia styx* – žrtev je zdaj v njegovih očeh zgolj navidezno mrtva buba, ki bo po nekem določenem času ponovno oživela kot večča, on sam, ki se je odel v njeno kožo, pa se bo tisti trenutek, ko bo iz ust trupla vzletela večča, se pravi tisti trenutek, ko bo mrtvo telo zapustila njegova duša, tako rekoč sam naselil v njenem telesu, tj. *se sam transformiral v žensko*. Še več, morilec je s svojim posegom v transformacijski cikel tako rekoč izvršil 'popoln zločin': žrtev oziroma njena duša bo živela še naprej kot večča, zaznamovana z mrtvaško glavo na hrbtu, on sam, ki se je odrekel svojemu telesu, pa bo od tega trenutka naprej animiral njeno telo.

Kako lahko motiv transformacije, metamorfoze insektov razumemo v *Dvoriščnem oknu*? Vsaj na tri načine.

Prvič. Lahko ga razumemo kot alegorijo vstajenja od mrtvih. Prav na ta način je bil najbolj pogosto razumljen. Denimo pri Malebranchu: kot se gosenica zapre v svojo grobnico, dozdevno umre in po nekem določenem času ponovno oživi, ne da bi se njeno telo medtem razkrojilo, tako tudi Kristus umre in vstane od mrtvih, ne da bi njegovo telo medtem strohnelo; kot se gosenica zdaj ne plazi več po tleh, pač pa kot metulj leta naokrog – po Malebranchu namreč gosenica oživi s »tako rekoč povsem duhovnim telesom«, tj. s *telesom*, ki je *sámo že duša*, se pravi kot metulj, *psyché* –, tako se tudi Kristus ne plazi več po Judeji, pač pa odide v nebo,²² itn.

Sodeč po fotografiji vrtečega se kolesa, ki leti naravnost v kamero, s katero jo je v zadnjem trenutku posnel, je Jeff ob nesreči dobesedno zrl smrti v oči, bil je tako rekoč že mrtev – in vendar jo je čudežno preživel. Da bo takrat, ko bo zlezel iz svojega mavca, tako rekoč vstal od mrtvih, pa je jasno tudi njemu samemu, saj je mavec v njegovih očeh natanko to, kar je kokon v Malebranchovih, tj. *prav grobnica* – na mavcu lahko namreč za trenutek vidimo tale 'nagrobni napis': *here lie the broken bones of L. B. Jefferies*, tukaj počivajo polomljene kosti L. B. Jefferiesa.

Drugič. Rekli smo že, da je Jeff, ki je vsled svojega mavca, 'kokona', priklenjen na invalidski voziček, ki je omejen na svojo sobo, ki je obsojen na fantazijski svet, metafora človeške ujetosti v lastno telo, v lastno oko – objektov v zunanjem svetu namreč nikoli ne vidimo neposredno, pač pa vselej s pomočjo mrežničnih podob, itn.

Nedostopnost objektov v zunanjem svetu pa je v določeni filozofski tradiciji utemeljena takole – vzemimo spet Malebrancha: naša duša ob-

²² Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, izd. A. Robinet, *Oeuvres complètes*, XII-XIII, Vrin, Pariz 1984, str. 274.

jektov v zunanjem svetu »ne vidi *par eux-mêmes*« prav zato, ker »ni verjetno, da bi zapustila telo in se tako rekoč sprehodila naokrog« z namenom, »da bi preudarjala vse te objekte«. ²³ Obrnimo zdaj metaforo okrog: kot bi se v Malebranchevi fantazmi duša, ki ne bi bila več ujeta v telo, sprehodila naokrog in prej nedostopne objekte v zunanjem svetu preudarjala *par eux-mêmes*, neposredno, tako se bo tudi Jeff, ko se bo – podobno kot metulj svojega kokona oziroma duša svojega telesa – rešil svojega mavca, iz odmaknjenege, hermetično zaprtega fantazijskega sveta, tj. iz sveta kopij, posnetkov, simulakrov, ki ga predstavlja njegova soba, vrnil v prej nedostopni resnični svet, med ljudi, itn.

Tretjič. Sam motiv transformacije, metamorfoze insektov, vsebuje ključ do hitchcockovske kritike voyeurizma.

Še enkrat, Jeff je buba – »pomen bube pa je«, kot pripominja dr. Hannibal Lecter, nedvomno velik poznavalec Aristotela, »prav sprememba«. ²⁴

Jeffa torej čaka neka določena sprememba – zaenkrat je še Gregor Samsa, ki se šele odpravlja spat in ga neprijetno presenečenje šele čaka. Sprememba v kaj? V odraslo, spolno zrelo, krilato žuželko, z eno besedo, v imago.

Oba, tako Gregor Samsa kot Jeff, se bosta zbudila kot imago. Toda medtem ko se bo Gregor Samsa zbudil kot velikanski mrčes, se bo Jeff 'zбудil' kot *slika, podoba* – prav to, tj. slika, podoba, je namreč prvotni pomen latinskega izraza *imago* –, oziroma natančneje, znašel se bo v sliki, v *tableau vivant* kot *njen del*; kot gledalec se bo uzrl med nastopajočimi, postal bo del predstave, ki jo je doslej samo spremljal.

Spremembo voyeurja v sliko, gledalca v predstavo, bo izvršil nekdo, ki je sam tako rekoč stopil s slike, prišel iz predstave, namreč Thorwald, ki ga bo vrgel skozi okno. Tega, da padeč skozi okno dejansko pomeni padeč v *sliko, v predstavo*, se zaveda tudi sam Jeff. To je razvidno iz njegove navidezno nesmiselne obrambe. Pred napadalcem se namreč brani s svetlobo bliskavic s fotografskega aparata, s čimer ga za kratek čas zaslepi, kar seveda ne pomeni nič drugega kot to, da *noče biti sam viden*, noče postati del slike, predstave, pač pa obupano poskuša vztrajati v vlogi gledalca. Obenem pa si z roko zakrije oči, da ne bi videl – da ne bi videl česa? Prav

²³ Malebranche, *De la recherche de la vérité*, III, ii, 1, Michel David, Pariz 1712, str. 58.

²⁴ Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, A Mandarin Paperback, London 1991, str. 157.

tega, da ga Thorwald vendarle gleda, da je že viden, da je, z eno besedo, že del slike, predstave.

Tako Thorwald zgolj udejani tisto, kar je bilo že ves čas res, le da Jeff tega ni vedel — če je bilo res, da je slika tista, ki je bila v njegovem očesu, pa ni bilo nič manj res, da je tudi on sam tisti, ki je bil že ves čas v sliki.²⁵

Hitchcockovska kritika voyeurizma, razvita v *Dvoriščnem oknu*, je potemtakem v tem, da je *sam voyeur vselej že v sliki*, da v sliki išče prav samega sebe, svoj pogled kot objekt, da ga na njej fascinira prav njegova lastna navzočnost, njegov lasten pogled. Kar namreč na sliki pritegne njegovo pozornost, je prav madež, ki ruši njeno konsistentnost — kot madež pa je v sliki navzoč on sam: »če sem sam sploh kaj na sliki, sem prav tako v tisti obliki zasloni, ki sem ji malo prej rekel madež«,²⁶ pravi Lacan. Če bi bila slika konsistentna, če v njej ne bi bilo madeža, z eno besedo, če v njej ne bi bilo njega samega, se zanj bržčas sploh ne bi zmenil. Prej kot s samo sliko, z njeno vsebino, je voyeur potemtakem fasciniran z lastno navzočnostjo v njej, s svojim pogledom.

Da voyeur kot subjekt sploh obstaja, mora biti v sliki madež — če bi bil ta madež izbrisan, bi bil izbrisan tudi sam subjekt. Medtem ko ničiči subjekt obstaja *prav kolikor ga okno ne gleda* — pogled drugega bi ga objektiviral, vrgel nazaj v inertno maso nasebstva —, pa subjekt želje obstaja *prav kolikor ga madež gleda*. Natanko to situacijo subjekta želje pred madežem izvrstno slikajo besede Nikolaja Kuzanskega, ki jih je sam izrekel pred ikono Boga, ki je bila tako večče naslikana, da ga je, kamorkoli se je postavil v prostoru, vedno gledala nazaj: »Obstajam zato, ker me gledaš; če bi <ti> svoj pogled obrnil stran, bi <jaz> prenehal obstajati.«²⁷

Past, ki jo Hitchcock nastavi Jeffu in nam, gledalcem, bi nemara lahko povzeli z besedami, ki prav gotovo ne morejo biti daleč od lacanovske kritike voyeurizma: *Hočete gledati? Prav, naj bo, pa vidite tole: svoj lastni pogled.*

Miran Božovič

²⁵ Prim. Lacan, *op. cit.*, str. 129: »Na dnu mojega očesa se gotovo riše slika. Slika je seveda v mojem očesu. Vendar pa sem jaz, jaz sam v sliki.«

²⁶ *Ibid.*, str. 130.

²⁷ Nikolaj Kuzanski, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, Cerf, Pariz 1986, str. 37.

TEATER PRI HITCHCOCKU

Ena najpogostejših in najzanimivejših referenc Hitchcockovih filmov je teater. — Imamo dva filma, ki sta zgrajena na razmerju film/teater: *Umor* (1930) in *Trema* (1950). Nadalje imamo celo vrsto filmov, ki so posneti po gledaliških igrah: *Tajni agent*, *Vrv*, *Spovedujem se*, *Kliči U za umor* — če naštejemo le najbolj slavne. Sledi serija filmov, kjer se ključni prizor (ponavadi razplet) odigra na odru, tokrat v malo širšem pomenu besede: Poleg filmov *Umor!* in *Trema* še *Devetintrideset stopnic* (Mr. Memory, ki z odra odgovarja na vsa vprašanja publike, na koncu odgovori tudi na vprašanje glavnega junaka, kaj je »39 stopnic?« in to plača z življenjem), *Spovedujem se* (Keller, morilec, se iz sodne dvorane zateče v gledališče Chateau Fran-tenac, kjer ga ubijejo in kjer se smrtno ranjen »zadnjič« spove očetu Loganu), *Mož, ki je preveč vedel* (slavni prizor v koncertni dvorani, ko čakamo na udarec s činelami — znamenje morilcu), *Mlada in nedolžna* (še slavnejši travelling, ki se konča na odru, na očeh bobnarja, ki je hkrati morilec) in, nenazadnje — naslov filma *Sever-severozahod* je, kot je znano, vzet iz Shakespearovega *Hamleta*.

Zastor med teatrom in filmom

Začnemo lahko pri koncu, pri koncu filma *Umor!*¹, ki je takorekoč definicija temeljnega razmerja med teatrom in filmom. Kamera se počasi umika in

¹ Film se začne, ko najdejo umorjeno igralko, Edno Duce. Vse okoliščine kažejo, da je morilka Diana Baring, prav tako igralka v isti skupini: umor se zgodi v Dianinem stanovanju, igralki sta bili rivalki in sta se sovražili, Diano pa najdejo t.r. v transu na mestu zločina. Sledi sodni proces. Dianina edina obramba je, da se po določnem trenutku ne spominja več ničesar. Obsodijo jo na smrt. Med porotniki je tudi Sir John, slavni pisec gledaliških iger, ki je prepričan v Dianino nedolžnost in se odloči na svojo pest odkriti pravega morilca. V ta namen se namerava poslužiti umetnosti. Z njegovimi lastnimi besedami, »Life permits a beautiful and unfortunate girl to go to the gallows. Unless art, for once, can bring its technique to bear.« Hkrati (kot sicer zvemo šele v drugem delu filma) piše dramo »The Inner History of the Baring Case«, torej »resnično zgodbo« o zadevnem umoru in njegova namera oziroma kar fantazma je, da bi v uprizoritvi nastopil sam skupaj z Diano Baring. Po določenem času detektivskega dela (na mestu zločina najdejo cigaretnico, ki jo Diana prepozna) se izkaže, da je morilec Handell Fane — precej nesrečna figura — igralec, »obsojen« predvsem na cirkuške in zabavljaške predstave (s precejšnjo mero tranvestizma)

naenkrat se v njenem vidnem polju pojavi okvir gledališča, nato pade zavesa in film se konča. Če zaenkrat pustimo ob strani konsekvence, ki jih ima tak konec za potek same zgodbe, za razplet, in se omejimo zgolj na »formalno« raven, potem lahko rečemo, da to ni le konec tega filma, temveč filma kot pojma. Film v današnjem pomenu besede je rojen oziroma konstituiran prav kot prekoračitev določenega praga, in sicer natanko gledališkega praga, roba odra. Filmska kamera zareže v tkivo neke že obstoječe fikcije. To je tisti moment, ki omogoči, »proizvede« veliki plan, filmski čas, paralelno montažo, filmsko »celoto« oz. zgodbo kot izhajajočo iz samih parcialnih kadrov, pogledov, videnj. Za samega Hitchcocka je rojstvo »čistega filma« trenutek, ko je Griffithova kamera prekoračila pregrado odra in tako odkrila nov subjekt našega pogleda – filmski subjekt.

»Najpomembnejšega izmed filmskih postopkov je iznašel Griffith, ko je premaknil kamero iz roba odra /proscenium arch/, kamor so jo postavljali njegovi predhodniki in jo kar se le da približal igralcem.«²

Te stvari so sicer bolj ali manj znane, vendar želimo v tem kontekstu poudariti naslednje: Ko se kamera odlepi od »proscenium arch« kot mesta gledališkega pogleda na dogajanje, lahko govorimo o trenutku, v katerem

ter nesrečno zaljubljen v Diano, ki ji je hotela Edna prav v ključnem trenutku razkriti nekaj sramotnega o njem. Sir John se odloči Fanea ujeti v gledališko past par excellence, v »mišnico«, igro v igri. Pot pretvezo avdicije mu da (pred pričami) odigrati še nedokončan prizor umora iz svoje »The Inner History...«, računajoč pri tem, da bo Fane »zapolnil praznine« ali se kako drugače izdal. Toda Fane se kljub razburjenosti vendarle uspe premagati in ne stori nobene usodne napake. Sledi prizor, ko Fane nastopa v cirkusu in izvaja spektakularno točko na trapezu, med publiko pa sta tudi Sir John in Markham, upravnik gledališča, ki mu pomaga pri njegovem detektivskem delu. Ko Fane končna svoj nastop (še vedno visoko nad odrom) iz vrvi splete zanko in naredi samomor. Pusti tudi pismo, v katerem sporoča Sir Johnu, da se je vendarle odločil sodelovati pri njegovi igri (torej zapolniti »prazna mesta« in nadaljuje v slogu dramskih didaskalij: »Obe ženski stojita, zagledani ena v drugo v smrti tišini. Tako sta zatopljeni v napetost trenutka, da ne slišita morilca, ki se plazi skozi vrata ... Morilec odhaja domov, morilec po trenutnem vzdibu, ki je zaprl usta ženski, ki je poznala njegovo skrivnost in jo je pravkar hotela izdati ženski, ki si jo je drznil ljubiti. Tu je melodrama za vas, Sir John«. (Faneva smrt je še bolj melodramatična zaradi tega, ker je Diana že vseskozi poznala njegovo skrivnost – da je namreč mešanec, *half-caste*.) Pismo zadošča, da Diano oprostijo. Zaključni prizor filma je najprej videti kot emfatični happy-end. Sir John in Diana stopita v stanovanje, Sir John jo poljubi, kamera pa se začne počasi oddaljevati, dokler se v njenem vidnem polju ne pojavi okvir – okvir odra. Nato pade zavesa in film se konča. Tega, kaj se je glede razmerja Diana – Sir John »v resnici« zgodilo, torej ne vzemo, vzemo le, da je Sir Johnu uspelo uprizoriti svojo »fantazmo« – saj smo očitno videli zadnji prizor »The Inner History of The Baring Case«.

² Hitchcock by Truffaut, Paladin, London 1986, str. 65.

se *znotraj samega filma* gledališki pogled, ki je na samem začetku še obvladoval filmsko perspektivo, pretvori v filmski pogled. Rojstvo filmskega pogleda ne sovпада enostavno z iznajdbo filma. Do odločilnega preloma med filmom in teatrom prišlo *znotraj samega filma*, ko so sami filmski ustvarjalci »zamenjali paradigmo« — prenehali razmišljati gledališko in pričeli razmišljati filmsko. Ali še natančneje, ko je kamera prenehala biti zgolj posrednik in snemalec določene gledališke vizije ter postala organ, s katerim filmar misli, producent svoje lastne vizije. — Prav na to nas kar najbolj eksplicitno opomni zadnji kader filma *Umor!*. Vendar pa ta opomin še zdaleč ne izčrpa njegove vloge v tem filmu.

Zastor — poleg tega seveda, da je »označevalec gledališča« — je v klasičnem teatru nosilec funkcije gledališkega časa, ustvarjalec specifičnosti gledališkega časa. Ko med dvema dejanjema pade zastor, ima to dvojno vlogo. Po eni strani nam obljublja, da ne bomo v tem času ničesar zamudili, če se odstranimo iz dvorane. Je znamenje tega, da gledališki čas ne sovпада z časom realnosti, z »našim časom«. Spuščena zavesa »zamrzne«, »okameni« figure zgodbe in ustavi njen čas. Vselej je prisotnost pogleda tista, ki oživlja podobe, figure na odru, in zdi se, da te podobe zastanejo v trenutku, ko zastor zareže v naše vidno polje. Vendar pa to zastrtje ni le *suspenz* gledališkega časa, hkrati je tudi njegov vpis in njegova zgostitev. Dramaturško so drame po navadi zgrajene tako, da zareza med dvema dejanjema implicira neko časovno razdobje. Naslednje dejanje se, merjeno s časom zgodbe, praviloma začne dan, mesec, leto,... *kasneje*. V klasičnem teatru je zastor t.r. »*transcendentalni pogoj*« fikcije.

V filmskem kadru ima zastor seveda drugačno funkcijo. Ko na koncu filma Hitchcockova kamera zastane na zastoru in sledi napis THE END, to nikakor ne pomeni, da se film konča s koncem gledališke zgodbe, da obe realnosti oziroma fikciji sovpadeta. S tako interpretacijo spregledamo, da medtem ko zastor ni *del* gledališke zgodbe (temveč, kot rečeno, njen »*transcendentalni pogoj*«), pa nasprotno še kako je *del* filmske zgodbe. Konec filmske zgodbe je prav ta spuščena zavesa — kader, ki daje filmski odgovor na vprašanje razmerja Diana — Sir John. *Natanko zastor je namreč tisto, kar dobesedno uravnava, »regulira« oziroma »preči« njuno razmerje*: Sir John se lahko sooča z Diano zgolj skozi medij gledališke zgodbe, njuno razmerje »teče« zgolj, v kolikor je »zastor dvignjen«. Sir John se lahko približa Diani samo tako, da njeno oziroma njuno zgodbo sproti prevaja v *gledališko zgodbo*, v »*The Inner History of the Baring Case*«. Intimnost, ki

ni posredovana s pogledom, je zanj je neznosna. To paradokсно razmerje Diana – Sir John kar najlepše uteleša prizor, ko Sir John obiše Dianu v zaporu. V ospredju je impozantno velika lesena miza, prava pravcata podoba odra, Diana in Sir John sedita vsak na svojem koncu, tako da se zdi, da morata vpiti, da se sploh lahko slišita, prisotna pa je tudi »publika« v podobi paznice. Konstelacija torej, ki blokira možnost vsake intimne, vsiljuje neko veliko distanco. Hkrati pa je natanko ta konstelacija tisto, kar sploh šele omogoči Sir Johnu, da se sooči z Dianou. Ni le blokada intimne, teveč hkrati osnovni pogoj, da med obema akterjema sploh pride do »kumunikacije«, razmerja, dialoga. Ta »teatarska« distanca je za Sir Johna pogoj vsakršne intimne. – Ko pride na primer proti koncu filma v zapor po Dianu, zdaj oprano krivde, in se mu ta v avtomobilu zjoče na ramenu, ji – namesto, da bi ji izpovedal svojo ljubezen, za kar je prav gotovo idealni trenutek – reče: »Now my dear, you must save those tears. They'll be very useful – in my new play.« V (ljubezenski) zgodbi o Sir Johnu in Diani ne bomo – dokler je zavesa spuščena – zamudili ničesar. To bi lahko brali kot temeljno funkcijo in »sporočilo« zadnjega kadra filma *Umor!*, kadra, v katerem ne vidimo nič drugega kot spuščeno zaveso.

Hitchcock pa nam je nakazal še eno paradigmo branja razmerja Diana – Sir John, in sicer v prizoru notranjega monologa Sir Johna, ko ta neposredno po sodnem procesu stoji doma v kopalnici, zatopljen v misli. V tej sceni namreč Sir John posluša Preludij *Tristana in Izolde*. V legendi o Tristanu in Izoldi so vsaj trije momenti, ki nam pomagajo misliti razmerje Diana – Sir John:

- 1) »Mehanično proizvedena ljubezen« – Tristan in Izolda nehote spijeta ljubezenski napoj, ki »ju zaljubi«;
- 2) Izolda je seveda s Tristanove perspektive »nedostopna ženska«, ženska iz »drugega sveta« (namenjena kralju Marku);
- 3) Z njo se lahko združi zgolj skozi njeno »podobnico«, »dvojnico« – Izoldo beloroko, s katero se poroči, da bi »ušel ljubezni«.

Natanko ista paradigma je na delu tudi pri razmerju Diana – Sir John. Njuna ljubezen je rezultat določene gledališke konstelacije. Rekli smo že, da se Sir John zaljubi v Dianu v trenutku, ko njeno zgodbo prevede v svojo gledališko igro – prej je sploh ne opazi, na njej ne vidi ničesar in jo celo našene, ko prosi za službo. Nadalje, Diana je »nedostopna«, zaprta pred

tem svetom, obsojena na dosmrtno ječo. (In ne le to, kot bomo pokazali v nadaljevanju, Diana in Sir John dobesedno pripadata dvema različnima svetovoma fikcije, filmskemu in gledališkemu.) In tretjič, tudi Sir John se lahko sooči, združi z Diano samo skozi njeno podobnico, dvojnico, Diano iz »The Inner History of the Baring Case«.

Spet smo torej pri zastoru, ki na svojevrsten način vseskozi preči razmerje teater/film. Zastor (oz. zatemnitev v funkciji zastora) je, kot smo nakazali že zgoraj, osnovno sredstvo gledališke »montaže« zgodbe in daje gledališki naraciji njen temeljni okvir. Okvir, ki ga filmu daje montaža, glede na katero se obe fikciji tako zelo razlikujeta. Vendar pa se je Hitchcock z enim svojih filmov osredinil prav na ta moment in uspel Razliko med teatrom in filmom zreducirati na tenko linijo, vpisano v sam naslov zadevnega filma: *Vrv*.

Film *Vrv* je posnet po gledališki igri in – kot je znano – po narativno-tehnični plati predstavlja edinstveni film.³ Razlog za odločitev, da praktično ves film posname v enem posnetku, Hitchcock pojasnjuje takole:

»Gledališka drama se je odvijala v realnem času zgodbe; dogajanje je neprekinjeno od trenutka, ko se zastor dvigne do takrat, ko pade. Vprašal sem se, če je tehnično mogoče stvar posneti na enak način. Ugotovil sem, da bi bil edini način, kako to doseči, ta, da bi tudi snemali neprekinjeno, brez prekinitev v pripovedovanju zgodbe, ki se začne ob pol osmih zvečer in konča deset minut pred deseto. In prišel sem na to noro idejo, da film posnamem kot v enem samem neprekinjenem zamahu.«⁴

In Hitchcocku je uspelo. – Uspelo ne le ohraniti v filmu temeljni dramski dispozitiv, temveč hkrati ohraniti film kot film – in to dober film. Dejansko je uspel ohraniti ravnotežje na tej tanki vrvi, ki ločuje oba svetova fikcije. Vendar pa to ni šlo brez težav:

»Da bi ohranili kontinuiteto dogajanja, brez vsakih prekinitev in spodrsrljajev v času, je bilo potrebno premagati tudi druge tehnične zapreke, med drugim, kako zamenjati filmske kolute v kameri, ne da bi prekinili prizor. To smo storili tako, da se neka oseba sprehodila pred kamero in na ta način za kratek čas zatemnila prizorišče, da smo lahko zamenjali kamero. Tako smo končali z bližnjim posnetkom neko-

³ »V *Vrvi* vsak posnetek traja deset minut, se pravi, celoten zvitek filma v kameri, in se mu zato reče *ten-minutes take*. To je edini primer v zgodovini filma, da je bil celovečerec posnet brez prekinitev za različne pozicije kamere.« Ibid. str. 259.

⁴ Ibid.

garšnjega suknjiča, naslednji kolut pa smo začeli z enakim bližnjim posnetkom iste osebe.«

— Kaj je ta paradoksn kos blaga, ki prekrije naše vidno polje, ta »close-up of someone's jacket«, drugega kot vpis funkcije zastora, ki v klasični filmski montaži umanjka? In kaj je ta vpis gledališkega označevalca *par excellence* drugega kot prav do kraja prignana in izrabljena zmožnost filmskega medija — zmožnost kamere, da ne le prestopi rob odra in se približa akterjem, ampak še več, da se jim *preveč* približa in tako v tem notranjem krogu ponovno proizvede učinek gledališkega?

Oder

Že uvodoma smo dejali, da se v celi seriji Hitchcockovih filmov ključni prizor odigra na odru. Oziroma, če to »ključnost« opredelimo natančneje — oder je mesto resnice in mesto smrti. *Umor!*, *Devetintrideset stopnic*, *Trema* in *Spovedujem se*, so štirje filmi, v katerih so te funkcije odra najbolj eklatantne.

V filmu *Umor!* tokrat poudarimo prizor razpleta, kjer smo soočeni z nekim »brutalnim« vdorom realnega v (gledališko) fikcijo. Fane nastopa na trapezu in na koncu predstave uprizori svojo lastno smrt. Za svojo zadnjo umetniško na trapezu izbere samomor, dejanski samomor, in s tem »s krvjo« napiše zadnje poglavje »The Inner History of the Baring Case«, Sir Johnove gledališke igre — naredi torej, da gledališka realnost sovpadе s filmsko.

V *Devetintrideset stopnic* je oder v prvi vrsti v funkciji zabave. Mr. Memory, »subjekt-za-katerega-se-predpostavlja-da-ve«, odgovarja na vsa vprašanja publike, ki poskuša najti vrzel v tej vednosti. Toda ne glede na njegove »realne«, dejanske zmožnosti, torej ne glede na to, da ima res »fotografski spomin«, mr. Memory s tem, ko stoji na odru, vendarle igra, igra *sujet supposé savoir*. In natanko ta profesionalni *milje* je tisti, ki na neki točki vednost sprevrne v resnico in ga stane življenje. Če bi ga nekdo na cesti vprašal, »kaj je to 39 stopnic?«, bi pač lahko rekel, da ne ve. V trenutku pa, ko to vprašanje (kot da) ni naslovljeno na njegovo osebo, temveč na njegovo *stage appearance*, na njegovo *vlogo* na odru, tega ne more storiti. In glavni junak filma stavi prav na ta razcep, na to, da mr. Memory svojo

5 Ibid. str. 261.

spektakelsko vlogo in funkcijo »zlorablja« oz. *podvaja* tam zunaj, zunaj odra, v neki drugi realnosti. Tu je v zasnovi navzoč temeljni dispozitiv »mišnice«, past igre v igri. Krivec (oziroma, v tem primeru sokrivec) je prisiljen igrati vlogo, govoriti tekst, ki ga inkriminira in ki je ponovitev, »uobličjenje« nečesa zamolčanega. In rekli bi lahko, da je smrt natanko posledica tega vdora neke »tuje realnosti«. Je tako rekoč davek, ki ga terja oder za to, da so kršena »pravila igre«.

Še bolj poudarjen je ta moment v filmu *Trema*, kjer podoben vdor realnega v fikcijo povzroči t.r. »subjektivacijo odra«, oder postane »rabelj«. Johnatan (dejanski morilec, kot zvemo proti koncu) poskuša krivdo zvaliti na Charlotte (ta je zaljubljena vanj) in skupaj s prijateljico Eve, ki jo je prepričal v Charlottino krivdo, povežeta njeno garderobo v gledališču z odrom. Eva jo nato v tej garderobi poskuša ujeti v past (in jo dejansko »ujame«, ker Charlotte ščiti Johnatana), njun pogovor prek zvočnikov odmeva na odru, poslušajo pa Johnatan in inšpektor s policaji. (Tu imamo opravka z »lažno«, sprevrnjeno mišnico, katere namen je »framing«.) Ko nato Johnatan Evi prizna umor in hoče zadaviti še njo, jo rešijo policaji, na Johnatana pa pade železna odrska zavesa in ga sveda ubije. Torej, kot da oder »ve«, kaj se dogaja, in ne le, da to *ve*, to tudi *kaznuje*.

Pri vseh treh primerih imamo torej opravka z vdorom neke »tuje realnosti« v določen fikcijski dispozitiv in ta vdor je neposredno povezan s *smrtjo*. Seveda je ta »tuja realnost«, ki vdre v gledališki okvir, realnost samega filma, v katerem nastopa ta gledališki okvir. Zato bi lahko na tej točki razmerje film/teater natančneje opredelili takole: *vsakič ko pride do kolizije filmske in odrske realnosti*, vsakič ko se filmska in odrska pripoved prekrijeta, *nekje pade truplo*. (Ko Fane za svoj filmski *depart* izbere gledališče, ko mr. Memory na odru odigra svojo filmsko vlogo, ko Johnatan zlorabi oder za svoje filmsko preživetje.) A to truplo, ta smrt je ravno toliko kazen za izbris neke temeljne razlike med obema »fikcijama«, kot je cena za to, da se ta razlika ponovno vzpostavi. Šele kadaver nas prepriča, da je odrske fikcije konec (da se akter ne bo pojavil v naslednji predstavi) in da je v teku le še »filmska fikcija«. Odrsko, gledališko truplo lahko vstane od mrtvih le še v naslednjem *filmu*.

Sedaj pa se ustavimo še pri filmu *Spovedujem se*. Ta film je še posebno zanimiv zato, ker nas pojavitev odra v njem nekako preseneti, saj ni na noben način vpeta v samo pripoved. Pri vseh drugih filmih, kjer se ključni prizor odigra na odru, je ta na tak ali drugačen način vpet v zasnovo zgodbe.

Tu pa nasprotno — vsaj na prvi pogled — v sami zgodbi ni prav ničesar, kar bi tako ali drugače napeljevalo na teater oz. oder. Keller, morilec, se na koncu filma enostavno (in kot po naključju) zateče v gledališče, k robu odra — ob tem pa se zdi, da bi se lahko zatekel tudi kamorkoli drugam. Vendar pa je, kot bomo poskusili pokazati, to »odrsko presenečenje« še kako utemeljeno, če ne kar »logično nujno«.

V prvi vrsti je Hitchcock s takim prizoriščem razpleta dosegel maksimalno dramatični učinek. Pa ne morda zato, ker oder po definiciji spada v kontekst drame. Razlog je tu eksplicitno vezan na logiko filmske zgodbe in zaigra na karto neke absolutne opozicije. — Opozicije, katere en člen smo kot gledalci skozi cel film prisiljeni nositi sami in katerega breme nam je odvzeto šele prav na koncu, v tej odrski sceni. Za kaj gre? Seveda za opozicijo med *spovednico* kot mestom skrajne, radikalne intimne, skrivnosti, ki ne bo in ne sme biti nikdar razodeta, in *odrom* kot mestom javnosti *par excellence*, kjer je vse, kar se godi in izreče, namenjeno publiki. Skozi celoten film smo postavljeni na paradokсно mesto *publike brez odra*, publike, ki ve, kaj bi se moralo odviti na odru, kaj bi moralo priti na dan in ki zahteva to predstavo, a je ne dobi. Postavljeni smo v položaj, ki je presenetljivo istoveten s položajem glavnega junaka, položaj, ko nam je zaupana neka vednost, ki pa je nimamo kam umestiti, ki je ne moremo lansirati v simbolno. — Vse do konca, ko dobimo, kar najbolj dobesedno, oder, odrski razplet. Lahko bi torej rekli, da je ta funkcija odra vseskozi prisotna v ozadju filma, kot mesto neke nemogoče vednosti in evocirana skozi svoje radikalno nasprotje, spovednico.

V vseh zgornjih filmih je oder tudi tisto mesto, preko katerega se v filmsko realnost vpiše *resnica*: mesto Drugega. Ne gre za to, da tam *zvemo* resnico, saj jo praviloma poznamo že pred koncem, gre natanko za to, da se tam, na odru, *resnica vpiše* v simbolni univerzum filma. Ta vloga odra pa je povezana še z nečim. — Vrnimo se za trenutek k momentu smrti. Hitchcock se v nobenem primeru ne zadovolji s tem, da bi se film končal z aretacijo krivca, morilca. V vseh štirih primerih mora krivec umreti, in to dobesedno »teatralično« umreti. Seveda se lahko ob tem vprašamo, zakaj? — Zato, ker je Hitchcock v teh gledaliških oz. odrskih razpletih v enem prizoru zgostil tri dramatične dogodke:

1) *soočenje osumljenca s predstavniki pravice*, ki so vselej med publiko (analogon aretaciji);

- 2) *sodno obravnavo* – dokaz krivde (krivec se izda pred publiko, pred »poroto«) in rzsodbo;
- 3) *izvršitev kazni*

Prav zaradi te zgotitve se oder v vseh teh filmih prikazuje kot »Druga scena«, kot mesto Drugega. Je nemo mesto, na katerem vznikne subjektivna resnica, nemo mesto, ki priča o subjektivni krivdi in ki prav s svojo »nemostjo« zahteva kazen.

Igra v igri

Bilo je tudi več referenc na Hamleta, kajti imeli smo igro v igri. Domnevni morilec je moral brati rokopis igre in ker je tekst opisoval umor, je bil to način, kako ga ujeti v past. Medtem ko je glasno bral, so ga poslušali, da bi videli, če bo pokazal kakšno znamenje krivde, čisto tako kot kralj v Hamletu. Celoten film je bil film o teatru.

Hitchcock v pogovorih s Truffautom, ob filmu *Umor!*

Play scene, igra v igri, je prav gotovo eden najzanimivejših momentov, ki jih je proizvedla naracija. – Pa ne le »praktično«, tudi »teoretsko«. Jacques Lacan je ob *play scene* v *Hamletu* razvil tezo, da je resnica strukturirana na način fikcije, Gilles Deleuze jo je uporabil pri izpeljavi koncepta podoba-kristal, pri čemer je ta koncept, na drugi strani, navezal prav na Hitchcockov *Murder*. Kaj je v strukturi igre v igri tako zanimivo in fascinantno?

Kot smo razvili že na nekem drugem mestu,⁶ se fikcija vzpostavlja skozi disjunkcijo do realnega, vzdržuje se skozi to, *česar ne sme pokazati*. Od tod pa sledi naslednji pomembni dostavek: *kar lahko pokaže le tako, da se v sebi podvoji*. Podvoji v obliki *mousetrap*, v katero se ujame, kot pravi Hitchcock, »some sign of guilt«, znamenje krivde.

Tu velja opozoriti na temeljno razliko tega žanra fikcije do *whodunit* žanra. Znano je, da Hitchcock ni maral *whodunitov*, kjer, z njegovimi lastnimi besedami, hladno in brez emocij čakamo na konec, da zvemo, kdo

⁶ »Hamlet: mišnica kot dispozitiv fikcije«, *Ekran* 5-6 (1989).

je zagrešil umor. Ves naš interes je usmerjen zgolj na konec. — In vendar je posnel dva filma po predlogah, ki sta veljali za *whodunit* žanr. Še več, ta dva filma sta natanko *Umor!* in *Trema*. Na Truffautovo vprašanje, zakaj je kljub odporu do tega žanra posnel ta dva filma, Hitchcock v obeh primerih in enoznačno odgovori: *Privlačilo me je to, da je šlo za zgodbo o teatru*. Če se zaenkrat omejimo na film *Umor!*, lahko rečemo, da je prav ta moment teatra, natančneje: play scene kot osišče filma, Hitchcocku omogočila, da je iz *whodunit* naredil nekaj povsem drugega.

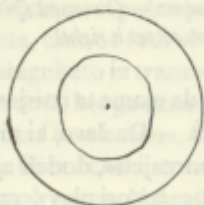
Tudi v *whodunit* gre na prvi pogled za to, da zločina ne vidimo, da ga ne smemo videti. Toda, če zadevo natančneje premislimo, to ne drži povsem. To, česar ne smemo videti, je zgolj zločinec, njegov obraz in (praviloma) njegov spol: vse ostalo nam lahko pokažejo. Pogosto vidimo prizor zločina z zamaskiranim morilcem. Toda, da si stvari ne olajšamo preveč, ostanimo pri tistih *whodunit*, ki se začnejo s truplom in zločina samega ne pokažejo. Detektivova naloga je torej, da *deducira* resnico, da zbere sledi, dejstva in dokaze ter iz teh *izpelje morilca*, rekonstruira zločin. Morilca pokoplje teža dokazov. To je trenutek, ko film ponavadi enostavno *pokaže* to, kar je prej iz njega izpadlo, torej natančen in »realističen« potek zločina (navadno opremljen z detektivovim komentarjem). A pri tem ne gre za nobeno »podvajanje fikcije«, temveč za enostavno premestitev, časovni zamik. Strukturno gledano je celoten suspens fima zgrajen na tem, da začetno sceno »izrežemo« in jo »prilepimo« na konec filma. — To je tisto, po čemer se *whodunit* žanr tako razlikuje od tistega, ki mu pripada *Umor!* in ki bi ga lahko opredelili kar kot »play scene žanr«. Če kulminacijsko točko, klimaks *whodunits* predstavlja trenutek, ko je razkrita identiteta morilca, ko je *izrečeno Ime*, pa je v »play scene žanru« konstelacija precej drugačna. Vednost o morilčevi identiteti predhaja play scene, dramatičnost te vednosti pa povsem zbledi ob play scene, ki sama predstavlja višek, klimaks dogajanja. To, kar nas fascinira ni razkritje morilčeve identitete, rekonstrukcija zločina, dedukcija resnice, temveč način, kako se ta resnica *kaže*, kako nas gleda, če lahko tako rečemo, v odblesku morilčevega očesa. Priča smo situaciji, v kateri resnica *preseneti* prav tistega, ki jo edini pozna že od samega začetka — morilca. Na eni strani gre za razliko med tem, da »izkopljemo« resnico in med tem, da naredimo, da se sama pokaže na površju. Po drugi strani pa gre za razliko med resnico dejstev in subjektivno resnico, resnico »želje in krivde«. — Drugače rečeno: odgovor, ki ga kot publika dobimo gledajoč play scene ni odgovor na vprašanje »Ali si ubil

osebo X?«, temveč odgovor na mnogo temeljnejše vprašanje, ki z empirijo nima posebne zveze, vprašanje »Ali si kriv?« (Saj ne pri *Hamletu*, ne pri *Murder* ne gre za to, da morilec vstane in razglasi »Da, jaz sem morilec«. Vse ostane le pri onem »some sign of guilt«.) Gre za razsežnost, ki se ne vrti okoli »možganske telovadbe« in ki se vpisuje na povsem drugo raven kot narcistično zadovoljstvo, da smo sami morda še pred koncem zgodbe deducirali, kdo je morilec. Gibljemo se v univerzumu »želje in krivde«. V mišnico se ne ujame le morilčeva krivda, temveč tudi naša želja – in to jo naredi za tako fascinantno.

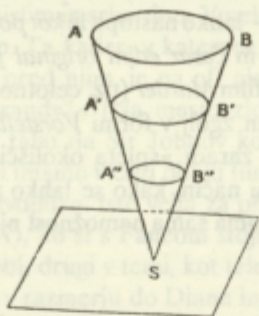
Ostane nam še eno bistveno vprašanje. Če namreč iz širšega okvira fikcije v fikciji sestopimo nazaj k dispozitivu igre v igri, se postavi naslednji problem: Na podlagi česa lahko Hitchcock reče »we had a play within a play«, ko pa gre vendar za »play within the film«?. Kaj torej play scene v *Umor!* razlikuje od ostalih prikazovanj gledališkega v filmu? – Način, kako je posneta. Kako se torej odvija mišnica v filmu *Umor!*? Sir John da pod pretvezo nekakšne avdicije odigrati Faneu prizor umora, seveda pred pričami. Prizor, ki ga mora Fane odigrati, se začne v trenutku, ko morilec stopi v sobo ob besedah ene od deklet »Priatelji? O vaših prijateljih vam lahko povem marsikaj, česar ne veste.« Skripta pa se konča v trenutku, ko morilec dvigne morilsko orodje, ko sliši, kako isto dekle reče drugi »Trapa! Ali ne veš, da je me –«. ⁷ Preden Fane začne, film v sobi, v kateri se prizor odvija, uokviri nekakšen »odrski prostor«, kjer lahko igra, Sir John pa se potem, ko mu je dal osnovna navodila, umakne v avdienco in ga poslej usmerja od tam. Kamera v tem času skozi več različnih gibanj »od znotraj« definira prostor in konstelacijo. Ko sedaj pride do klimaksa, ko naj bi Fane dvignil morilsko orodje in dokončal to, kar v skripti manjka, Fane zastane in v bližnjem posnetku vidimo, da odpre usta v nemi krik. Zdaj pa nastopi ključno mesto Hitchcockove režije: Rez, ki nas premakne »ven«, tako da dobimo pogled od zgoraj, »s stropa« na prizorišče. Scena je razdelajena na črna in bela področja. Fane in Sir John si nepremično stojita nasproti s skriptami v rokah, eden v svetlobi, drugi v temi. Sledi rez in bližnji posnetek skripte, na kateri neka roka obrne list in v nas zazija prazna, bela stran. Ključen je seveda prav ta skok kamere, ko smo iz dogajanja, v katerega smo

⁷ Mešanec (»half-caste«). Označba leti neposredno na Faneu. V prvem delu filma, ko Sir John obiše Dianu v zaporu, ji očita, da ščiti morilca, ker je zaljubljena vanj. Ona se brani, da je to nemogoče. Ko jo Sir John »draži« še naprej, v stilu »Ne vem, zakaj bi bilo to nemogoče«, Diana končno izbruhne »Zakaj, on je mešanec!«.

neposredno vpotegnjeni, prestavljeni ven, v ptičjo perspektivo in nato spet vrženi nazaj. Na ta način je proizveden učinek dveh polj, enega znotraj drugega, »filmá znotraj filma«, »igre znotraj igre«. Strukturo Hitchcockove mišnice lahko narišemo takole:



– kar pa ni nič drugega kot z vrha pogledana Bergsonova shema, s pomočjo katere G. Deleuze⁸ ponazori fenomen podobe-kristala:



Kristal, za katerega gre tu, je časovni kristal, ki ga Deleuze definira kot sedanost, ko sovpade s svojo pravo *propre!* preteklostjo. In natanko to je osnovni strukturni moment mišnice. Imamo nek čas, čas zločina, ki je izključen iz dogajanja, iz filmske realnosti, ki v tej realnosti nima svojega mesta in ki kot grožnja ves čas lebdi nekje v ozadju. In imamo sedanost, aktualni trenutek same play scene, v »kristalu« katere oni izključeni, »virtualni« čas končno najde svoje mesto v tej realnosti. Na ta sovpad dveh različnih registrov časa v mišnici nas Hitchcock ne bi mogel opozoriti bolj

⁸ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Editions de Minuit, Paris 1985, str. 108.

neposredno, kot nas je: Vemo namreč, da naj bi se umor zgodil ob 1.30. Play scene pa se začne tako, da nam pokažejo uro v prostoru, ki kaže natanko 1.30. Krog virtualnega in aktualnega časa je torej sklenjen. — Ali ne bi mogli v tem videti odmeva slavnih Hamletovih besed

*The time is out of joint: — O cursed spite,
That ever I was born to set it right!*

Funkcija mišnice je natanko ta, da ujame ta iztirjeni čas, da mu dodeli mesto v filmski (ali dramski) realnosti. — Da času, ki ni imel svoje prihodnosti in ki je bil v trenutku zločina »zamrznjen«, dodeli njegovo *proper present*.

Stvar lahko povemo še drugače: pri play scene žanru nimamo opravka z rekonstrukcijo zločina, temveč z njegovo *Vorstellungsrepräsentanz*. Struktura play scene je natanko struktura tega, kar je psihoanaliza konceptualizirala s pojmom *Vorstellungsrepräsentanz*: opravka imamo z reprezentacijo nečesa, kar izvirno (in strukturno) manjka. Z nečem, kar — prav zato, ker »izvirno umanjka« — lahko nastopa le *kot podvojeno*, kar že prvič nastopi kot lastna *ponovitev* in *česar edini original je prav ta ponovitev*. Izvirni zločin, ki poganja ves film *Murder* (oz. celotno Hamletovo dramo), se lahko uobliči, pride na dan zgolj v formi *Vorstellungsrepräsentanz*. Je nekaj, kar strukturno (in ne zaradi »spleta okoliščin«) ni dostopno po nobeni drugi poti. To je edini način, kako se lahko v realnost vpiše sam manko izvirne predstave oziroma sama nemožnost njene adekvatne označevalne reprezentacije.

Med dejanjem in histeričnim teatrom

V prejšnjem razdelku smo gradili interpretacijo okoli tega, kako je Hitchcock v filmu *Umor!* posnel play scene. Posebej smo poudarili trenutek, ko kamera »odskoči« v višino, v »ptičjo perspektivo«. Ta vrtoglava višina bo na naslednjem prizorišču za nazaj prejela še nek nov pomen: izkazala se bo za virtualno točko morilčeve smrti. Je natanko tista višina, s katere bo Fane naredil samomor.

Faneov samomor je tista točka v filmu *Murder*, ki precej razvodeni, relativizira končno zmagoslavje Sir Johna. Je, v strogem pomenu besede,

sublimni moment filma, podoba, ob kateri zbledijo vse ostale podobe. Še več, predstavlja trenutek Faneove »moralne zmage« nad Sir Johnom.

Začnimo s splošno konstelacijo. Sir John je »pravi moški«. Uteleša skupek tistih identifikacijskih momentov, ki veljajo za »dokaz moškosti«: uspešen, postaven, neomajen. Fane je pravo nasprotje vsega tega. Je večni »failure«: nesrečno zaljubljen, neuspešen pri ženskah, nečiste rase in nejasnega spola. Ni le half-caste, temveč tudi »half-gender«, vsa njegova pojavnost je zavita v spolno ambiguiteto in transvestitijo (na odru pogosto nastopa oblečen v žensko,...). Oziroma, kot ga označijo na začetku filma, ko se prvič pojavi, je »a hundred percent he-woman«. Če že govorimo o njegovi spolni identifikaciji, potem je ta bliže ženski strani. Rekli smo, da sta Sir John in Fane čisto nasprotje eden drugega. Natančneje: vsak uteleša vse tisto, kar drugi ni. Že ta osnovna konstelacija komplementarne opozicije zadošča, da nas opozori, kako je tu na delu še nek drug dispozitiv: *dispozitiv dvojnika* in z njim povezani antagonizem. Ta razsežnost je v filmu vidna na več ravneh. Najprej v prizoru, ko Sir John po končanem sojenju stoji doma v kopalnici, prepuščen svojim mislim in srka vino. V nekem trenutku odloži kozarec in se zagleda v zrcalo. Ta kader, v katerem vidimo njegovo nemo zrcalno podobo in kozarec pred njim, je na off glasu pospremljen z vprašanjem »Who drank the brandy?« (Na mestu zločina so namreč našli prazen kozarec za brandy, tako da Sir Johnov kozarec v tej sceni neposredno evocira morilca.) Tu imamo v čisti obliki funkcijo zrcalne podobe, morilca kot Sir Johnovega dvojnika. Isto velja za prizor mišnice, na katerega smo že opozorili (slika X), ko si s Faneom stojita nasproti, oba s skriptami v rokah, eden v svetlobi, drugi v temi, kot telo in senca. Za dvojnika ju dela tudi njuno rivalstvo v razmerju do Diane in, nenazadnje, razsežnost dvojnika je edini način, kako lahko razložimo Sir Johnovo *sovraštvo* do Fanea. Ne gre namreč enostavno za to, da Sir John išče morilca, občutek imamo (še posebno proti koncu filma), da ga sovraži. (Od tega, da se poslužuje precej nizkih udarcev – aluzija na nečistost njegove rase v prizoru, ki mu ga da odigrati – do tega, s kakšno absolutno neprizadetostjo sprejme njegovo smrt.) Sovraži ga prav zato, ker mu je na nek način preblizu, ker ga opozarja na neko nelagodno razsežnost njegove lastne želje, na smrtonosno razsežnost Stvari, okoli katere kroži želja.

Glede želje se Sir John nahaja v precej paradoksnem položaju, ki ga morda še najbolj opredeljuje naslednja opazka W. Rothmana ob že večkrat omenjenem prizoru notranjega monologa: »Srka joič vino, si morda

zamišlja, kako poseduje objekt svoje želje. Po drugi strani pa njegove kretnje, odigrane pred zrcalom, izgledajo tako teatralične, da je videti prej zatopljen v *vlogo* človeka, ki ga je obsedla želja, kot pa v samo željo.« — Pa ne le v tem prizoru, še bolj poudarjen je ta moment v monologu, ki sledi razgovoru z Benettom, v katerem se razkrije, da je Sir John Diano srečal že prej. Ko Benett odide, se Sir John postavi v pravo pravcato »hamletovsko« pozo, naslonjen na zid in z očmi uprtimi v strop začne spet razglablјati o Diani in njenem odnosu. Prizor je tako teatraličen, da že meji na komično. Tudi dejstvo, da celotno zgodbo razvoznavanja zločina prevaja v gledališko zgodbo, je v funkciji uprizarjanja njegovega razmerja z Diano, torej *uprizarjanja* njegove želje. Lahko bi rekli, da Sir John *vseskozi* igra »vlogo človeka, ki ga je obsedla želja«. Tu se sedaj odpirata dve poti interpretacije. Prva bi šla v tej smeri, da Sir John s svojim uprizarjanjem želje zgolj prikriva neko radikalno nemožnost, nesposobnost želeti. Da se te svoje »impotence« sramuje in se zato pred svetom (in pred sabo) pretvarja, da je »possessed by desire«. Toda, ali se ne zdi verjetnejše prav nasprotno, da je namreč impotenca, ki se je Sir John sramuje, impotenca, nemoč vpricho same želje. Drugače rečeno, s tem, da *uprizarja željo* ne prikriva manka, temveč nasprotno, premočno prezenco želje, prikriva samo željo. Uprizarjanje, igranje želje je način, kako do nje zavzame distanco, jo primerno »organizira«. Način, kako jo poskuša obvladati, kako poskuša iz subjekta želje postati njen *gospodar*. Strah pred lastno željo, pred realnim te želje in pred tem, da ga je Diana med sodno obravnavo »zares« obsedla, postane vzvod uprizarjanja, igranja želje. Je način, kako ohranja pod nadzorstvom nadaljnje dogajanje in prepreči, da bi mu stvari ušle iz rok. Z eno besedo: *uprizarjanje želje je natanko beg pred željo*, strategija, kako se izogniti soočenju z realnim jedrom želje, s Stvarjo, *das Ding*. Sir John ves čas uprizarja nek »histerični teater«, da lahko v njem odigra vlogo gospodarja (tistega, ki ima niti v svojih rokah, ki vodi igro) in v tej vlogi »popusti glede svoje želje«. V tem smislu mu Fane nastopa kot idealna figura, ki naj opraviči to popuščanje: kot grožnja, primer tega, kaj bi se zgodilo, če svoje želje ne bi obvladal, kot nezaželjena senca njegove lastne želje, senca pred katero vseskozi umika pogled in ki jo poskuša pustiti v zakulisju. Problem pa je v tem, da se ta senca »osamosvoji« in mu stopi pred oči kje drugje kot prav na odru, s tistim »korakom v prazno«, s samoukinitvijo, v kateri utelesi triumf čiste želje, želje smrti kot take. Če je Fane skozi cel film zgolj senca Sir Johna, pa na

koncu s svojim dejanjem »čiste avtonomije« to konstelacijo radikalno sprevrne: zdaj Sir John ni nič drugega kot njegova bleda senca.

Kaj stori Fane, kaj predstavlja njegovo dejanje? Izbere pot nekega *vztrajanja*, ki je – vsaj v perspektivi načela realnosti – povsem nesmiselno. A vendar prav to, da je nesmiselno, da je *hors-sens*, daje temu dejanju etično razsežnost. Vztraja tudi tam, kjer se želja obotavlja, na robu tiste absolutne meje, ki loči željo od njenega žarišča in od koder naprej lahko govorimo le še o čisti želji, želji smrti kot taki. Natančneje: *v želji vztraja tudi še tam, kjer sama ta želja nima več nobe opore* in kjer se v zameno za to vztrajanje ne more več nadejati ničesar. In natanko to daje temu vztrajanju etično razsežnost. – Prav Fane torej, ki – za razliko od Sir Johna – vseskozi uteleša paradokсно pozicijo »in-between«, pozicijo neke simbolne »neopredeljenosti«, »ohlapanosti«, je tisti, ki je na koncu sposoben dejanja, etičnega dejanja v strogem smislu. In to dejanje, ta samomor je nekaj, kar celotno dogajanje filma postavi v povsem novo, drugačno luč. Sir John ni več ne »glavni«, ne »junak« filma.

Čas je, da se za konec vrnemo k teatru. Specifičnost Faneovega samomora je namreč prav v tem, da je izveden v teatru, pred »publiko«. Ker je ena temeljnih komponent dejanja, da strukturno nujno ni namenjeno pogledu, se zdi, da to meče nečisto luč na čistost Faneovega dejanja. Vendar – in v tem je mojstrstvo Hitchcockove režije – je učinek prav nasproten. Prizor samomora bi bil na primer lahko zrežiran tako, da Fane po končanem nastopu na trapezu odide v garderobo in tam, skrit pred pogledi, napravi samomor. Toda Hitchcock stori prav nasprotno: prizor samomora posname na odru, a tako, da *tu v čisti obliki uprizori zgrešeno srečanje dejanja in pogleda*. Ko Fane konča svoj nastop, se njegov pogled spremeni v pogled slepca: boljši v prazno in z roko na slepo sega po vrvi, tako da dva- ali trikrat seže mimo. Ko končno ujame vrv, se ta učinek še enkrat ponovi. Z besedami W. Rothmana, »ko Fane počasi potegne vrv skozi svoje roke in se pri tem zdi, da se ne zaveda ne vrvi, ne publike, je teaterski učinek izreden.« – To je učinek, ki se ga ne bi zavedli v takšni meri, če bi bil samomor posnet kot skrit očem. *Šele ko je izveden pred publiko, se v polni meri zavemo, kako v nekem radikalnem smislu meri mimo nje, kako ni namenjen nobenu pogledu*. Prav to, da je Fane kljub številnemu občinstvu v tem trenutku absolutno sam, nas šele opozori na pravo razsežnost njegovega dejanja.

Alenka Zupančič

PUNCTUM CAECUM

Out of sight, out of mind.
(propagandni slogan za očala Moschino)

Out of sight, not out of mind.
(slogan tv-spota za pomoč ugrabljenemu novinarju v Bejrutu)

I

Na stičišču očesa in duha so se lomile številne filozofske glave, počila pa je tudi kakšna filmska lobanja. Ena najbolj slavnih je gotovo tista, ki jo vpelje fotografija s podpisom »46, Burnham Street« v filmu *Senca dvoma*. Gre seveda za lobanjo malega Charlieja, ki mu je s kolesom spodrsnilo na poledici in je padel pod tramvaj.

»Počila mu je lobanja. Tako dolgo smo ga zdravili... Po tej nesreči ni več toliko bral. Fotografija je bila posneta prav na dan nesreče. Ko smo jo prejeli, je mati jokala. Bala se je, da si ne bo nikoli več podoben.«

povzame celo zadevo sestra Emma. Stric Charlie ni imel pojma o tej fotografiji: s tem, ko je bila proč od oči, je bila obenem tudi proč od njegovega (bolestnega) duha! V trenutku pa, ko mu ta otrpli dokaz travmatičnega dne pride pred oči, dobesedno otrpne vse njegovo telo, videnje pa nadomesti boljščava slepota. *Out of sight, but not out of mind!*

Raymond Bellour je prav iz omenjenega primera izpeljal daljnosežne konsekvence o vlogi statične fotografske podobe znotraj dinamičnega toka filmskih gibljivih podob:

»S tem, ko ustvari distanco in nek drug čas, mi fotografija dovoli misliti v kinu. Dovolj mi tako misliti film kakor tudi samo dejstvo, da sem v kinu. Skratka, prisotnost fotografije mi omogoča, da svobodneje investiram tisto, kar vidim. (Malo) mi pomaga zapreti oči, četudi jih imam še naprej odprte.«¹

¹ Raymond Bellour, »Le spectateur pensif«, v *L'Entre-Images*, La Difference, Pariz, 1990, str. 77.

Ni naključje, da je Bellour svoj tekst naslovil z naslovom *Le spectateur pensif*, Misleči gledalec. Navsezadnje je prav na tem neujemljivem stičišču med razmišljujočimi očmi in zamračenim umom Alfred Hitchcock zgradil ves svoj filmski univerzum. Zaradi tega se je tudi sam nujno znašel na nekem stičišču, podobno neujemljivem – na stičišču med klasičnim in modernim filmom. Tako se namreč glasi najkrajša definicija tega avtorja izpod peresa Gillesa Deleuzea:

»(Hitchcock) je morebiti na sami prelomnici dveh tipov filma: klasičnega, ki ga dovrši, in modernega, ki ga snuje.«²

To nehvaležno vlogo hkratnega mejnika in povezovalca, te čiste relacije med enim in drugim, si je Hitchcock prislužil natanko s tem, da je *samo relacijo naredil za predmet podobe* – da je v film vpeljal mentalno podobo, »ki se ne dodaja več k podobam-percepcijam, akcijam in afekcijam, temveč jih vse uokvirja in transformira«.³ Prav zato lahko Deleuze emfatično zatrdi, da se s Hitchcockom v zgodovini filma pojavi nova vrsta »figur«, *figure misli*, njihovega »iznajditelja« pa postavi kar ob bok angleški filozofiji:

»Hitchcock proizvaja film relacije, natanko tako kot je angleška filozofija proizvedla filozofijo relacije.«⁴

Kako je torej z že uvodoma omenjeno relacijo med očesom in duhom? Kaj se zgodi, če zapremo oči, a jih imamo še naprej odprte?

2

Gotovo se še spominjate Hitchcockove zgodbice o scenaristu, ki so mu najboljše ideje prihajale sredi noči – a kaj, ko se jih zjutraj ni in ni mogel spomniti! Zato si je na nočno omarico pripravil kos papirja in svinčnik. Po eni takih bujnih noči je na papirju pisalo: *Boy meets girl*.

² Gilles Deleuze, Predgovor k angleški izdaji *Cinema 1. The Movement-Image*, The Athlone Press, London, 1986, str. x.

³ Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'Image-mouvement*, Minit, Pariz, 1983, str. 274 /prim. slov. prevod Mladena Dolarja v zborniku *Hitchcock*, DDU Univerzum, Ljubljana, 1984, str. 67/.

⁴ Gilles Deleuze, Predgovor..., str. x.

Zgodbico navajam, ker na natanko isti dispozitiv naletimo v izhodišču dela, ki nam bo služilo kot nekakšna legenda pri pregledu Hitchcockovih podob — namreč v besedilu *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* Jacquesa Derridaja. »Legenda« zato, ker gre za besedilo, ki pojasnjuje podobe (avtorjev izbor slik na temo slepote iz arhivov Louvrea), vendar nič manj tudi zato, ker se neprestano vrača prav k tistih legendam, ki so temeljno določile (slepi) imaginarij zahodne civilizacije — od Homerja do Borgesa.

Vse skupaj se je pričelo prav v temi neke nemirne noči (16. julija 1989), s svinčnikom in zvezkom ob postelji. Zjutraj je avtor uspel v njem razbrati naslednje sledi prekinjenega sna:

«... *duel de ces aveugles aux prises l'un avec l'autre, l'un des vieillards se détournant pour s'en prendre à moi, pour prendre à partie le pauvre passant que je suis, il me harcèle, me fait chanter, puis je tombe avec lui par terre, il me ressaisit avec une telle agilité que je finis par soupçonner de voir au moins d'un oeil entrouvert et fixe, comme un cyclope (un être borgne ou louche, je ne sais plus), il me retient toujours en jouant d'une prise après l'autre et finit par user l'arme devant laquelle je suis sans défense, une menace contre mes fils...*»⁵

Četudi avtor izrecno dodaja, da je ta sen njegov in se ne tiče nikogar drugega — *«il ne regarde personne»* —, si vseeno dovoljujemo poseči po sledih njegovih sanj, saj poleg presenetljivo podobne izhodiščne situacije zgoščajo dobesedno vse tisto, o čemer bo ob Hitchcocku tekla beseda: prave in lažne slepce, nadležne in mimoidoče, enooke in škilaste, očete in sinove...

3

Pričenjamo torej z nekim snom (*«Tiste noči sem sanjala, da se vračam v Manderley.»*, Rebecca), da bi iz svetlobe in luči (*«Pazite na svoje luči!»*,

⁵ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Pariz 1990. (... dvoboj dveh slepcev, od katerih se eden obrne, da bi se spravil name, ubogega mimoidočega, nadleguje me, me sili peti, nato pa skupaj z njim padem po tleh, ponovno me pograbi s tako okretnostjo, da navsezadnje resno podvomim, če vendarle ne vidim vsaj enega njegovega očesa na pol priprtega in fiksnega, kot pri kiklopu (tem enookem ali škilastem bitju, ne vem več), še naprej me drži in prestavlja iz položaj v položaj, končno pa uporabi orožje, pred katerim sem nemočen, grozno mojim sinovom...).

Dopisnik iz tujine) prek kratkovidnosti (*Sum*) prišli do slepote (*Saboter*), nazadnje pa padli v senco novega, morastega sna (*»Jaz pa sem ti prinesel moro... Živiš v sanjah, hodiš kot mesečnica, slepa sil«, Senca dvoma*).

V nasprotju z običajnim tematskim klasificiranjem Hitchcockovih filmov nas potemtakem zanima tistih pet kronološko razvrščenih filmov, ki v grobem zaznamujejo njegov prehod iz Evrope v Ameriko in ki časovno sovpadajo z obdobjem druge svetovne vojne. Spet enkrat smo torej na tisti težko ujemljivi prelomnici med dvema obdobjema, analogni Deleuzeovi »breaking-point« med podobo-gibanjem in podobo-časom. Seveda ni naključje, da se mora Deleuzeova klasifikacija filmskih podob v kopičenju dokazov te prelomnice navsezadnje zateči tudi k povsem zunanjemu, historičnemu argumentu – k drugi svetovni vojni kot tistemu najbolj radikalnemu prelomu med »starim« in »novim«!

V čem je ključna novost podobe-časa? V tem, da je postal film vidca, *un cinema de voyant*, pravi Deleuze. Četudi vmeščen na sam rob stare podobe-gibanja, je Hitchcock uspel uprizoriti natanko to bistveno novost podobe-časa. Njegova revolucionarnost namreč ni – kot se običajno zatrjuje – zgolj v tem, da je *gledalca vključil med akterje dogajanja na platnu*, temveč predvsem v tem, da je *samega akterja naredil za gledalca*!⁶ V trenutku, ko je osnovna akcija akterja reducirana na gledanje, ko je torej dobesedno utelešen v enem samem objektu, *v pogledu*, se odpre cela paleta možnosti spodnašanja te njegove osnovne drže: lahko vidi preveč ali premalo, lahko je kratkoviden ali škilast, lahko je zaslepljen ali hipnotiziran, navsezadnje pa je njegovo slepoto mogoče uprizoriti tudi povsem dobesedno – z iztaknitvijo oči! V pričujočem prispevku nas bodo zanimale prav tovrstne *figure slepote*, kolikor je v njih problematika pogleda prav skozi radikalno odsotnost objekta morda še najbolj v oči bijoča in se neposredno dotika *figur misli*.

4

Pričnimo zato kar z *Rebecca*, saj je slepota v samem izhodišču te svetopisemske reference. Slep je bil seveda Rebekin mož, Izak – in prav njegova

⁶ Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, str. 276: »Če je res, da je bila ena od Hitchcockovih novosti ta, da je gledalca vključil v film, mar potem ni bilo nujno, da so bile same osebe bolj ali manj očitno priličljive gledalcem?« /cit. po slov. prevodu, *Hitchcock*, str. 69/.

slepota omogoči paradigmatičen prizor izbire med dvema sinovoma, prvorojenim Ezavom in drugorojenim Jakobom. Notorično dejstvo je, da je bila pravi »režiser« celega prizora prav Rebeka – natančneje, poskrbela je za casting in za kostume (saj je prav ona »vzela najboljša oblačila starejšega sina Ezava in jih oblekla mlajšemu sinu Jakobu. Kožice kozličev pa mu je ovila okoli rok in okoli gladkega vratu.«⁷)! Vendar je klasična interpretacija, ki reducira Rebekino dejanje na golo zvijačo, nekolikanj prešibka. Spregleda namreč dvoje: prvič, da je Rebekino dejanje pravzaprav le uslišanje Gospodovega navsota o tem, da bo »starejše ljudstvo služilo mlajšemu«;⁸ in drugič, da se sam paradigmatični prizor slepčeve izbire *ponovi* v naslednji generaciji vnukov, ko Jakob namesto prvorojenca Manaseja blagoslovi drugorojenca Eframa!

Tudi konsekvenci, ki jih iz tako poglobljene interpretacije lahko potegnemo, sta vsaj dve: po eni strani se nam *prevara izkaže kot nujno sredstvo za realizacijo usode* (kaj navsezadnje stori Hitchcockova Rebecca drugega, kot ravno izpelje prevaro – režira svojo smrt – tam, kamor jo že tako in tako vodi neizbežna usoda – smrtonosna bolezen?); po drugi strani pa se ključna razsežnost cele igre izpiše prav skozi *ponovitev* (pri Hitchcocku je njen »agent« seveda gospodična Denvers, ki – mimogrede – natančno ponovi Rebekino svetopisemsko gesto: razporedi vloge in poskrbi za kostume!).

Zdi se nam, da je natančen formalni analogon tej vsebinski dvojnosti mogoče poiskati prav v neki temeljni dvojnosti plana, ki jo Deleuze morda najlepše ponazori prav ob Hitchcocku. V slehernem planu je namreč mogoče registrirati *dve plati gibanja*: gibanje med posameznimi deli množice, ki spreminja njihov vzajemni položaj; in gibanje, ki preči celoto in zarisuje njeno spremembo. Če je *nujna prevara* prav neko intersubjektivno razmerje, ki zamaje vzajemne položaje protagonistov, tedaj se s *ponovitvijo* spremeni prav status celote, skozi trajanje se izpiše njena neizogibnost.⁹ Oboje je najlepše mogoče povzeti s pojmovno dvojico, ki jo je Deleuze postavil v naslov svoje doktorske disertacije: *Difference et repetition*, Razlika in ponovitev!

⁷ Gen 27, 15-16.

⁸ Gen 25, 23. Podrobneje o tem glej pomenljiv komentar v citiranem spisu Jacquesa Derridaja, *Memoires d'aveugle*, str. 100.

⁹ Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, str. 36.

Še več, prav ta dvojna nujnost (*vnaprej* zapovedana in s ponovitvijo za nazaj potrjena) postavi pod vprašaj status samega subjekta izbire: kaj pa če njegova (napačna) izbira ni bila *posledica* slepote, temveč je bila prav sama slepota *pogoj* (pravilne) izbire? Ali kot to nekoliko drugače pove Derrida: kaj pa, če izbira in žrtovanje, ki ji neizogibno sledi, ne zasleplujeta, temveč je prav zaslepitev pogoj izbire in žrtovanja? Zaslepitev, v kateri subjekt ne vidi več zato, ker v resnici vidi »predaleč in predobro«!¹⁰ Slepec se je tako že kar ob prvem soočenju izkazal za vidca, za tistega *voyant*, s katerim smo se sploh odpravili v temo modernega filma. Do *voyeurja* iz *Dvorišnega okna* je sicer še daleč, pa vendar zveza med njima še zdaleč ni zanemarljiva. Oba prav zato, ker vidita manj, vidita več! *Out of sight, not out of mind!*

5

Zdi se, da na natanko isto strukturo, ki smo jo registrirali pri svetopi-semskem slepcu (prevara je nujna, če naj bo realizirano poslanstvo), naletimo tudi pri edinem pravem Hitchcockovem slepcu iz tega prehodnega obdobja, pri Philipu Martinu v filmu *Saboter*. Morda se lahko celo pošalimo in rečemo, da nismo prav daleč od Svetega pisma, natančneje, od Stare zaveze: namesto Kajna sta tu tako Ken kot Kane (prvi po nedolžnem umre v podtaknjem požaru, drugi je za to smrt prav tako po nedolžnem obtožen – spet gre torej za *žrtovanje* in za *izbiro*), namesto v Sodomo pa nas pot pripelje v – Soda City! Da bo šlo za slepca in sprevid pa nam navsezadnje že na samem začetku pove ime na kuverti, ki popelje Barryja Kanea po sledih zločina: Charles Tobin! Mar ni bil prav Tobija tisti svetopisemski sin, ki je očetu Tobitu povrnil vid?¹¹ Philip Martin je potemtakem s Tobitovim imenom že anticipiran – anticipacija-pa je, kot pravi Derrida, v prvi vrsti stvar *rok*. Za razliko od prenačlenosti, precipitacije (*prae-caput*, z glavo naprej), se anticipacija tiče predvsem dotika, prijema (*capere*, prijeti; *ante*, vnaprej).¹² In slepi stavec je dejansko v situaciji, ko se mora – tako

¹⁰ Jacques Derrida, *Memoires d'aveugle*, str. 100.

¹¹ Zgodba o Tobitovi oslepitvi se dejansko bere kot svojevrstna zgostitev *Antigone* in Hitchcockovih *Ptičev*. Tobit je navkljub prepovedi pokopaval mrtve. Ko je neke noči z odprtimi očmi zaspal ob zidu, so ga s svojimi vročimi iztrebki zasuli vrabci in povzročili levkome na njegovih očeh. Nihče od zdravnikov mu ni mogel pomagati, vse dokler mu ni čez osem let sin Tobija povrnil vid s pomočjo ribjega žolča. Božanski in človeški zakoni, analni ptiči in iztaknjene oči...

¹² Jacques Derrida, *Memoires d'aveugles*, str. 12.

kot Izak — odločati med tem, kar govorijo roke, in tistim, kar pove glas. Vemo, da so Izaka zapeljale Jakobove preoblečene roke in je zato preslišal njegov glas (»Glas, glas je Jakobov, a roki, roki sta Ezavovi.«). Philip Martin te napake seveda ne ponovi: četudi lisice na rokah Barryja Kanea naznanjajo krivdo, prisluhne njegovemu glasu in v njem prepozna nedolžnost.

(Kaneova) prevara se tako spet enkrat izkaže za edino pot do izpolnitve poslanstva (razkriti sabotersko mrežo), slepec pa za najprodornejšega vidca. Kako pa je s ponovitvijo? Če naj odgovorimo na to vprašanje, moramo v igro vpeljati še tretji pogled, pogled Martinove nečakinje Patricie¹³. Patricia misli z glavo in v svoji prenagljenosti v Kaneu vidi krivca. Prav zato mora priti do druge strukturne konsekvence: *do ponovitve!* Šele prizor v cirkuški karavani, ki je svojevrstna spektakelska ponovitev izhodiščne odločitve med krivdo in nedolžnostjo, jo dokončno prepriča. Skoraj odveč je zatrditi, da je njena tokratna odločitev spet enkrat pogojena s slepoto — s tisto slepo ljubeznijo, ki ji pravimo transfer, in ki se prične med akterjema razvijati prav na njuni skupni poti.

Hitchcock je kot režiser relacij seveda še kako dobro vedel, da se par nikoli ne odpravi na pot zaradi ljubezni, temveč da prav sama pot šele zaplodi ljubezen. Tak je navsezadnje osnovni zastavek filma *Gospod in gospa Smith*. Prav na osnovi tega filma je Deleuze tudi vpeljal ključni pojem svoje interpretacije Hitchcocka, namreč *tretjost, la tierceite*.

6

Dvojnost gibanja plana (sprememba vzajemnega položaja delov množice — sprememba statusa celote) je namreč zares zanimiva prav kolikor med obema platema akcije vztrajno prihaja še do neke interakcije, kolikor se med njima spleta neka *relacija*. To »tretjost« je seveda mogoče izraziti na različnih ravneh. Na ravni znotraj-filmskega dogajanja tako nista več primarna niti akter (bil bi to *whodunit*, ki ga Hitchcock prezirljivo zavrača) niti akcija sama, temveč prav množica relacij, v kateri sta povzeta tako akcija

¹³ Znano je, da je bilo Hitchcockovi hčeri prav tako ime Patricia. Če bi skušali spekulirati z zunaj-filmskimi detajli, bi morda prek slepega očeta-vidca lahko prišli do Hitchcockovih *caméo-appearances*. Mar ni sleherna pojavitev režiserja, katerega mesto je po definiciji za kamero, na drugi strani rampe, torej pred kamero, tudi že točka njegove slepote, tisti naš naslovni *punctum caecum*? *Voyeur* postane *voyant*, avtoportret pa najvišja forma zaslepitve...

kot njen akter. Na meta-filmski ravni pa se bipolarno razmerje avtor-film obogati s tretjim členom, z *gledalcem*. Omenili smo že, da so prav v inkluziji gledalca interpreti prepoznali prvo veliko Hitchcockovo inovacijo. Tako so za filmsko zgodovino pravzaprav le ponovili gesto, ki jo je za zgodovino likovne umetnosti izpeljal Michael Fried, ko je nekje v sredino osemnajstega stoletja lociral »a major shift« v procesu absorbcije gledalca. Ni naključje, da je do te revolucije prišlo prav v zvezi s slikami, katerih tematika je tesno zvezana s slepoto (Greuzeov *Prevarani slepec*, Fragonardove *Slepe miši*). Derridajev povzetek tega prevrata v zgodovini likovne umetnosti je na las podoben oznaki Hitchcocka, ki jo Deleuze povzame po Truffautu in Douchetu:

Derrida: »'Prevarani slepec' pritegne in implicira gledalca. Le-ta postane nepogrešljiv za dramatično naracijo. Njegovo mesto vidne priče je zaznamovano v samem dispozitivu reprezentacije. Lahko bi rekli, da je tretji v njem vključen.«¹⁴

Podrobneje o tem glej Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, London, 1980. Za naš namen je več kot pomenljiv tudi naslov francoskega prevoda, *La place du spectateur: theorie et origines de la peinture moderne*.

Deleuze: »In v zgodovini filmske umetnosti nastopa Hitchcock kot tisti, ki ustvarjanja filma ne dojema več glede na dva člena, režiserja in film, ki ga je treba narediti, pač pa glede na tri: režiserja, film in občinstvo, ki mora vstopiti v film oz. čigar reakcije morajo postati sestavni del filma (tak je eksplicitni smisel suspenza, saj je gledalec prvi, ki bo 'spoznal' relacije).«¹⁵

Zdaj je gotovo tudi že jasno, zakaj smo ob vpeljavi Patricie v filmu *Saboter* uporabili prav termin »tretji pogled«. Če namreč nadaljujemo našo spekulacijo o morebitni vzporednici med slepim vidcem Martinom in samim režiserjem, akcijo filma pa zaupamo njenemu glavnemu akterju, Barryju Kaneu, nam v triadi avtor-film-gledalec ostane ravno še tretji člen, ki ga zasede nihče drug kot Patricia! Toda z bistveno obogatitvijo: gledalec postane eden od akterjev, oziroma še natančneje, *sam akter postane gle-*

¹⁴ Jacques Derrida, *Memoires d'aveugle*, str. 97, op. 73.

¹⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, str. 272 /cit. po slov. prevodu, *Hitchcock*, str. 66/. V zvezi z omembami »tretjosti« pri Truffautu in Douchetu glej tudi opombo 7 na isti strani izvirnika (opombo 5 v prevodu).

dalec! Tako pa smo že pri drugem, še veliko bolj inovativnem Hitchcockovem koraku, ki smo ga že omenili na začetku: *akter je reduciran na pogled*, je dobesedno povzet v njem. Od tod njegova nujna ujetost v dialektiko pogleda, razpetost med vsemogočno nadzorovanje in nemočno kaznovanje. Patricia sicer resda *vidi* lisice na Kaneovih rokah — a prav zato *spregleda* njegovo resnico, se zmoti glede njegove krivde.

Slavoj Žižek je prav ob filmu *Saboter* opozoril na podobnost med problematiko pogleda pri Hitchcocku in med specifično dialektiko hkratne vsemogočnosti in radikalne nemoči pogleda, kakor jo je v zgodbi *Ukradeno pismo* razvil E. A. Poe. Tako tu kot tam imamo opraviti s tremi členi: *akterjem*, *nasprotnikom* in *nedolžnim tretjim*. Paradigmatičen v tej zvezi je seveda prizor dobrodelnega plesa v palači gospe Van Sutton, vendar se nam zdi, da ga je mogoče s pridom uporabiti tudi za interpretacijo srečanja naših treh protagonistov: Kanea, slepega starca in Patricie. V tem prizoru se sploh spletejo praktično vse niti, ki smo jih poskusili doslej napeljati. Razpletemo jih lahko le, če prav Patricio razumemo kot agentko tiste »tretjosti«, kot tisto, ki relacijo ne le uteleša, temveč je z njo samo dobesedno utemeljena.

Vendar moramo to utelešenje razumeti v nekem čisto specifičnem pomenu. Če naj ga pojasnimo, se moramo še enkrat vrniti k prizoru, v katerem Tobija povrne vid slepemu očetu. Umetnostna zgodovina v grobem loči dva tipa uprizoritve tega prizora, distinktivna poteza pa je prisotnost oziroma odsotnost angela Rafaela. Prav on je namreč tisti, ki *vodi roko* Tobije in potemtakem tudi zares *povrne vid*. V trenutku pa, ko se vprašamo po tem, kaj pravzaprav vrnitev vida pomeni, se stvari nepričakovano zapletejo. Kateri je namreč prvi »objekt«, ki se ponuja ozdravelim očem? Je to sin, ki vrača vid, ali pa je to angel, ki ga v resnici prinaša? Rafael je resda tisti, ki vid daje, a kaj, ko je obenem sam čista *vizija!* Ta narava čistega simulakra, ki ga utemeljuje zgolj tisto, kar je sam prinesel — pogled torej —, je navsezadnje povsem eksplicitno izražena v njegovih lastnih besedah:

»Hvalite Boga na vekomaj, saj nisem prišel zaradi ljubezni do sebe, temveč po volji našega Boga (...) Vsak dan se naredim vidnega za vas; ne jem in ne pijem; videli ste namreč zgolj vizijo.«¹⁶

¹⁶ *Tobijeva knjiga*, 12, 17-19. Citirano po Jacques Derrida, *Memoires d'aveugle*, str. 35. V zvezi s historiatom te knjige glej tudi opombo 24 na str. 33.

Predno zapusti svet teles in mesa, pa Rafael še naroči osuplim pričam, naj vse, kar se je zgodilo, skrbno *popišejo*. Viziji torej nujno sledi nek akt zapisa, *graphie*, ki vzvratno šele zares utemelji samo vizijo.

Namesto, da bi se spraševali, kakšnega spola so angeli, bomo raje poskusili upravičiti enačaj med tovrstno *vizijo*, ki se vselej ponuja pogledu natančno določenega naslovnika in zahteva zapis, ter med *utelešenjem*, ki smo ga pripisali Patricii. Patricia se namreč po našem mnenju vpisuje v tisto dolgo verigo Hitchcockovih ženskih likov, ki vztrajno nihajo med prisotnostjo in odsotnostjo, in katerih paradigma je seveda naslovna junakinja filma *Lady izgine*. Le-te namreč vse po vrsti dolgujejo svoj status simulakra prav kinemato-*graf*-skemu dispozitivu, ki je sposoben z enim samim rezom prisotnost nadomestiti z odsotnostjo in tako vsakodnevno izvajati sveto-pisemske vizije. Prav zato mu gre pripisati vlogo demiurga »tretjosti«. Deleuze posebej poudarja, da lahko osebe v filmu sicer delujejo, čutijo in izkušajo, nikoli pa ne morejo pričati o relacijah, ki njih same določajo. Ta temeljna vloga je vselej prihranjena *gibanju kamere in premikanju oseb* proti njej. Lahko je sicer *delegirana* na kakšno drugo mašino (hitchcockovski analogon kamere *par excellence* je seveda vlak), lahko je dobesedno *odigrana* (lažni filmski reporterji ob splavitvi ladje v filmu *Saboter* so tako le hrbtna stran še kako realnega premikanja oseb na platnu, natančneje, pred platnom kinematografske dvorane), v skrajni konsekvenci pa celo povsem *nadomesti montažo* (kot dokazuje film *Vrv*). Vselej pa gre za to, da nam vsebino dobesedno *pripoveduje* nek povsem formalni moment, kakršen je gibanje kamere.

7

Prav v zvezi z modusi pripovedovanja pa je lik Patricie še dodatno zanimiv. Ob njej se namreč znajde v precejšnji zagati tradicionalna teorija filmske identifikacije, ki le-to praviloma razloči na primarno (identifikacija z dispozitivom) in sekundarno (identifikacija z likom). Toda pravkar smo vendar poskusili dokazati, da Patricia *obenem* uteleša sam kinematografski dispozitiv in samo sebe! Kako naj vendar razumemo to sovpadanje objekta in subjekta?

Na natanko isto vprašanje naletimo ob koncu pregleda modusov pripovedovanja v drugem delu Deleuzeove študije o filmu, *L'Image-temps*.¹⁷ Po tem, ko s problematizacijo *deskripcije* evocira dilemo med realnim in imaginarnim, s problematizacijo *naracije* pa dvojico resničnega in lažnega, mu ostane še sama *pripoved, le recit*. In prav ob njej vpelje v igro temeljno filozofsko dvojico subjekta in objekta, le da je tudi ta obravnavana znotraj filmskega dispozitiva. Zato najprej povzame običajno delitev (»objektivno« je tisto, kar vidi kamera; »subjektivno« je tisto, kar vidi filmska oseba), a jo že v naslednji potezi zaplete s preprosto ugotovitvijo: kamera mora videti tudi osebo, ki vidi! Tako zelo hitro pridemo do osebe, ki hkrati vidi in je videna. Njena hrbtna stran je kamera, ki ponuja tako videno osebo kot tudi tisto, kar le-ta vidi. Neka začetna dvojnost se je tako multiplicirala v vsakega od obeh členov, pri čemer pa je sam razcep pridobil samostojnost in avtonomijo. Ves zastavek filmske pripovedi je torej mogoče pojmiti prav kot vztrajen poskus spojitve tega inicialnega razcepa med »subjektivnimi« in »objektivnimi« podobami, toliko težavnejši, kolikor umanjka eden od členov, ali pa sta, v skrajni konsekvenci, vlogi členov celo zamenjani (subjektivna kamera; oseba-objekt). Zato bi si upali trditi, da v nasprotju s tradicionalno razločitvijo na primarno in sekundarno identifikacijo Deleuzea zanima natanko *identiteta med tema dvema identifikacijama*, v liku Patricie iz filma *Saboter* pa tvegamo prepoznati eno redkih uspešnih realizacij te identitete. Ravno kolikor je obenem nosilec prej omenjenega »tretjega pogleda« in povzeta v njem, kolikor je obenem subjekt in objekt, je Patricia svojevrsten hkratni gledalec in akter. Je mar tedaj res naključje, da pravi filmski gledalec prav v njej najde oporno točko identifikacije na svoji kalvariji med pravimi in lažnimi indici, med rokami in glasovi? Če bi sodili še po nekem drugem, na las podobnem ženskem liku – kratkovidni Lini MacLaidlaw iz filma *Sum* –, tedaj se celo zdi, da mora junakinja gledalca najprej neizogibno popeljati v zmoto, da bi šele naknadno ugledal resnico. Še več, sama resnica se v takem postopku izkaže za povsem arbitrarno, utemeljeno na naključju – o čemer navsezadnje dovolj hudo-mušno priča epizoda s Hitchcockovim »ukradenim pismom«¹⁸. Od radikal-

¹⁷ Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1985. Glej predvsem 6. poglavje, »Les puissances du faux«, str. 165-202.

¹⁸ Znano je, da je bila Hitchcockova verzija konca precej drugačna: Lina pred smrtjo napiše materi pismo, s katerim posvari družbo pred nevarnim Johnniejem. Ta nato v zadnjem prizoru vrže pismo v nabiralnik in tako ob veselem požvižgavanju zapečati svojo lastno usodo. Cf. Francois Truffaut, *Le Cinema selon Hitchcock*, Robert Laffont, Pariz 1966,

no drugačnega konca je v filmu ostal le mojstrov *cameo-appearance*, ko vrže pismo v vaški poštni nabiralnik. Prej vpeljani izraz *punctum caecum*, slepa pega, dobi tako še dodaten pomen, saj gre tokrat dobesedno za sovpadanje režiserjeve *strukturne zaslepitve* za dogajanje pred kamero in neke *presežne vednosti*, s katero v resnici razpolaga le on sam.¹⁹

Zaslepitev kot pogoj izbire, zmota kot edina pot do resnice – mar niso vse to le različne oblike izrekanja tiste temeljne relacije med naključjem in nujnostjo, ki jo do potankosti povzema nietzschejanski *met kock* s svojo dvojno strukturo:

»Kocke, ki jih enkrat vržemo, so potrditev naključja; kombinacija, ki jo tvorijo ob padcu, pa je potrditev nujnosti. Nujnost se potrjuje z naključjem, natanko tako kot se bitje potrjuje s postajanjem, eno pa z mnoštvom.«²⁰

8

Kocka je torej padla. Padlo pa je tudi telo – v filmu *Senca dvoma!* Tudi ta padelec telesa, *la chute du corps*, je dvojen: najprej je mali Charlie padel pod tramvaj, na koncu pa še pod vlak. Naključje ali nujnost? Prav lik nečakinje Charlie nam ponuja izstop iz na prvi pogled netematizabilne identitete identifikacije. Deleuze namreč dilemo med subjektivnimi in objektivnimi podobami zaostri v neko gibanje, v *postajanje*:

»Kar mora film doseči, ni več identiteta neke osebe, realne ali fiktivne, skozi njene objektivne in subjektivne vidike. Je prav postajanje realne osebe, ko se le-ta spravi 'fikcionirati', ko vstopi v 'flagrant delit de legender'.«²¹

Mar ni prav *»flagrant delit de legender«* najprimernejša oznaka za početje vseh doslej omenjenih ženskih likov pri Hitchcocku? Kaj navsezadnje drugega počno Patricia Martin v filmu *Saboter*, Lina MacLaidlaw v filmu

str. 104.

¹⁹ Natanko isti izraz, *slepa pega*, je v svoji analizi filma *Sum* uporabil tudi Stephen Heath, ko se je lotil drugega »nepojasnljivega« prizora, namreč pretepa Line in Johnnieja sredi divjega vetra. »Od kod se vidi ta plan? S kakšnim pogledom nas zajame?« se sprašuje Heath in odgovarja z lakanovsko koncepcijo objekta *a*, ki uokvirja polje realnosti prav kolikor je iz njega izločen. Cf. Stephen Heath, »Droit de regard« v *Le cinema americain II*, Pariz 1980, str. 87-97 /cit. po slov. prevodu Mladena Dolarja v zborniku *Hitchcock*, str. 74/.

²⁰ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Pariz 1962, str. 29.

²¹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, str. 196.

Sum in Charlie Newton v filmu *Senca dvoma* kot ravno »fikcionirajo« o krivdi in nedolžnosti, o ljubezni in sovraštvu, o življenju in smrti... Naša lastna pozicija v odnosu do njih je seveda dovolj zagatna, saj so prav one tiste, ki nas vodijo skozi filmsko dogajanje (najjasneje je to videti v filmu *Sum*, kjer kratkovidnost junakinje dobesedno vodi tudi naš pogled), obenem pa se ne moremo in ne moremo znebiti zadrege, da smo jih pravzaprav zasačili ob tem, ko same »legendirajo«. Toda če nam danes izraz »legenda« praviloma pomeni neko *tekstualno dopolnilo k podobi* (npr. legenda pod fotografijo), tedaj je njihovo početje »legendiranja« natanko nasprotno — je *imaginarno dopolnilo k tekstu*, natančneje, je upodabljanje nekega že obstoječega teksta. Prav pri zadnjem od omenjenih ženskih likov, nečakinji Charlie, je to kopičenje *teksta*, ki zaplodi senčne podobe dvoma, več kot očitno: telegram, besedilo na radiu, inicialke na prstanu, časopisni članek in nenazadnje naslov melodije, ki upodobljena vdre že med prvimi filmskimi črkami (namreč med špico) — *Merry Widow!* Stric Charlie se pred tovrstno strategijo »legendiranja« skuša ubraniti s celo vrsto obrambnih mehanizmov: od *prepovedi upodabljanja* (noče se fotografirati) prek zapackanja in *izbrisa teksta* (politi kozarec ob omembi naslova melodije; skriti časopisni članek) do poskusa *izničenja samega subjekta legendiranja*. Pri slednjem nas bolj od samih poskusov fizičnega umora (navsezadnje vsi po vrsti spodletijo) zanimajo tiste besede, s katerimi skuša stric nečakinji spodnesti njeno osnovno držo:

»Preživljaš svoj običajni mali dan in ponoči spiš svoje nemoteno običajno malo spanje, napolnjeno z mirnimi neumnimi sanjami. Jaz pa sem ti prinesel moro. Kajne? Ali pa je bila le neumna, nevešča laž? Živiš v sanjah, hodiš kot mesečnica, slepa si! Kako pa veš, kakšen je svet?«

Prav zato, ker je »slepa«, lahko junakinja izbere pravo rešitev — in telo morilca *pade*, natanko tako kot v filmu *Saboter!* Izvirni greh, na začetku je bila beseda, padec telesa kot pogoj združitve spolov... — vse to so temeljni kamni Hitchcockovega filmskega opusa, v katerih sicer lahko prepoznamo katoliško tradicijo, a jih lahko zares konceptualiziramo šele, če jih vpnemo v relacije, utemeljene v filmskem dispozitivu vztrajnega izmenjevanja prisotnosti in odsotnosti, besede in podobe, zapisa in vizije.

Za konec se moramo soočiti še s specifično figuro slepote, ki povzema prav vse doslej omenjene vzajemne preplete rok in glave, oči in duha, besede in vizije. Gre seveda za *hipnozo*. Raymond Bellour, ki se je med sodobnimi filmskimi teoretiki zagotovo najbolj poglobljeno ukvarjal z vzporednostjo kinematografskega in hipnotičnega dispozitiva, je skušal prav situacijo v kinu predstaviti kot hkratno superpozicijo obeh faz hipnoze: *procesa indukcije*, ki subjekta zapelje v spanec (in ki v grobem ustreza Freudovi »regresiji«); in samega *hipnotičnega stanja*, v katerem hipnotizirani prek hipnotizerja vzpostavi stik z zunanjim svetom (Freudova »idealizacija«). Skratka, filmski gledalec regresijo doživlja v obliki idealizacije.²²

Hipnotična situacija, ki jo v samem svojem temelju povzema kinematografski dispozitiv, je potemtakem natanko tisto stičišče zaslepitve in presežne vednosti, očesa in duha, ki jo iščemo vseskozi vzdolž pričujočega prispevka; je svojevrstni »blanc sur blanc« (»*Your mind is blank*«, pravi hipnotizer svoji žrtvi v prvi verziji filma *Mož, ki je preveč vedel*); je tisti *punctum caecum*, ki je pogoj pogleda. In če so nas v tem prispevku zanimali predvsem Hitchcockovi ženski liki, tedaj to zagotovo ni brez zveze z neko tesno zvezo med hipnozo in *spolno razliko*, o kateri govori Bellour:

»Povečini so prav ženske izbrani subjekti kritičnega spanca, prav skozi njih hipnotizer najbolje vidi. V neki dolgi opombi k besedilu 'Precis pour servir a l'histoire du magnetisme animal' Mesmer opisuje primer Marie-Therese Paradis, v katerem se je pre-vizija fotografskega in kinematografskega dispozitiva dobesedno realizirala prav skozi telo in oči te ženske.«²³

Tako smo na koncu spet prišli do angelov, natančneje do vizij in Paradiža! Če potemtakem obstaja skupni imenovalac vseh Hitchcockovih spogledovanj s kamero, tedaj ga velja iskati prav v spoznanju, da je hipnotični kinematografski dispozitiv ženskega spola, njegove agentke pa so vse po vrsti ženske, ki so preveč vedele — *Women who knew too much!*

Stojan Pelko

²² (pogovor z) Raymond Bellour, »La machine a hypnose«, *CinemAction*, št. 47, 1988, str.69.
²³ *ibid.*

PRAVI MOŽ IN NAPAČNA ŽENSKA

V razlagi, zakaj je *Napačni mož* doživel neuspeh, se običajno poudarja, da v tem filmu Hitchcock »ni bil Hitchcock« — zabaven, ciničen pripovedovalec, ki ne okleva obrniti zgodbo tako, kot mu je všeč, ampak dobrohoten, občutljiv, ganjen opazovalec, globoko prizadet nad tragično usodo glavnega junaka Mannyja, ki ga po krivem obtožijo roparskih napadov. Zadošča, da *Napačnega moža* primerjamo z drugim filmom o napačni identifikaciji, *Sever-severozahod*, ki je bil posnet dve leti kasneje in je dosegel izjemen uspeh: *Sever-severozahod* je čisto nasprotje *Napačnega moža*, zopet gre za romantično zgodbo, upodobljeno na značilno Hitchcockov humoren, ironičen način.¹

Hitchcocka je očitno pretresla resničnost zgodbe o »navadnem človeku«, glasbeniku Balestreru, ki mu napačna obtožba zruši miren družinski svet, ga vpelje v kaskadski spopad z državno birokracijo in kot rezultat vsega hudega mu znori še žena. Da bi poudaril to resničnost, je bil film posnet v psevdo-dokumentarnem slogu — črno-bel, sneman v resničnem okolju, s ponavljajočim se hrupom metroja, s podobami sestopanja v temo itd. Kot napove Hitchcock v svoji *cameo-appearance* na začetku filma, je zgodba »žalostna in zastrašujoča tako zaradi svoje 'resničnosti', kot zaradi svoje 'mračnosti'. Problemi interpretacije pa se začnejo prav pri tem odnosu (objektivne) *resničnosti* in (subjektivne) *mračnosti*.

Da bi dosegel učinek mračnosti, je Hitchcock optiko pogleda na dogajanje postavil v nedolžnega Mannyja; dokumentarnost filma se prepleta s subjektivnim pogledom Mannyja na grozljivost okoliščin, v katerih se znajde. Hitchcockova kamera v prvi polovici filma ustvarja situacijo subjektive zgubljenosti v oblastnem stroju. Spomnimo se samo prizorov, ko

¹ Zaplet v *Sever-severozahod*, ki se dogaja okoli napačne identifikacije Rogerja Thornhilla, je dejansko dolga, ovinkasta pot k poroki, ki končno ozdravi travme glavnih junakov: »Eva in Thornhill sta odtujena, negotova glede svojih zadožitev, potrebna partnerja. Drug za drugega zapolnita praznino in končata brezsmiselnost.« (Lesley Brill, *The Hitchcock Romance*, Princeton: Princeton University Press 1988, str. 21) V *Napačnem možu* ista problematika napačne identifikacije na koncu ne privede do katarze — nasprotno, pot pelje od ljubezni v propad, v pogubni razpad romantičnega sveta, ki ga ne more odrešiti niti napis na koncu filma, da Rose dve leti po tragičnih dogodkih ozdravi in družina nato srečno živi na Floridi.

Mannya pripeljejo na policijsko postajo: kamera najprej pokaže Mannyja, kako stopa iz avta, nato pa v velikem planu, od spodaj navzgor, Mannyev pogled na grozeče poslopje policije. Gledalci ob tem prizoru začutimo težo te ustanove, za katero se zdi, da se bo zrušila na Mannyja. Podobni so prizori v zaporu, kjer kamera najprej pokaže Mannyev zgubljen izraz obraza in potem iz njegovega vidika raziskujoč pogled na utesnjujočo celico.

Tu pa naletimo na prvo enigmo *Napačnega moža*: kljub takšni uporabi subjektivnega pogleda, ki ga še potencirajo grozeča glasba, rožljanje z lisicami, hrup zapiranja zaporniških vrat itd., *nas film pusti hladne*. Čeprav vemo, da je Manny nedolžen, in bi se zato morali še toliko bolj identificirati z njim, z njegovim dožemanjem situacije, *identifikacija spodleti*. Z drugimi besedami, v *Napačnem možu* Hitchcock ne uspe doseči zanj značilnega učinka prizorov, posnetih iz subjektivnega zornega kota, ko imamo občutek,

»da pogled osebe ne odkriva stvari, da ga njegov korak ne vodi k stvarem, temveč da ga stvari same gledajo, da ga nevarno privlačijo, ga grabijo in ga bodo pogoltnile, kot se to eksemplarično zgodi v *Psihu*, ko se detektiv Arbogast vzpenja po stopnicah. Volja ni nikoli svobodna, subjektivnost je zmeraj prisiljena in ujeta.«²

V *Napačnem možu* pa se zdi, kot da — kljub grozljivim okoliščinam — Mannyeva volja ostane prosta prisile, kajti očitno je, da Mannyja vse dogajanje ni notranje prizadelo; subjektivni pogled zato ne more biti »njegov«. Če na eni strani Hitchcock uporablja postopke, ki naj bi proizvedli identifikacijo gledalcev z žrtvijo, se na drugi strani žrtev obnaša, kot da je prikazana groza ne zadeva, kot da je njen ravnodušni opazovalec.

V Hitchcockovih filmih, ki se vrtijo okoli »prenosa krivde«, tj. krivo obdolženega nedolžneža, gre zmerom za to, da slednji nikoli ni preprosto nedolžen. Kljub temu, da ni kriv za dejanje, za katerega ga dolžijo, napačna obtožba sproži vprašanje o neki drugi krivdi: četudi je nedolžen na ravni *dejstev*, je kriv na ravni *želje*. V *Izpovedujem se* oče Logan ni kriv za umor; kljub temu pa je pravi morilec realiziral njegovo željo, kajti umorjeni je izsiljeval Ruth zaradi njenega nekdanjega razmerja z Loganom. Enako je tudi v *Tujcih na vlakcu*, ko je Guy sicer pred zakonom nedolžen glede umora svoje žene, ni pa s tem izvzet subjektivni krivdi — Brunov umor mu je prišel kot naročen glede na njegove težave z ženo. V *Napačnem možu* pa nasprot-

² Jean Narboni, »Sever-sevrozahod«, v *Alfred Hitchcock*, Ljubljana: DDU Univerzum 1984, str. 202.

no napačna obtožba ne sproži nobenega občutka krivde – Manny preprosto vztraja, da je nedolžen, in ves potek dogodkov, tudi ženin padec v norost, ga niti za ped ne omaja v tem, ne sprožijo se mu nikakršni dvomi v samega sebe.

Na kratko, Manny je daleč od kaskijanskega junaka, ki ga oblastna mašinerija performativno vselej naredi za krivega: do konca zgodbe pri njem krivda ostane naprtena od zunaj in ga ne zadene v jedru njegove biti. Spomnimo se prizora na policijski postaji: ponavljajoči se subjektivni posnetki Mannyevih rok in nog dajejo vtis njegove zadrege in občutka sramu; nato vidimo madeže črnila, ki ostaneju na Mannyevih rokah po jemanju prstnih odtisov in nas seveda spominjajo na kri: »Znamenje krivde je na njem; toda bila mu je naprtena in je nič bolj ne zasluži kot obtožbo za rop, s katero je bil prav tako omadeževan.«³ Čuden učinek tega prizora je zopet, kot da subjekt, ki naj bi se čutil krivega in osramočenega, ni Manny. Kdo bi potem lahko bil ta subjekt? Film sam ponudi odgovor: subjekt, ki voljno prevzame krivdo nase in zato znori, je Mannyeva žena Rose. Kateri mehanizem jo do tega privede? Navidez prepričljiv odgovor da sama Rose, ko pravi:

»Moja krivda je, da se ti je to zgodilo. To je modrostni zob. Vedela sem, da ti ne bi smela dovoliti iti na Zavarovalnico sposoditi si denar zame, in vse to je padlo nate. Že prej smo bili zadolženi, ker nisem znala ravnati s stvarmi... ker nisem znala varčevati. Res je, razočarala sem te, Manny. Nisem bila dobra žena.«

Ali lahko verjamemo tej Rosini razlagi? Ena osnovnih lekcij Lacanovske psihoanalize je, da je bistvo subjektovega občutka krivde to, da skuša subjekt Drugega zapeljati, ujeti v past: subjekt, ki se čuti krivega za storjeno dejanje, s tem prikrije svojo pravo izvirno krivdo. Občutek krivde je zvijača, ki naj zavede Drugega, da »s tem, ko kaznuje napako, ki mu jo je subjekt predlagal, ne reče nič o njegovi pravi krivdi... Subjekt Drugemu predlaga napako, za katero mu ni treba biti kriv, da lahko sam nadaljuje z nepriznavanjem resnice svoje krivde.«⁴ Z lahkoto lahko prepoznamo tovrstno zvijačo v Rosini pripravljenosti, da prevzame krivdo: v njenem naglem priznanju, da je bil vzrok vseh Mannyevih težav v tem, da ni bila dobra žena, in še posebej njen boleči zob (Manny je bil namreč prepozan kot ropar, ko

³ Lesley Brill, *The Hitchcock Romance*, Princeton, Princeton University Press 1988, str. 115.

⁴ Michel Silvestre, *Demain la psychanalyse*, Pariz: Navarin Éditeur 1988, str. 24.

ga je poslala sposodit si denar za zobozdravnika). Toda resnico o njeni krivdi moramo iskati drugje: v njenem vpogledu v to, kaj se skriva za Mannyjevo popolnostjo.

Manny je v filmu predstavljen kot ideal moža: kot ljubeč družinski oče, ki trdo dela, da preskrbi družino; otroci ga obožujejo, zelo je vezan na mati (takoj ji priskoči na pomoč, ko ga ta pokliče), je zanesljiv, vselej pride domov ob isti uri, ljubi svojo ženo in ji pomaga po najboljši moči (vidimo, kako briše posodo, se ukvarja z otroci). To idilo potrди prizor, ko se otroka prepirata, ker želi starejši igrati klavir, mlajši pa ga moti z igranjem harmonike. Prizor se razreši, ko pride Manny in sinova utiša z obljubo, da bo vsak dan vadil z vsakim sinom posebej. Po pomiritvi Manny izpove svojo temeljno držo, ko reče sinu, da bo uspel le, če bo verjel vase. Ta prizor in prizor »čudeža«, ko Manny moli pred Kristusovo sliko in se slika Mannyja počasi prekrije z sliko pravega roparja, se običajno jemljeta kot ključna za potrditev Mannyjeve močne vere vase in v Boga. Prav to naj bi bilo tisto, kar ga reši, da se ne zlomi in pade v norost.⁵

Rose pa podvomi v družinsko idilo že na začetku filma, ko ob ugotavljanju, da nimajo denarja za zobozdravnika, Manny pravi: »Mi smo precej srečni ljudje, draga.«, Rose pa ga z dvomom vpraša: »Ali res?« Ta tleči dvom je predpostavka izbruha psihične katastrofe: naključna napačna identifikacija je pripeljala do tako katastrofalnih posledic, ker je v navidez srečni Mannyjevi družini travma že *insistirala*, četudi še ni *eksistirala*. Kot pravi Lacan, se realno ponovi »s pomočjo realnosti«:⁶ da travma vdre, zadošča neki zunanji sprožilec, npr. napačna identifikacija v *Napačnem možu*. Zato je ironija filma v tem, da je njegova »dokumentarnost«, njegov »realističen« aspekt, v strogem pomenu past: *realnost* služi zgolj kot sprožilo, prek katerega vdre zatrta *fikcija*, v kateri je strukturirano travmatično realno. V čem je ta travma?

Prvi odgovor lahko dobimo, če primerjamo Rosino reakcijo z značilnim obnašanjem obsesivnega nevrotika: *Rose vzame krivdo nase, ker je to zanjo edini način, da reši videz Mannyjeve popolnosti*. Le tako, da je za vse, kar se je zgodilo, okrivila sebe, se je lahko izognila dejstvu, ki je postalo že

⁵ Tukaj je Hitchcock bistveno spremenil »resnično zgodbo«, objavljeno v reviji *Life*: v filmu je Manny prikazan kot nestrahopeten, zmožen spoprijeti se z realnostjo, medtem ko je bil resnični Manny tako bojazljiv, da se je njegov odvetnik bal, da bo tudi on, enako kot Rose, doživel zlom med procesom.

⁶ Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1980, str. 81.

kar neznosno očitno v zapletu z Mannyevo napačno identifikacijo, da Mannyeva popolnost, delavnost, skrbnost ... niso nič drugega kot maska za njegovo impotentnost in pasivnost:

»Zares se lahko vprašamo, če ni ideja živčnega zloma, ko mora biti žena hospitalizirana, napačna predstava družinskih napetosti, in če ne bi bilo to bolje razdelano, ko bi mož začutil, da je bilo nekaj pasivnega v njegovi osebnosti in ne njegovo delovanje sokrivo za njen zlom, ter da se je prav po njegovih molitvah zanjo ona popolnoma zlomila.«⁷

Vendar je Mannyeva pasivnost veliko bolj radikalna, dojeti jo moramo kot znamenje njegove *psihotične* držbe. Resnica izza njegove podobe popolnosti ni le v tem, da je Manny nemočen, ampak zaradi odsotnosti vsakega občutka krivde psihotično indiferenten. Ta indiferentnost dobi zloslutno razsežnost v številnih prizorih, ko je Manny ravnodušen ob Rosinih izbruhih, ki jih opazuje z isto notranjo breznrižnostjo kot lastno zagato. Sama vera vase in v Boga, ki naj bi Manny rešila pred padcem v norost, je tako dejansko izraz njegove norosti, ki je, na kratko, v tem, da je Manny zunaj temeljne »ontološke krivde«, ki je konstitutivna za status človeka kot »bitja jezika (govorila, *parletre*)«. V ortodoksnih Freudovih pojmi se tej krivdi kajpada reče *očetomor*: sólo dejstvo, da govorimo, implicira, da smo ubili očeta, se pravi, da oče zavlada kot mrtev, kot svoje Ime. Manny kaskijanska mora, v katero pade po naključju, ne kulpabilizira, se pravi, Drugega ne skuša prevarati tako, da bi mu namesto izvirne krivde ponudil neko drugo krivdo, ker se sploh ne nahaja v dimenziji krivde oziroma simbolnega dolga: krivda pri njem ni le potlačena, ampak je *izključena*. Zato lahko igra popolnega očeta, središče družinske idile⁸ – in je kot tak zapečaten v vlogi psihotika, saj je pogoj »normalnega« funkcioniranja očeta v tem, da člani družine v empiričnem očetu zapazijo pomanjkljivosti, da torej zapazijo razmik med Imenom-Očeta kot prazno simbolno funkcijo in nosilcem, ki jo zapolni. Psihotik je oče, ki ne vzame v zakup tega razmika – je oče, ki dejansko »misli, da je oče«.⁹

⁷ Raymond Durnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber & Faber 1974, str. 277.

⁸ Ob tem se velja spomniti, da je bil že oče Schreberja – znamenitega psihotika, čigar spomine je analiziral Freud – v podobnem smislu »popoln«: po vsej Nemčiji znani pisec uspešnic o telovadbi in pravilni telesni dresuri otrok.

⁹ Kot pravi Lacan, ni norec le berač, ki misli, da je kralj, ampak tudi kralj, ki misli, da je kralj, se pravi, ki se neposredno identificira s svojo vlogo kralja.

Kako potemtakem Mannyeva psihotična indiferentnost izzove padec Rose v delirij privzete krivde? Spomniti se moramo, da se ta padec zgodi kot reakcija na njen besen izbruh zoper Mannyja: »Ti sam nisi popoln. Kako naj vem, da nisi kriv? Saj mi ne poveš vsega, kar delaš!« V tem prizoru Rose sedi v temni sobi ob namizni svetilki, ki ne osvetljuje njenega obraza, ampak meče grozeče sence po sobi. Ko Rose vstane in se približa Mannyju, vidimo, kako se njuni veliki senci razpotegneta po zidu v monstrozno obliko. Rose se pred ogledalom ustavi, zgrabi žičnato krtačo in jo vrže v Mannyja, od katerega se krtača odbije v ogledalo. Kamera najprej pokaže ranjenega Mannyja, nato pa počeno ogledalo in v njem razcepljen Mannyjev obraz, katerega grozljiva popačenost spominja na kubistične portrete. V naslednjem prizoru se zopet pojavi Mannyjev obraz, tokrat z nedolžnim izrazom; poskuša se dotakniti Rose; ona ga najprej z agresivno kretnjo zavrne, nato pa se njen izraz obraza spremeni v otopelost, ki kaže njeno resignacijo. Mannyja objame z odsotnim pogledom, ko reče: »Res je nekaj narobe z mano. Moral jim boš dovoliti, da me spravijo nekam. Ljudje so imeli zaupanje vame in jaz sem jih razočarala... Jaz sem bila kriva.«

Udarec s krtačo je trenutek, ko bi Rose lahko izrazila svoj bes nad Mannyjevo pasivno-impotentno držo in ostala normalna. Toda v trenutku se zlomi in vzame krivdo nase — zakaj? Česa se ustraši? Odgovor na to nam da slika Mannyja v počenem ogledalu. Kar v njej za trenutek vidimo, je *druga stran Mannyjeve podobe popolnega očeta: počen klovnovski obraz obscenega norca*.¹⁰ Vprašanje pa je, kdo, kateri pogled lahko dejanko vidi ta odsev? Pogled, ki vidi to podobo, nikakor ne more biti Mannyjev, kajti Mannyja v prizoru prej in po tem vidimo v profilu pred ogledalom, torej se Manny ne more naravnost videti v njem. Tudi Rose ni neposredno obrnjena k ogledalu; in tudi če bi bila, bi v primeru, da bi ona videla monstrozno spačen obraz v ogledalu, morala ob njem videti tudi sebe. Edina možna točka pogleda prihaja iz smeri svetilke.

Ilustracija v besedilu

¹⁰ Izbor Henryja Fonde za Mannyja dobi pomen, če se spomnimo njegovih siceršnjih filmskih vlog. V svojih prejšnjih filmih je Fonda igral pozitivne like, toda prav zaradi njihove popolnosti so ti liki izžarevali nekakšno neobčutljivost, hladnost in monstroznost. (Na ta vidik Fondovih filmskih likov je bilo prvič opozorjeno s strani avtorjev *Cahiers du cinéma* v njihovi znani analizi Fordovega *Mladega gospoda Lincoln* — prim. slov. prevod »'Mladi gospod Lincoln' Johna Forda«, *Lekcija teme*, Ljubljana: DZS 1987, str. 79-130.) Gledano za nazaj je to, kar odkrije Fondov kasnejši uspeh z vlogo negativnega lika v Leonovejem *Nekoč je bil divji zahod*, natanko značaj, ki tli v njegovih filmskih likih od vsega začetka in se za trenutek osvetli v *Napačnem možu* kot Mannyjev obraz v razbitem ogledalu.

Iz Lacanovske teorije vemo, da vsaka slika realnosti vsebuje neki konstitutivni »madež«, znamenje tega, da je iz polja realnosti nekaj moralo izpasti, da bi to polje lahko dobilo svojo konsistentnost; ta madež se pojavi kot prazno mesto, ki ga Lacan označi z objektom *a*. To je točka, ki je jaz (subjekt) ne morem videti: izmika se mi, prav kolikor je točka, s katere mi slika »vrača pogled«, me gleda/zadeva, torej točka, na kateri je v polje vidne realnosti vpisan sam pogled. Bistveno za psihozo pa je, da v njej objekt *a* NI izključen: v psihozi se pogled v realnosti materializira, dobi polno telesno prezenco in postane viden — denimo v obliki preganjalca, ki terorizira paranoika in ki »vse vidi in vse ve«. V *Napačnem možu* je tovrsten objekt, ki materializira pogled, ponazorjen z namizno svetilko, izvorom svetlobe. Kot pravi Lacan v *Seminarju XI*: »to, kar je svetloba, me gleda«. ¹¹ Mannyev ranjen obraz v razbitem ogledalu, ki ga kaže kot gnusno spako, je tista podoba Mannyja, ki jo luč vidi — to pa je neznosna podoba, ki je Rose ne more integrirati v simbolno ureditev. Ob tem se moramo spomniti na klasično Lacanovo definicijo psihoze: v psihozi se »to, kar je izključeno iz simbolnega, vrne v realnem«, denimo kot halucinacija. Ker Rose ne more prenesti pogleda na Mannyjevo spačeno podobo, ker je ne more integrirati v simbolno ureditev, *se ta pogled materializira v luči kot halucinatornem objektu*. ¹²

Napačni mož tako kljub temu, da Rose pade v psihozo, Manny pa ostane zdrav, potrjuje Bellourjevo teza, da so v Hitchcockovih filmih vselej moški podvrženi psihozi, ženske pa postanejo psihotiki le po napaki ali refleksiji. ¹³ Rosina psihoza je dejansko refleksija Mannyjeve: ko prevzame krivdo in znori, Mannyu omogoči, da ohrani svojo psihotično indiferentnost — ker ona prevzame vlogo napačne ženske, vlogo bitja, obteženega s krivdo, lahko on vztraja kot pravi mož, prost vsake krivde. Ker se ona postavi v vlogo »javno« nore ženske, lahko njegova norost še naprej nosi javno masko normalnosti.

¹¹ Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1980, str. 129.

¹² Ta svetilka, materializacija pogleda, ki vidi tisto, kar je bilo izključeno, se ponovno pojavi v prizoru pri psihiatru. Kamera prikazuje Rose, kako sedi za mizo, na kateri je velika namizna svetilka, ki kot velik svetel obroč obkroža njeno glavo; v ozadju slišimo psihiatrov glas, ki Rose sprašuje o njenih strahovih. Psihiatrovo osebo pa vidimo le občasno, stoječo za svetilko, torej natanko za mestom pogleda, ki je tukaj ponovno postal viden in ki kot tak — kot pravi psihiater — »meče monsturozne sence, ki izrekajo odvratne stvari«.

¹³ Raymond Bellour, »Psychosis, Neurosis, Perversion«, v *A Hitchcock Reader*, ur. Marshall Deutlebaum in Leland Poague: Iowa State University Press 1986, str. 321.

Iz realnega socializma je znana sovjetska šala o tem, kako radio Erevan na vprašanje »Je Rabinovič res na loteriji v Moskvi zadel avto?« odgovori »Načelno da, le da ni šlo za avto, ampak za kolo, poleg tega pa kolesa ni zadel na loteriji, ampak so mu ga ukradli!« Podoben obrat v feministični smeri velja narediti glede na običajno branje *Napačnega moža* kot filma o junaku, ki je po naključju ujet v kolesje kaskijanske mašinerije in po krivem obdolžen, pa zadevo zaradi svoje moralne trdnosti prestane nepoškodovan, njegova žena pa zaradi feminilne slabosti svojega značaja pritiska ne vzdrži in pade v norost: načelno je to res, le da on preizkušnjo prestane nepoškodovan, ker je že od začetka nor, tisto, česar njegova žena ne vzdrži, pa ni pritisk okolja, ampak pogled na obsceno spako, ki je pravo lice njenega moža.

Renata Salecl

William Rothman
VRTOGLAVICA
ALI NEZNANA ŽENSKA PRI HITCHCOCKU

V razpravi »A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock and *Vertigo*« Marian Keane spodbija mnenje, da se v *Vrtoglavici* kamera veže zgolj na moško stališče.¹ Trdi, da *Vrtoglavica* tako kot vsi Hitchcockovi filmi govori o iskanju identitete in tistem, čemur Stanley Cavell pravi »opredelitev in naselitev ženskega območja sebstva«. Če to drži, je *Vrtoglavica* močno sorodna tako imenovanim ženskim filmom, še zlasti žanru, ki ga Cavell imenuje »melodrama o neznanki«.

Ob koncu *Vrtoglavice* se Scottiju (James Stewart) tako kot Louisu Jourdanu na koncu *Pisma neznanki* posveti, da ni izkazal priznanja ženski, ki jo je ljubil. V obeh filmih to spoznanje pride prepozno, kot se za poezijo spodobi. Ali naj potemtakem *Vrtoglavico* prištevamo med »filme o neznankah«? In če ne, kaj nam izključitev filma iz tega žanra oziroma zavrnitev žanra nasploh povesta o melodramah o neznankah, o Hitchcockovi srhljivki, o konceptih žanra in avtorstva kot sredstvih filmske kritike, o pogojih biti človeški (za kar predvsem gre Cavellu in filmom, o katerih oba piševa)?

V pričujočem poglavju postavljam takšna vprašanja posredno in puščam svojim mislim, da same prihajajo na dan iz podrobnega »branja« dveh sekvenc tega filma. Pri razmisleku o tem, v kakšni zvezi je *Vrtoglavica* z melodramo o neznanki, me je vodila želja, da raziščem odnos med Cavellovim pisanjem o filmu, ki ga vodi odkrivanje poglavitnih filmskih žanrov, in mojim lastnim, ki o filmu razmišlja kot o avtorskem delu. Tako torej uporabljam metodo iz spisa *Hitchcock – The Murderous Gaze*,² v katerem »berem« pet Hitchcockovih filmov od začetka do konca.

¹ Marian Keane, »A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock and *Vertigo*« iz knjige *A Hitchcock Reader*, izd. Marshall Deutelbaum in Leland Poague (Ames: Iowa State University Press, 1986), str. 231-249). Čeprav se moje razumevanje *Vrtoglavice* in zgleдна razprava gospe Keanove v marsičem poglavitnem razhajata, sta si vendarle tako sorodna, da ne bom označil vseh tistih mest, kjer se stikata.

² William Rothman, *Hitchcock – The Murderous Gaze* (Cambridge: Harvard University Press, 1982).

Prva sekvenca, o kateri govorim, pride na vrsto tik pred mučnim prizorom, v katerem Scottie, ki ga premaga vrtoglavica, ne more do vrha zvonika in je priča domnevni Madeleinini smrti (Kim Novak). Začne se z izjemno dolgim posnetkom Scottija, ki se zataplja v misli na zofi v svojem stanovanju, nemara tudi drema. Ko zazvoni zvonec, odpre oči in gre odpret vrata, kamera pa mu sledi. Sledi rez v posnetek, na katerem je Scottie v senci skrajno levo in skorajda ves okvir zaseda brezlična vratna površina. (Ta postavitev se ponovi, le da je zasukana, v drugi polovici filma, ko Scottie prvič obišče Judy v hotelski sobi.)

Scottie, čigar roka je pod okvirom platna, odpre vrata in s tem ustvari tisto, čemur pravim učinek »dvigovanja zastora«, ter odpre oklepaj, ki se bo zaprl ob koncu sekvence. (V *Vrtoglavici* je ta učinek najlepši v prizoru, ko Scottie, ki sledi Madeleine po temni veži, odpre vrata, skozi katera je izginila – in filmsko platno na lepem napolni živobarvna cvetličarna.)

In kakor vselej pri Hitchcocku se z dvignjenim zastorom naznanja gledališče. Občinstvo je Scottie – in mi seveda. Ampak kdo stopa nanj? Vidimo namreč samo obris, senco med sencami.

V znamenitem prizoru umora pod prho iz *Psiha* Hitchcock na ta način posname morilčev vstop. Vendar je tam Marion Crane obrnjena stran, ko se odgrne zavesa pri prhi – ne odstre je sama – tako da samo mi vidimo obris klavca. Retorično rečeno, ta identifikacija kopalničnega zastirala s kinematografskim zastorom – tistim »varnim zastorom«, ki nas naj bi ločil od sveta filma – ne predstavlja tistega obrisa postave zgolj kot bitja iz sveta, ki je varno ločen od našega, temveč kot *resnično* bitje – kot da bi se znašli iz oči v oči s svojim lastnim morilcem.

V nasprotju s tem posnetek ženske silhuete pri Scottijevih vratih nakazuje, da ženska ni povsem resnična, kakor da ne bi šlo za žensko iz krvi in mesa, ampak za duh. In res ta silhueta med drugim napoveduje duha, ki se prikaže Judy na vrhuncu filma in povzroči njeno smrt. Hitchcock ve, da lahko pred kamero tako preteklost kot prihodnost straši sedanost in da je nekaj nadnaravnega, nekaj duhovskega v človeških filmskih likih, ki so vsi predmet kamere.

Scottie verjame, ali pa si obupno želi, da bi verjel, da si ljudje sami določajo svojo usodo; če pa so duhovi resnični, ljudje niso svobodni, sam pa je obsojen na svojo vrtoglavico. Skozi ves sledeči dialog se trudi Scottie dokazati, da Madeleinina obsedenost s Carlotto nima nadnaravnih vzrokov.

Zato seveda nemudoma obrne stikalo za luč, ki osvetli obris postave pred vrati: pred njim stoji Madeleine (povsem otipljiva Kim Novak).

Za Scottija (tako si vsaj sam dopoveduje) je Madeleinina skrivnost samo uganke: kako naj si razloži moč, ki jo ima Carlotta Valdes nad njo, in jo s tem premaga? V vlogi preiskovalca in terapevta se Scottie (»trdoglavi Škot«, kot mu s prikrito ironijo pravi Gavin Elster) loti reševanja te uganke, odločen, da vse razloži.

Vendar pri tem naredi napako: zaljubi se. V nizu faz, ki jih Hitchcock skrbno zasnuje, postane Scottijeva odločitev iz prve polovice filma, spričo katere sprejme vlogo preiskovalca/terapevta in romantičnega ljubimca hkrati, poslanstvo – kdo bi rekel tudi obsedenost – na katero stavi vse svoje bitje. S tem da bo vse razložil, bo dokazal Madeleine, da je svobodna, in to nesrečno damico odrešil ter si jo pridobil. Toda kdo je zanj ta ženska? Scottie odločno zanikuje Carlotto v Madeleine, ampak kaj, če ga privlači prav Madeleinina usojenost in se je v resnici zaljubil v zakleto Carlotto, ki je v nji? Ali ni tako, da Scottie, ki je nepoučen v srčnih zadevah, njeno skrivnost sprejema, ne pa zanikuje?

Scottie ne ve – pa tudi mi ne ob prvem ogledu *Vrtoglavice* – da ženska pred vrati ni Madeleine, žena Gavina Elsterja, ampak Judy Barton iz Saline v Kansasu, ki igra vlogo Madeleine, obsedene s Carlotto Valdes – v gledališki igrici, katere avtor je diabolčni Gavin Elster. Tisto, česar Scottie *ne more* vedeti in kar nam sporoča Hitchcock, pa je dejstvo, da Elster kljub svojemu avtorstvu ni nič manj kot Judy stvaritev *resničnega* avtorja – Hitchcocka. Vemo tudi – česar Scottie ravno tako ne ve – da je Judy Kim Novak, ki igra Judy. Se pravi, Kim Novak je obsedena z Judy, ki je obsedena z Madeleine, ki je obsedena s Carlotto Valdes, ki je... Kdo je potemtakem ženska, ki jo poznamo kot Kim Novak? Kdo je v luči Hitchcockove kamere? In kdo je Hitchcock, da se je kakor Scottie zaljubil vanjo? In kdo smo mi, da smo se zaljubili vanjo?

»Madeleine!« reče Scottie, potem ko prižge luč. »Kaj pa je?«

»... Spet tiste sanje.«

Scottie jo potolaži, z rahlim nasmeškom na ustnicah, rekoč: »Vse bo v redu... Zbudila se boš...«

Ona strmi vanj, ko sklene: »Zdaj je že dobro.«

Natanko si jo ogleduje, iskaje oporo za svojo razlago. »Mi zdaj lahko poveš?«

Obrne se in odide čez sobo. Kamera ji sledi, ko mu začne pripovedovati sanje o zvoniku v nekakšni stari španski vasi. Potem Hitchcock posname Scottija in Madeleine ločeno.

Medtem ko Madeleine pripoveduje, Scottie pripre oči, očitno se mu nekaj svita. In ko ona pripoveduje, se on pomakne v levo, kamera pa sledi njegovemu drsečemu gibu. Nato jo prekine in jo z neposnemljivimi stewardovskimi kretnjami prepričuje: »... To sploh niso sanje. Zares si bila tam. Vse to si že videla.«

Ona pogleda proč in sede. »Ne, nikoli!« odvrne čemerno in uporno.

»Madeleine, sto milj od San Francisca je star španski misijon. San Juan Bautista mu pravijo. Ohranili so ga natanko takšnega, kakršen je bil pred stotimi leti, kot muzej. Skušaj se spomniti, ljubica. Dobro pomisli. Bila si že tam. Vse to si že videla... Spomni se zdaj svojih sanj. Česa si se tako prestrašila?«

Hitchcock Madeleinino pripoved o koncu sanj, ki srhljivo naznanja moro, ki povzroči Scottijev zlom, uokviri s parom bližnjih posnetkov, ki Scottija in Madeleine izmenoma pokažeta skoraj v levem profilu in imenitno izražata zaupnost in ločenost analitika in analizanda.

»Stala sem sama na zelenici in nekaj iskala. Potem sem se odpravila proti cerkvi. Potem me je zagnila tema. Bila sem sama v njej in nekaj me je vleklo vanjo. Na vso moč sem se trudila, da bi se zbudila.«

Kamera spremlja Scottija, ko stopi k Madeleine. Ko reče »Zdaj bo vse dobro, Madeleine,« ga svetilka za hip zamrači, kar učinkuje značilno hitchcockovsko.

Potem se Scottie v posnetku, kjer sta skupaj z Madeleine, zavzame, rekoč: »Popoldne te odpeljem tja dol v tisti misijon, in ko ga boš videla, se boš spomnila, kdaj si ga že videla, in tvojih sanj bo konec. To jih bo odgnalo. Verjemi mi.«

Medtem ko Scottie to govori, Madeleine pogleda v levo, na to v desno in nazadnje navzdol.

Kdo je skrivnostna oseba, ki jo vidimo v tem prizoru? Ali gledamo Judy, ki igra vlogo Madeleine – se pravi igra Madeleine, ki premišljuje o svojih sanjah in ki jo preganja Carlottina usoda – ali pa Judy, kako stopa iz Madeleinine vloge, da bi razmislila o svojih sanjah, sanjah o sreči s Scottijem (sanjah, ki jih bo Scottijev naklep, ki nehote okrona veliki načrt Gavina Elsterja, dejansko »končal« in »odgnal«)?

Judy molče prestreže Scottijev pogled in pobesi oči, nato pa Hitchcock preide v širokokotni posnetek (prehod v širokokotni posnetek v trenutku, ko se človekova usoda zapečati, je še en značilni Hitchcockov prijem). Kamera zdrsi za Scottijem, ko spremi Madeleine k vratom in ji pomirljivo reče: »Vrni se okrog poldneva.« /Scottijevo vedenje nas spomni na predzadnji prizor iz filma *Razvpita*. Tako namreč Devlin (Cary Grant) pospremi Alicio (Ingrid Bergman) na varno.³

Rezu v širokokotni posnetek sledi še en hitchcockovski prijem kamere, ki je pravzaprav združitev najznačilnejših hitchcockovskih prijemov. Ko Scottie odpre vrata in gre Madeleine skozi, vrata zavzamejo celotni posnetek in tako zaprejo oklepaj, ki se je odprl z Madeleininim vstopom, ter zaslepijo z močno bleščavo. (Drugo takšno bleščavo vidimo, ko Hitchcock predstavi Scottijevo moro.)

Nato slika polagoma preide v oddaljen total Scottijevega avta, kako vozi po gorski cesti, in nato v frontalni posnetek obeh, kako sedita v avtu. Scottie in Madeleine gledata na cesto pred seboj, zatopljena vsak v svoje misli. Ona se ozre skozi stransko okno, čemur sledi posnetek iz njenega zornega kota: drevesa zgoraj bežijo mimo, zadaj nebo.

To je pomemben trenutek. Hitchcock nam namreč prikaže ničkoliko posnetkov iz Scottijevega zornega kota, to pa je razen skrivnostnega pogleda na plavajoče cvetje, tik preden se Madeleine požene v San Francisco Bay, prvi posnetek iz njenega zornega kota, prvo neposredno priznanje kamere, da ima tudi Madeleine svojo lastno, od drugih ločeno zavest.

Ta posnetek, na katerem ni ljudi, prikazuje Madeleinin pogled, to, kar dejansko vidi, hkrati pa je tudi izrazen in evokativen, *videnje*: nenadno, strašljivo videnje nič (Judy slepo pada v neznano) in meditativno videnje višje, a nečloveške sfere, ki »ne opaža«, kdaj se ljudje rojevajo ali umirajo.

Scottie, glavni junak *Vrtoglavice*, ki zanikuje skrivnost, ki tudi njega priteguje, je predmet raziskave Hitchcockove kamere: Scottijeve misli so nam povsem razvidne. Razmerje kamere do Kim Novak/Judy/Madeleine/Charlotte je bolj zaupno in dvoumno: ženska je za kamero predmet poželenja, hkrati pa je tudi *uglašena*. Tisti posnetek iz Madeleininega zornega kota in njenega odziva na prizor nam ne odstira njenih misli; pokaže nam samo, da premišljuje o skrivnosti (kar ne velja za Scottija) –

³ V zvezi z *Razvpito* cf. razpravo Williama Rothmana, »Alfred Hitchcock's *Notorious*«, *The Georgia Review*, 29(4):95-120 (zima 1975).

o skrivnosti rojstva in smrti pa o svobodi, ljubezni in ujetosti — kar je bistvo vseh Hitchcockovih filmov.

Z rahlim nasmeškom se Madeleine ozre desno proti Scottiju, nato pa v levo in spet dol na cesto, ki beži mimo, potem pa *naglo* mimo kamere in šele tedaj pogleda Scottija. Ves ta čas se ogiba, — in tudi *videti je*, da se ogiba — pogledu kamere. Ko Scottie začuti Madeleinin pogled na sebi, jo zaskrbljeno pogleda. Ko vidi neustrašni pogled, s katerim prestreže njegovega, se ozre nazaj na cesto in se pomirjeno nasmehne (ta nasmeh ni namenjen njej). Scottija beremo — z nami pa tudi Madeleine — kakor odprto knjigo.

Madeleine umakne pogled s Scottija, globoko vzdihne in se zazre predse. Zdaj se nič več ne ogiba očesu kamere, ampak gleda naravnost vanj oziroma skozenj, kakor da bi bila del prizora, ki ga vidi. Sledi niz hipnotično počasnih premikov s kamero, ki jih dopolnjuje enako počasno stapljanje prizorov, niz posnetkov, ki srhljivo prepričljivo izražajo začaranost te ženske. Vendar gredo njihovi učinki še dlje: kot odgovor na posnetek Madeleine, ki strmi v kamero, delujejo na nas posnetki z igralčevega gledišča, kakor da bi bili pogledi, ki jih zajema kamera, se pravi naši pogledi, projekcije tega, kar si predstavlja, kakor da bi tisto, kar sledi, nemara pa kar vsa *Vrtoglavica*, predstavljala Madeleininu razmišljanje.⁴

Ključni posnetek v tem nizu se začne s presenetljivo komponiranim okvirom znotraj okvira. (Takšne kompozicije, ki jih na neki ravni razumem kot invokacije filmskega posnetka, odmevajo skozi vso *Vrtoglavico* pa tudi v vseh drugih Hitchcockovih filmih.) Kamera se počasi suče v desno, dokler se kamniti zid ne odpre v arkade in se vzdigne še en zastor, zastor, ki bo padel šele prav v zadnjem prizoru filma.

Dolgotrajnost tega gibanja, ki jo dopolnjuje elegična počasnost, daje temu posnetku *podobo* minevanja časa in prostora, kakor da bi zastavljala vprašanja, kako neki ljudje sploh kdaj pridejo od tam — od Madeleine, ki strmi v kamero, medtem ko Scottijev avto drvi mimo dreves, recimo — do sem, in vprašanje, kje ta »tukaj« sploh je. Kako lahko ljudje sploh obstajajo v prostoru in času? Podobno počasi se je kamera gibala, ko si je ogledala Scottijevo stanovanje, preden sta Scottie in Madeleine prvič govorila, in še pred tem pri Erniju, preden je Madeleine vstopila v film. Slednji posnetek se ponovi v drugi polovici filma, ko se Scottie vrne k Erniju, tokrat z Judy.

⁴ Na srhljivost tega prizora je opozoril James Shapiro, čigar doktorska disertacija o vlogi umetnikov v Hitchcockovih filmih je polna podobnih odkritij.

Ob koncu te sekvence pa se to gibanje ponovi in se podvoji v prelepem počasnem preletu kamere čez veduto San Francisca, ki napove prehod v drugo polovico filma.

Drug počasen prehod nas popelje pred konjušnico. Kamera potuje, dokler ne ujame vrat v še en popoln okvir v okviru. Ta okvir zadrži za dlje časa, v daljavi vidimo drobni postavi Scottija in Madeleine.

Nazadnje pride rez v notranjost konjušnice, in ko Scottie vpraša: »Madeleine — kje pa si?«, Madeleine z nasmeškom odvrne »Tu, ob tebi.« Kje pa je potem bila in kje smo bili mi, medtem ko je bila kamera »odsotna«? In kaj sili kamero — kaj sili Hitchcocka, kaj sili nas — da se vračamo k tema človeškima bitjema?

»Vse je res,« reče Scottie, kakor da bi bil prepričan, da bo Madeleine zdaj prišla k sebi. Toda medtem ko govori, oči počasi obrne proti kameri.

»Spomni se, kdaj si bila tu,« jo roti in jo prime za roko. Ko Madeleine spregovori, strmi v kamero, ki se ji počasi približuje. »Takrat ni bilo toliko vozov. V hlevih so bili konji. En rjavec, dva vranca in sivec. To je bil naš najljubši kraj, vendar se nismo smeli igrati tod, in sestra Tereza nas je vselej oštevala.« Besede se ji čedalje bolj zatikajo, kakor da bi se ji le z največjim naporom izvijale iz spomina.

Ko vidi, da se Madeleine zgublja, se Scottie nestrpno ozre naokrog in naposled zagleda lesenega konja. »Glej, tam je tvoj sivec. Nemara res malce stežka prihaja v hlev in iz njega, ne da bi ga kdo porinil /Scottijevo življenjska zgodba/, a vseeno... Vidiš, za vse se najde razlaga.«

Hitchcock Scottijevo trditev spodnese s svojo znamenito bistrumnostjo, saj v naslednjem posnetku zajame vse, na kar Scottie nima odgovora: Madeleine, ki jo kamera kaže v hrbet v nabitem okviru znotraj okvira, znotraj tega sveta, čeravno ga gleda od zunaj, ušla s skrivnostjo, ki je Scottie ne more razložiti.

Madeleine strmi v ta okvir, kakor da bi ga posedovala: je predmet kamere, hkrati pa tudi njen nadomestek znotraj okvira, njeno utelešenje.

Scottie se odpove svoji distancirani vlogi raziskovalca/terapevta, ki ga zanimajo zgolj razumske razlage, in jo roti, razkrivajoč svojo željo: »Madeleine, *poskusi. Zame poskusi!*«

Vendar njene oči še naprej strmijo, tudi potem, ko mu pusti, da jo prižme k sebi in jo poljubi. Potem nenadoma zapre oči in se prepusti strasti tega romantičnega, občutenega poljuba. Vendar ji je dovoljen oziroma si dovoljuje le kratek hip vznesenosti. Njene oči pritegne pogled na nekaj, kar

je zunaj platna, in se izvije poljubu prav tedaj, ko ji Scottie naposled izpove ljubezen, rekoč: »Ljubim te, Madeleine.«

Še vedno zazrta stran, mu odvrne: »Prepozno, prepozno... Nekaj moram storiti.«

»Ne, ničesar ti ni treba storiti,« ji reče on in jo spet skuša poljubiti. »Nihče te ne poseduje, pri meni si na varnem.« Vendar se mu izvije in zgine iz posnetka.

Steče za njo in jo ujame na zelenici. Ona se mu zazre v oči in reče: »Si *prepričan*, da te ljubim?«

»Sem.«

»In če me boš zgubil, boš vedel, da sem te... da sem te ljubila in si želela živeti s teboj?«

»Ne, ne bom te zgubil.«

»Pusti me iti v cerkev. Samo.«

Poljubi ga in on jo pusti oditi. Ko zastane in se zazre navzgor v zvonik, Hitchcock pokaže Scottijev pogled, ki sledi njenemu. Scottie se prestraši, zakliče »Madeleine!« in lov se začne. Seveda je vrtoglavica kriva, da Scottiju ne uspe priti na vrh zvonika, preden Madeleine zgine za loputo in telo strmoglavi na streho cerkve globoko spodaj.

O tem, da je celotni Scottijev »projekt« v drugi polovici filma, ko Judy pripisuje podobnost z Madeleine, po svoje nasilen, ne more biti dvoma; preden pa Scottija obsodimo, bi bilo vendarle dobro, da upoštevamo še to in ono.

Prvič, Judy je Madeleine. Čeprav se Scottie ne more pripraviti do tega, da bi se dotaknil Judy, dokler ne pripozna Madeleine v njej, že od vsega začetka pogleduje po ženski, ki jo ljubi v Judy (»Ne, Judy, nekaj je *v tebi*...«). Ko Judy napiše sporočilo, ki ga nikdar ne pošlje Scottiju — kako presenetljivo od Hitchcocka, da nam zaupa Judyjino skrivnost in tako prekrši vsa pravila svojih srhljivk! — sanjari stoje in leže o tem, kako jo bo ljubil »zavoljo nje same« in tako »pozabil drugo, pozabil preteklost«. Nemara misli, da Judy kot persona — način, kako se oblači, liči, se nosi in govori — je ona sama, če že ne drugega, vsaj njena lastna stvaritev. (Ampak čigava stvaritev bi bila potem ona sama?) In vendar je »Judy« nedokončana, nedoustvarjena; vsekakor jo prav njeno hrepenenje po tej stvaritvi priteguje v vlogo, ki jo zanjo ustvarja Elster. Kakor hitro se preobrazi v Madeleine, za Judy ni več poti nazaj. Lahko sicer igra vlogo Judy, a le tako, da zatira Madeleine v sebi, edino tako, da samo sebe teatralizira. Kdo je potemtakem

»ona« v tem trenutku? Kdo je ta zatiralec? Kdo igra? Če tako razmišljamo, nam postane jasno, da gre Scottiju ne glede na to, kako nasilen je do Judy in kako malo se zaveda samega sebe, predvsem za to, da bi »jaz« te ženske osvobodil, ne pa zatrl. Vrh tega vse, kar počne, počne iz ljubezni do te ženske. Če bi bila Judy kaka druga ženska, ki bi bila samo podobna Madeleine, ali bi tedaj ravnal z njo tako – in ali bi mu ona pustila takšno ravnanje? Domnevam, da Scottie v srcu ve – in da Judy v svojem ve, da on ve – da sta Judy in Madeleine ena in ista ženska.

Drugič, Scottie je zagotovil Madeleine, da je ne bo izgubil, kar deloma pomeni, da ne bo dovolil, da bi se mu zgubila, in da bo skrbel za njeno varnost. Te obupne odločitve ne sprejme samo zavoljo sebe, temveč tudi zavoljo Madeleine in potemtakem tudi Judy. Če bi bila Judy katerakoli druga ženska, bi bilo narobe – četudi psihološko razumljivo in načeloma odpustljivo – če bi jo imel zgolj za sredstvo, da spolni svojo obljubo Madeleine. Vendar Judy ni neka druga ženska, ampak je tisto, kar je Madeleine. *Vrtoglavica* ni zgodba o stvarjenju ženske, temveč o njenem poustvarjenju.

Tretjič, čeravno imamo Judy tako kot Carlotto Valdes za nedolžno žrtev »oblasti in svobode« moških, je soudeleženka umora (četudi ga skuša, ko je že prepozno, preprečiti) in hudičevsko okrutne zarote proti Scottiju. Kako naj Judy pripravi Scottija, da bi jo ljubil »zavoljo nje same«, če mu še celo sedaj laže in zanikuje svojo identiteto? Najgloblja razlaga Judyjinega »postajanja in poležavanja« bi bila ta, da si želi, da bi Scottie Madeleine pripeljal nazaj (se pravi, da si tiste obremenilne ogrlice ne nadene po naključju). Judy si želi, da bi jo Scottie pripravil do tega, da bi mu razodela, kdo v resnici je – ne da bi pri tem zgubila njegovo ljubezen. Nemara je Scottie res okruten, ker »zamenjava« Judy, vendar bi bil še okrutnejši, če ne bi odigral vloge, h kateri ga napeljuje Judy. Scottie je tudi sam obupno potreben ozdravljenja – vendar usliši Judyjino prošnjo in postane njen terapevt.

Četrto, Scottie obljublja Judy, da jo bo ljubil, če mu bo dovolila, da jo spremeni. To obljubo tudi drži, tako kot pač James Stewart počne v vseh svojih značilnih filmskih utelešenjih.

Na tej točki se razhajata moja interpretacija in interpretacija Marian Keane. Hitchcock obtoži marsikaterega izmed svojih dozdevnih junakov, tako kot recimo sira Johna v filmu *Umor!*, vendar ne verjamem, da obtoži tudi Scottijev naklep, čeravno *Vrtoglavica* nenehno poudarja njegov gro-

zoviti, nečloveški vidik, pa tudi to, da ne more uspeti. Scottijeva grozovitost je v tem, da se junaško upre temu, da bi se njegova ljubezen zgubila, obenem pa se enako junaško zažene v neznano. Njegov neuspeh je zato tragedija.

Druga sekvenca, ki bi jo rad obdelal, je konec filma, ki se začne z dovršitvijo Judyjine »spremembe«. S Scottijevega zornega kota vidimo Judy/Madeleine, kako stopa iz kopalnice, zavita v zelenkasto meglico (najbrž od neonskega napisa zunaj okna); nato stopi naprej, iz oči ji sije poželenje, in postane »resnična«.

Njun poljub kamera posname z veličastnim zasukom za 360 stopinj, med katerim se ozadje spremeni v konjušnico. Scottie to opazi in se (kakor Buster Keaton v *Sherlocku mlajšem*) za hip zmede — poteza navdiha — vendar se znova prepusti poljubu. Slika nato zbledi; par se najbrž prvič ljubi.

Ko se slika spet izostri, vidimo, da je Scottie ves prerojen: pred sabo imamo človeka, ki je do ušes zaljubljen — »pravi« James Stewart, ves deški in živahen, je oživel. (Podoben je prizor iz vinske kleti v filmu *Razvpita*, ko se Devlin v nevarnosti naposled neha kujati in postane »pravi« Cary Grant.) Toda tedaj si Judy nadene Carlottino ogrlico.

To se zgodi med pogovorom o tem, kam naj bi šla večerjat (»K Erniju?« »Tale Ernie ti je hudo všeč, kajne?« »No, navsezadnje je to najin lokal.«), ki ga prekine digresija, polna ironije (»Pridi sem.« »O ne, me boš skuštral.« »Saj ravno to sem hotel; no, pridi sem.« »Prepozno, sem se že uredila.«) Judy reče: »Na lepem me je zgrabila lakota.« »Bi šla kam drugam?« »Ne, ne, Ernie bo kar v redu. Naročila si bom — naročila si bom velik, slasten zrezek. Za začetek pa, mislim, da bom...« Ob tem komičnem razkritju voljčjega teka ga Judy poprosi, naj ji pomaga zapeti ogrlico. »Kako pa se tole zapne?« »Kaj ne vidiš?« Naposled resda uvidi; zdaj vidimo prizor iz njegovega zornega kota in kamera se približa ogrlici, ki se zrcali v ogledalu.

S tem si odpre Hitchcock možnost za še eno izmed svojih virtuoznih potez s kamero. Sledi »nevidni« rez v posnetek Carlottinega portreta, pri čemer se mu kamera bliža, nato pa oddalji ter nazadnje pokaže Madeleine v muzeju, kako uročeno strmi v sliko.

Ko se slika polagoma preliva nazaj v sedanjost, okvir portreta za daljši hip zajame Scottijeve oči.

Zdaj ko Scottie ve (a kaj sploh ve?) in ko Judy ne ve, da on ve, se njegovo vedenje zlovesče spremeni. Ona mu reče: »Najprej me malo porckljaj« in se ga oklene, vendar se njegove ustnice ne odzovejo na njene. Judy ga bolj zato, da bi se pomirila, kot iz želje po posedovanju vpraša: »Oh,

Scottie, pa saj si moj, ali ne?« On na to samo predlaga, da bi se odpeljala iz mesta na večerjo, in ničesar ne odgovori.

Sledi prehod kamere na avto na cesti. V tem odlomku Hitchcock ponavlja posnetke iz prejšnje vožnje k misijonu in pomenljivo vključi tudi posnetek dreves in neba, kakor ga vidi Madeleine. Tako se zavemo Judyjine zavesti o tem, da je to, kar se dogaja, ponovitev, in ponovno dobimo vtis o njeni uglašeniosti s kamero.

Naposled Judy vpraša: »Kam pa greš?« Scottie ji porogljivo odvrne: »Samo še nekaj moram postoriti...« in Hitchcock naredi rez v Judyjin zorni kot: hladni Scottijev obraz v profilu. (Takšen posnetek profila, ki naj bi izražal umik in zadržanost, je še ena izmed Hitchcockovih značilnosti.) »... in se osvobodim preteklosti.«

Sledi prehod kamere z Judynega zaskrbljenega obraza na avto, ki zapelje v misijon. Ko Judy vpraša Scottija, čemu sta tam, ji odgovori, da se mora »vrniti v preteklost... zadnjikrat. Tu je umrla Madeleine, Judy. Rad bi, da bi ti bila nekaj časa Madeleine. In ko opraviva, bova oba svobodna.«

Judy se mu upira in se mu večkrat skuša izviti, vendar jo Scottie prisili, da gre z njim v cerkev, in ji ves ta čas pripoveduje, kaj se je zgodilo tistega usodnega dne, ko je Madeleine stekla v zvonik. (Ves čas tega odlomka in med srhljivim vzpenjanjem na zvonik Hitchcock ponavlja posnetke iz prejšnje sekvence.)

Spodaj v zvoniku Scottie pravi: »Človek ne dobi pogosto druge priložnosti. Dovolj imam preganjanja duhov. Ti si moja druga priložnost, Judy. Ti si moja druga priložnost. Zdaj si videti kakor Madeleine. Pojdi gor!«

»Ne!«

Porine jo. »Pojdi gor!«

Ko Scottie sledi Judy navzgor po stopnicah, ga zalivajo valovi vrtoglavice. Hitchcock spet ponovi posnetke iz prejšnje sekvence, všteti znamenite Scottijeve poglede po stopnišču navzdol, ki vrtoglavo kombinirajo zumiranje in gibanje kamere in tako ustvarjajo iluzijo prostora, ki se hkrati pogreza in miruje. Tisto, kar se pogreza v Scottijevem pogledu, je dno stopnišča, ki sestavlja še en značilni okvir znotraj okvira, še eno invocacijo filmske slike. Posnetki, ki izražajo Scottijevo vrtoglavico, so hkrati tudi hitchcockovske deklaracije kamere: Scottijeva vrtoglavica je njegov namig, da je obsojen na pogled Hitchcockove kamere.

Scottie naposled pride do točke, ko ga vrtoglavica prvič ustavi. »Naprej ne morem,« reče in pogleda njo: »Ti pa le pojdi.« Ona vsa preplašena strmi vanj.

»...Ogrlica, Madeleine... Spomnil sem se ogrlice.«

»Pusti me.«

»Ne, na vrh zvonika greva, Madeleine!«

»Saj ne moreš, bojiš se!«

»Bomo videli. Bomo videli. To je moja druga priložnost...«

»Ne, prosim!«

»Ampak saj si že tistikrat vedela, da ti ne bom mogel slediti, ali ne?

Kdo je bil na vrhu, ko si prišla gor? Elster z ženo?«

»Ja.«

»Ja, in ona je bila tista, ki je umrla. Resnična ona, ne pa ti. Ti si bila samo kopija, ponaredek, ali ne?«

Scottie se v strašnem besu oklene Judyjinega vratu. »Je bila mrtva ali živa?«

»Mrtva. Zlomil ji je vrat.«

»Zlomil ji je vrat. Ničesar ni tvegala, kaj?« Zvleče jo navzgor po stopnicah.

Vrhunec *Vrtoglavice* nas s svojo močjo prepriča, da utegne Scottie zares zadaviti Judy, ji zlomiti vrat in jo vreči z zvonika. In James Stewart tako prepričljivo uprizori bes, Kim Novak pa grozo, da sem pomislil celo na to, da je v tem trenutku igre Stewart dejansko pobesnel, da dogajanje, ki ga je tedaj beležila kamera, ni bilo več igra in da ga je Hitchcock snemal naprej samo zato, ker je tudi njega prizor potegnil vase. (Ali pa je slutil Stewartov zlom?). Ta domislek kaže na ključno značilnost vrhunca *Vrtoglavice*: ko Scottie zvleče Judy na vrh zvonika, nihče več ne more vedeti, kaj bo storil. (Frank Capra je v filmu *Čudovito življenje* prvi izmeril globino Stewartove sposobnosti odigrati bes, temno stran njegove edinstvene pripravljenosti, da vse svoje bitje stavi na željo.)

»Ko si šla gor, jo je torej porinil z zvonika. Ampak zakričala si ti. Zakaj?«

»Hotela sem ga zaustaviti, Scottie. Stekla sem gor, da bi ga zaustavila. Hotela...«

»Hotela si ga zaustaviti. Ampak zakaj si zakričala? Po vsem tistem, ko si me tako lepo vlekla za nos? Zelo lepo si odigrala vlogo žene, Judy. Te je on predelal, kaj?«

»Ja.«

»Predelal te je, kakor sem te jaz predelal. Le da še bolje... In res si skočila v tisti zaliv, ali ne? Stavim, da si odlična plavalka. Kaj morda nisi?«

Njen »sem« je komaj slišen.

»Ali nisi?«

»Sem.«

»In *potem*, kaj je storil? Te je uril? Vadil? Te natanko poučil, kaj naj storiš, kaj rečeš?«

Ona pokima.

»In bila si odlična učenka, ali ne? Odlična učenka. Ampak zakaj si se spravila ravno name? Zakaj ravno name? Saj sem bil menda načrtno izbran, ali ne. Bil sem načrtno izbrana priča. Bil sem...«

Scottie se na lepem zave, da je prišel do lopute na vrhu, in postane čudno miren. »Uspelo mi je. Uspelo.«

»Kaj pa boš zdaj?«

»Gor zlezeva in si ogledava prizorišče zločina. Pridi, Judy.«

Scottie nazadnje zvelče Judy na ploščad na vrhu zvonika in jo pahne daleč stran. (Prizor je ponovitev ključnega posnetka spominske sekvence.)

»Tu se je torej zgodilo. In vidva sta se skrila tamle zadaj, počakala, da se stvari poležejo, nato pa se splazila dol in se odpeljala v mesto, ali ne? In potem — si bila njegova punca, a? No, kaj je bilo potem s tabo? Kaj je bilo s tabo? Te je dal na čevelj, kaj? Ej, Judy, z vsem tistim ženinim denarjem pa vso tisto svobodo in močjo...«

Scottie stopi k Judy, kamera mu sledi v levo. Ona se mu umakne in se obupano stisne k zidu.

»In te je dal na čevelj. Kakšna škoda. Ampak saj je vedel, da je na varnem. Vedel je, da ne moreš spregovoriti. Ti je kaj dal?«

»Nekaj denarja.«

»In ogrlico. Carlottino ogrlico. To je bila tvoja napaka, Judy. Ne smela bi hraniti spominčkov na umor. Ne smela bi...« Scottie, ki ga skoraj premaga spomin na svojo ljubezen, globoko zavzdihne in pogoltne ginjenost. »... Le zakaj takšna sentimentalnost!« Glavo nagne nazaj, zavije z očmi, še enkrat globoko zavzdihne in prelije vse stewartsko hrepenenje v tele besede: »In tako sem te ljubil, Madeleine!«

»Scottie — bila sem na varnem, ko si me našel. Ničesar mi ne bi mogel dokazati. Ko sem te znova videla, nisem... nisem mogla zbežati, tako sem te ljubila. Namenoma sem tvegala in ti pustila, da si me spremenil, ker sem te

ljubila in si te že lela.« Malce se pomakne naprej. »O, Scottie... O, Scottie, prosim te... Ljubi me še zdaj. Ljubi me...«

Hitchcock je ta del dialoga posnel v izmeničnih posnetkih, na katerih sta Judy in Scottie posneta posamič. Judy se še vedno pomika naprej in vstopi v okvir »njegovega« posnetka ter se ga oklene z rokami: »Stoj mi ob strani.«

»Prepozno, prepozno,« reče Scottie, ponavljajoč Madeleinine besede. »Ni je mogoče vrniti...«

»Prosim!«

Scottie pogleda Judy, se zastrmi vanjo... nato pa jo strastno *poljubi*, kakor jo je pred tem v hotelski sobi in pred tisto konjušnico. Od Judy ne terja dokaza ljubezni; *verjame* ji, kakor ji je prvič. Karkoli že je ženska v njegovem objemu storila in kdorkoli že je, on jo ljubi in ji odpušča. Kar se *njega* tiče, njun poljub velja za vekomaj. Premagal je vrtoglavico in končal svoje iskanje. Vendar Scottie, četudi je še tak vrl romantični junak, obstaja le znotraj okvira Hitchcockovega filma. Nima ne moči ne svobode, da bi varoval Judy.

Kakor takrat pri hlevu, se Judy izvije njegovemu poljubu in njene oči se zazro v nekaj zunaj platna. Tokrat Hitchcock naredi rez v njen zorni kot. Judy vidi prizor brez ljudi, kakor pri posnetku tistih dreves in neba. Nato se v tem grozečem pogledu na ničes med sencami prikaže komaj razločljiv obris nekakšne postave.

Judyjine oči se razširijo v grozi, Scottie, ki ne vidi tega, kar vidi ona, pa se ne zaveda, da bi bilo kaj narobe, dokler Judy s krikom »O, ne, ne!« ne odskoči v levo in se izmakne pogledu kamere. Nato se Scottie obrne in se pomakne proti kameri, da se njegov obraz na posnetku poveča, in pogleda v desno, medtem ko glas ženske zunaj posnetka spregovori: »Slišim glase.« Zasliši se srhljiv krik, in Scottie se zgrožen in prestrašen ozre.

Krik še vedno odzvanja, obris postave stopi v svetlobo. To je nuna in gleda naravnost v kamero. Prekriža se, si popeva »Bog, bodi usmiljen« in začne vleči za vrv zvona.

Ko veliki zvon zazvoni, se kamera oddalji in se zasuče v nasprotni smeri urnega kazalca, tako da sliko zapolni bela stena zvonika, in s tem ustvari še enega izmed Hitchcockovih zaslepljujočih belih bleščav ter hkrati ponazarja spuščanje zastora. Nuna, ki vleče za vrv, dokončno spusti zastor in pozvanja h koncu predstave. Dovršiti je treba le še končni Hitchcockov virtuozi obrat.

Gibanje se nadaljuje, kamera je zdaj — in je bila že ves čas — zunaj zvonika, v položaju, ki je sicer nedostopen zemljanu.

Kamera se še kar odmika, dokler ne ujame Scottija, kako gleda navzdol, z rokami ob sebi, v nemi bolečini in skrušenosti, medtem ko zvonec še naprej zvoni. S tem posnetkom Hitchcock film sklene.

Kaj vidi Judy, da strmoglavi v smrt? Kdo ali kaj povzroči njeno videnje, ki Scottiju ni ali nemara ne more biti dostopno? In čigavo videnje je to?

Judy seveda misli, da vidi duha. Toda čigav duh ne more mirovati, dokler si Judy ne vzame življenja? In zakaj bi katerakoli prikazen duha tako močno učinkovala nanjo? Je to mar duh prave Madeleine, žene Gavina Elsterja, ki se hoče maščevati za svojo smrt? Duh Carlote Valdes, ki nanjo prelaga Judyjino prekletstvo in ji kliče, naj si vzame življenje? Ali pa je to nemara Judyjin lastni duh, njeno videnje same sebe — že mrtve? (Marian Keane meni, da je Judy, ki je tu v Scottijevih rokah, v rokah moža, ki ga ljubi, za vekomaj obsojena na to, da bo duh, ki ga bo ljubil.)

Ta prikazen duha je »v resnici« mrka prednica. Nemara jo ima Judy natanko za to, kar tudi dejansko je: poslanico božje postave in predstavnico žensk. V luči vere te nune je Judy grešnica, ki si ni zaslužila sreče, ki jo ima tako rekoč že v rokah. Toda če ji lahko odpusti Scottie, zakaj si ne more sama? Zakaj naj bi imela vera tiste nune tolikšno moč nad njo? Ali pa je to videnje namenjeno očem nore Carlote Valdes? Kaj če je Carlotta, ki je obsedla Judy, tista, ki vidi senco in se požene v smrt?

Ali pa Judy vidi prikazen Gavina Elsterja?

Tej značilni hitchcockovski goščavi dvoumnosti in paradoksov je treba dodati še en zaplet: v Judyjinem videnju tudi avtor stopi naprej — *Hitchcock* je namreč tisti duh, *Hitchcock* — Bog, čigar postava je bila kršena, *Hitchcock* — mrka redovnica, *Hitchcock* — hudičevski Gavin Elster.

S tem da se požene v smrt, Judy prizna pogoje svoje eksistence, pogoje slehernega bitja, ki je obsojeno na pogled Hitchcockove kamere. Scottie je premagal svojo vrtoglavo, se otresel slutenj o resnici, ki strmi Judy v obraz. Ko poljubi Judy, iskreno verjame, da je pred njima sreča — in Judy ga ljubi zavoljo njegove nedolžnosti. Toda Scottie nima vpogleda v Judyjino videnje in še sanja se mu ne, kaj jo preganja in obseda. Avtor *Vrtoglavice* je prav tako hudičevski, prav tako morilski kot Gavin Elster in ravno tako žrtev, ravno tako nepriznan, ravno tako ženska kot Judy.

Vrtoglavica ni melodrama o neznanki, čeravno igra »neznanka« prav v Cavellovem pomenu besede — ženska, ki dojemata svoj položaj v svetu

globlje kot moški in ima globlji uvid, razum in občutje — bistveno vlogo v tem filmu in v Hitchcockovih srhljivkah nasploh.

Judyjina in Carlottina zgodba sta značilna zgodba melodrame o neznanke; in vendar se zdi, da jima manjka povezave: zakaj naj bi Judy preganjala Carlottina tragedija? V pomoč nam je misel, da Judy ni povezana samo s Carlotto Valdes, materjo, ki so ji vzeli hčer, temveč tudi s Carlottino hčerjo, tisto deklico, ki je mati ni znala obvarovati pred tem, da bi se zgubila.⁵ Tu je ključ Judyjine psihologije — hrani fotografijo sebe in svoje matere, ki se je po smrti svojega prvega moža omožila s človekom, ki ga hči ni marala, zaradi česar se je Judy preselila v tisto veliko mesto, da bi si našla moškega, ki bi jo ljubil zavoljo nje same, in se nazadnje ujela v Elsterjevo past. Kritiki veliko pozornosti namenjajo odnosom med materami in sinovi v Hitchcockovih filmih, nobene pa tragediji, ki doleti ženske, ko se spridi ljubezen med materjo in hčerjo, čeravno je to osrednja tema v *Ptičih* in *Marnie*, Hitchcockovih zadnjih mojstrovinah, in rdeča nit, ki poteka skozi prejšnje filme. V mislih imam izjemno prepričljiv primer iz filma *Stage Fright (Trema)*. Potem ko se razgali njena krivda, skuša Charlotte (Marlene Dietrich) dopovedati spoštljivemu detektivu Mellishu, kako je z njo, in opisati občutje, ki jo je napeljalo k umoru: »Če razdaš vso svojo ljubezen, pa zanj ne dobiš ničesar drugega kot izdajo, je tako, kot da bi te oklofotala mati.«

Na neki ravni ravno lik Gavina Elsterja — človeka, ki prvi pride do Judy in jo z njenim sodelovanjem prvi spremeni v Madeleine — ločuje *Vrtoglavico* od melodram o neznankah. Judyjina preteklost z Elsterjem, ki jo preganja, je seveda tudi njena skrita krivda. Ta njena krivda pa je še en vidik, ki ločuje *Vrtoglavico* od Cavellovega žanra. Če ne bi bilo Judyjine preteklosti z Elsterjem, spričo katere se čuti krivo, bi bila *Vrtoglavica* nekaj takšnega kot *Pismo neznanke* ali *Naključna žetev*: melodrama o ženski, zaljubljeni v moškega, ki je ne prepozna. V tem primeru bi se film prav lahko končal s tistim poljubom na zvoniku.

Toda brez Elsterja in Judyjine krivde *Vrtoglavica* pač ne bi bila Hitchcockova srhljivka. To deloma pomeni, da film ne bi zahteval deklaracij kamere, s katerimi, kot smo videli, Hitchcock razglaša svoje avtorstvo, saj je v nekem smislu Gavin Elster v Hitchcocku tisti, ki se razglaša v teh avtorskih gestah.

⁵ Na pomen tega dejstva pa tudi na marsikaj drugega, o čemer pišem v tem poglavju, me je opomnil Charles Warren.

V žanrih, ki jih preučuje Cavell, je kamera naprava, ki preoblikuje človeške subjekte neodvisno od njihovih intencij. V Hitchcockovi srhljivki, kot se izrecno pokaže v *Psihu*, je kamera instrument za prepariranje, ne preoblikovanje: kamera je nasilna do svojih objektov, jih fiksira in odslikava samo iluzijo življenja v teh prikaznih. (Kamera je instrument razsvetljenja tudi za Hitchcocka, čeravno so njene resnice tudi zaslepljujoče.) Ravno ta morilska kamera, tako skrivnostno uglašena na skrivnostnost žensk, je instrument avtorstva v Hitchcockovi srhljivki, najpristnejši izraz tega, kar Hitchcock je.

Ravno ta instrumentarij hitchcockovskih prijemov – dvigovanja zasrtorov, zamračitev, belih bleščav, okvirov znotraj okvirov, profilnih posnetkov, simbolno nabitih objektov in tako naprej, ki so značilni za vsako njegovo sekvenco – tudi ločuje *Vrtoglavico* od melodrame o neznanki. Hitchcockovi prijemi so izrazi njegove nepripravljenosti oziroma nezmožnosti, da bi se kdajkoli odpovedal zaznamovanju svoje navzočnosti in se brezpogojno zlił z usodami svojih junakov ter zamolčal svojo lastno zgodbo.

In vendar hkrati ti prijemi, kot smo videli, razkrivajo Hitchcockovo afiniteto, njegovo *identifikacijo* z neznanko, ki obupno hrepeni po eksistenici. Hitchcock nikdar ne zapusti svojega lastnega položaja, svojega lastnega hrepenenja po priznanju. Hitchcock *sam* je neznana ženska in tudi po tem se *Vrtoglavica* ločuje od Cavellovega žanra.

Pismo neznanke se seveda metaforično identificira s pismom, ki razsvetli moža, in potemtakem identificira njenega avtorja z neznanko, ki je pismo napisala. Vendar je *Pismo* tako bleščav spektakel, da se zdi Ophulsova gesta, s katero se poistoveti z žensko, ki je napisala pismo, zgolj retorična, zgolj ironična, kakor da bi mu ne šlo za nič drugega kot za to, da ustvari popoln estetski objekt. (Tudi samo Ophulsovo distanco imamo lahko seveda za ironično, za masko neizmerljive globine njegove identifikacije – ali pa nemara njegove indiferentnosti – do neznanke v tem filmu.) V nasprotju pa *Vrtoglavica* ob vsej svoji ironiji Hitchcocka razgalja.

Cavell si pri svojem razumevanju melodrame o neznanki pa tudi komedij o ponovni poroki prizadeva po svoje opisati tisto, kar ti filmi povedo občinstvu. Govori v svojem filozofskem jeziku in iz svojega doživljanja teh filmov, vendar se kljub temu razglaša za predstavnika tega občinstva. Emersonska težnja teh ameriških filmov – pa tudi težnja njihovega občinstva – po tem, da bi ustvarili popolnejšo človeško družbo, je tudi Cavellova. Zdi se mi, da je branje Hitchcockovega filma, branje *Hitchcocka*,

z vso njegovo dvoumno povezanostjo z Ameriko, precej drugačno. Nenehno me namreč sili k novim odkritjem in me napeljuje, da vidim stvari, ki jih kritiki ponavadi ne vidijo, oziroma da znane stvari vidim v novi luči in da odkrivam nenadejane povezave. *Vrtoglavica*, ki — četudi le v odlomkih — nastopa v tem eseju, ni film, kot ga gledalci ponavadi vidijo (čeravno naj bi moje razumevanje utemeljevalo kolektivno doživetje, katerega razlaga kot doživetje, ki ne pripozna Hitchcocka in zatorej spregleduje njegov pomen).

Če hočemo razumevati Hitchcockov film, moramo razumeti, da je Hitchcock najbolj neznan in hkrati najbolj slaven izmed filmskih ustvarjalcev. Njegovi filmi so meditacije o neznanosti in izhajajo iz položaja neznanosti ter se nanj obračajo. *Vrtoglavica* ne daje vizije o transcendenci, o idealni skupnosti ali o poroki oziroma kaki drugačni spolnjeni človeški pozemeljski eksistenci; v vsaki rešitvi je tudi poguba; tudi sam Hitchcock je obsojen, ne odrešen. Vendar njegovi filmi kažejo tudi to, da je človeka *možno* spoznati. Toda če prejmemo Hitchcockov poduk, če skušamo Hitchcocka spoznati iz njegovih filmov, neznanosti ne moremo preseči, ampak se nanjo obsodimo.

Če hočemo raziskati zvezo med Hitchcockovo shriljvko ter melodramo o neznanosti in komedijo o ponovni poroki, moramo vsekakor artikulirati osrednjo vlogo, ki jo igra lik avtorja v filmu, kakršen je *Vrtoglavica*. Ali filmi kakor *Vrtoglavica*, ki pripovedujejo avtorjevo zgodbo, sestavljajo svoj žanr, ki je blizu tistim, o katerih razpravlja Cavell, ali pa morda konstelacijo žanrov (nemara vsako pristno avtorstvo odkriva svojo lastno zgodbo)? Ali pa jih sploh ne moremo uvrstiti v žanr, ker uhajajo temu kritičnemu orodju?

Prevedel Uroš Kalčič

Tania Modleski
GOSPODARJEVA HIŠA LUTK:
DVORIŠČNO OKNO

V članku »Visual Pleasure and Narrative Cinema« Laura Mulvey svojo teorijo ponazarja z dvema Hitchcockovima filmoma. Po njenem mnenju sta filma *Dvoriščno okno* (1954) in *Vrtoglavica* (1958) »urezana po meri moških želja« — se pravi ukrojena po strahovih in sanjarijah moškega gledalca, ki mora spričo strahu pred kastracijo, s katerim ga navdaja ženski lik, le-tega fetišizirati in obvladovati v teku pripovedi.¹ Tadva filma seveda že na prvi pogled imenitno podpirata tezo Mulveyeve, da klasični pripovedni film zanikuje žensko gledališče, saj nas obadva vežeta na junakov pogled na dogajanje in v tej perspektivi tudi ves čas vztrajata ter jo tudi izrecno poudarjata. Gledalcu potemtakem očitno ne preostane drugega, kot da se poistoveti z moškim glavnim junakom, se pravi z vlogo dejavnega subjekta, ki obvladuje nedejavni ženski objekt. V *Dvoriščnem oknu*, piše Mulveyeva, »se kaže Lizin eksibicionizem v njeni obsedenosti z oblačenjem in eleganco, v tem, da si prizadeva biti pasivna podoba vizualne popolnosti; Jeffriesovo voyeurstvo in dejavnost pa se uresničujeta v njegovem delu fotoreporterja in lovca na zgodbe in slike. Vendar ga nedejavnost, ki mu je vsiljena, veže na gledalčev sedež, na domišljjski položaj filmskega občinstva.«²

S to opazko se Mulveyeva vpisuje v tisto tradicijo obravnave tega filma, ki se je začela z delom francoskega kritika Jeana Doucheta in ki vidi v filmu metakinematični komentar: gledalci, ki se poistovetijo z voyeurističnim, na sedež privezanim glavnim junakom, se začutijo sokrive za njegove želje.³ Ker Hitchcock tako neomajno vztraja na tej moški perspektivi, se celo kritiki kakor Robin Wood, ki se sicer trudijo, da bi obvarovali film pred feminizmom, omejujejo na razpravljanje o junakovem položaju v filmu in v zvezi z njim o moškem gledalcu, čigar »domišljjski položaj zaseda glavni

¹ Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16, št. 3 (1975):17.

² Mulvey, »Visual Pleasure«, str. 16.

³ Jean Douchet, »Hitch et son Public« *Cahiers du Cinéma*, št. 113 (November 1960): 10. Najnovejša razprava o zvezi med filmom in gledalstvom je R. Bartona Palmerja »The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in *Rear Window* and *Psycho*«, *Cinema Journal* 26, št. 2 (zima 1986): 4-29.

junak«. ⁴ Kaj pa se zgodi, ko »gleda ženska«, ⁵ kot se sprašuje v nedavno objavljenem članku Linda Williams. V nasprotju z uveljavljenim mnenjem kritikov menim, da ima ta film tudi glede tega marsikaj povedati. ⁶

Dvoriščno okno je zgodba o fotoreporterju L. B. Jeffriesu (James Stewart), ki je zaradi nesreče pri delu priklenjen na invalidski voziček v svojem stanovanju, kjer si krajša čas z vohljanjem za sosedi. Med njimi so zapit glasbenik srednjih let, mladoporočenca, ki ves čas preživljata v postelji za zagrnjenim senčilom, par brez otrok, ki ob večerih spi na balkonu in ima psička, bujna plesalka »gospodična Torzo«, ki vadi svoje prelestne gibe kar med dnevnimi opravili, »gospodična Lonelyhearts«, ki sanjari o moških obiskovalcih, in Lars Thorwald, trgovec z dragulji z nergavo, invalidno ženo.

Film se začne, ko kamera premeri dvorišče neuglednega stanovanjskega naselja in se nato vrne skoz okno v sobo, kjer vidimo L. B. Jeffriesa, kako spi na stolu, obrnjenem stran od okna, s kapljicami potu na obrazu. Za hip vidimo termometer, ki kaže čez trideset stopinj, potem pa gre kamera navzdol po Jeffriesovem telesu in pokaže, da ima nogo v mavcu. Nato kamera še naprej raziskuje stanovanje; pozornost nam pritegnejo nekakšna polomljena fotografska oprema, fotografija prometne nesreče, nekaj drugih fotografij, ki jih je Jeff posnel na svojih potovanjih, in naposled negativ obraza plavolaske ter ob njem njen »pozitiv« z naslovnice revije *Life*. Ko se Jeff prebudi, začne opazovati svoje sosede, nato pa se po telefonu pritožuje svojemu uredniku, češ da se bo oženil ali storil kaj podobnegagroznega, če se ne bo kmalu vrnil na delo. Medtem ko razpreda o grozotah zakona, lahko vidimo iz njegovega zornega kota Thorvalda (Raymonda Burra), kako se je vrnil domov, kjer ga čaka njegova sitna žena.

Kmalu zatem pride Jeffa masirat Stella (Thelma Ritter), patronažna sestra iz zavarovalnice. Nemudoma ga ošteje, češ da je ogleduh, in ga skuša prepričati, naj se oženi z Lizo Freemont, dopovedujoč mu, da je njegov mlačni odnos do ženske, ki jo ima za »preveč popolno«, nenormalen. Pozneje zvečer ga obišče Liza (Grace Kelly), oblečena v obleko za tisoč sto

⁴ Robin Wood, »Fear of Spying,« *American Film* (November 1982): 31-32.

⁵ Linda Williams, »When the Woman Looks« v *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, izd. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Williams. The American Film Institute Monograph Series, zv. 3 (Frederick, MD: University Publications of America, 1984).

⁶ Robert Stam in Robwerta Pearson temu vprašanju vendarle posvečata kratek odstavek v svojem članku »Hitchcocks *Rear Window*: Reflexivity and the Critique of Voyeurism,« *Enlittic* 7, št. 1 (Pomlad 1983): 143.

dolarjev, ob njej pa še natakar iz kluba Enaindvajset, ki jima dostavi večerjo. Liza in Jeff se sporečeta, saj Jeff meni, da spričo njene razvujenosti in njegovega naporega življenja poroka med njima ne pride v poštev. Ko gre Liza domov, začne Jeff spet oprezati za sosedi in opazi nenavadno vedenje Larsa Thorwalda. Naposled Jeff zaspi, mi pa vidimo Thorwalda, kako z neko žensko odhaja iz svojega stanovanja. Naslednjega dne Jeff opazi, da gospe Thorwaldove ni več, in pomisli, da jo je Thorwald ubil; ta misel ga čedalje bolj obseda in ga naposled pripravi do tega, da uporabi daljnogled in velikanski teleobjektiv. S svojo razlago dogodkov skuša prepričati Lizo, Stello in prijatelja, policajca Toma Doylea (Wendela Coreya). Doyle dvomi, ženski pa naposled sprejmeta Jeffovo prepričanje in se tudi dejansko lotita iskanja indicev.

Thorwald zasači Lizo, ko brska po njegovem stanovanju za poročnim prstanom, ki naj bi dokazal Jeffovo teorijo, in Jeff mora brezmočno gledati, kako jo Thorwald peha naokrog. Jeff po telefonu opozori policijo, da se misli gospodična Lonelyhearts zastrupiti s tabletami. Policija pride še pravi čas, da reši Lizo, in odpeljejo jo v ječo. Potem ko Jeff odpošlje Stello z denarjem za varščino, se znajde iz oči v oči s krivim Thorwaldom, ki ga vpraša »Kaj bi rad od mene?« in grozeče stopi predenj. Jeff se ga skuša obraniti tako, da ga zaslepi z bliskavkami, vendar ga Thorwald zgrabi in Jeff med prerivanjem pade čez okensko polico.

Film se konča tako, da kamera še enkrat premeri dvorišče. Različne usode sosedov so se razpletle: delavci barvajo kopalnico v Thorwaldovem stanovanju, ki jo je bila poškopila kri, ko je Thorwald umoril svojo ženo in jo razkosal; gospodična Lonelyhearts, ki se premisli zastran samomora, ko sliši lepo glasbenikovo popevko, je s tem glasbenikom navezala odnos; mali fant gospodične Torzo, vojak Stanley, pride in vpraša, kaj je v hladilniku; par brez otrok, ki mu je Thorwald ubil psa, ker je kopal po cvetlični gredi, v kateri je bila zakopana glava žrtve (»pes, ki je preveč vedel,« kot pravi Liza), si je dobil drugega psa; mlada žena pa gnjavi svojega moža, ker so ga vrgli iz službe. Kamera se vrne skoz okno v sobo, kjer spi L. B. tako kot na začetku, le da ima tokrat obe nogi v mavcu. Kamera svoje potovanje sklene s polbližnjim posnetkom Lize, ki leži na Jeffovi postelji, v hlačah in srajci, in bere knjigo z naslovom *Beyond the High Himalayás*. Za hip poškili k Jeffu, ali še spi, odloži knjigo, in vzame izvod Harperjevega *Bazarja*. Hkrati se izteče glasbenikova popevka »Liza«, z njo vred pa tudi zgodba.

Več kritikov, ki se v svojih analizah ukvarjajo večinoma s filmovo kritiko voyeurizma, pravi, da junak filma tiči na infantilni ravni spolnega razvoja in mora zatorej v teku pripovedi »spolno dozoreti«; »Jeffriesov voyeurizem gre vstric s strahom pred zrelo spolnostjo. Film pravzaprav že v začetku namigne na resen primer psihoseksualne patološkosti. Prvi posnetek prikazuje Jeffa z dlanjo na dimljah in spominja na masturbiranje invalida.«⁷ Do konca filma naj bi se Jeff naučil svoje lekcije in »spoznal psihične posledice voyeurizma in samotnosti«: zdaj je pripravljen za poroko, ki se je je ves čas branil, in za »zrel« spolni odnos, ki ga zakon prinaša. In vendar podoba Lize v moških oblačilih in z »moškimi« interesi Jeffa — in občinstvo — očitneje kot kdajkoli postavlja v imaginarno. Zakaj ko se zgodba razvija, se s spolnostjo te ženske, ki se ves čas kaže kot grožnja, bojuje najprej fantazma o razkosanju ženske in nazadnje o njeni ponovni »sestavi« v skladu z domišljijsko predstavo dečka, po kateri se ženska prav nič ne razlikuje od njega.⁸

Jeff pravi, da je Liza »preveč popolna«. Takšen razlog za upiranje poroki je na prvi pogled seveda povsem absurden, kar pove tudi Stella. (Spričo te absurdnosti je neki kritik zapisal, da hoče film podžigati gledalčevo željo po združitvi para s tem, da gledalca navdaja s frustracijo ob »Jeffovi brezbriznosti do njenih čarov«.)⁹ Toda čeprav je morda res nestvarno, da bi kateri si bodi moški iz krvi in mesa zavračal Grace Kelly, je Jeffov strah pred Lizino »popolnostjo« vendarle nekako psihološko utemeljen; gre namreč za strah, ki je povezan s strahom moškega pred različnostjo žensk in njegovimi sumi, ali niso ženske navsezadnje samo pohabljeni (nepopolni) moški oziroma, kakor pravi Susan Lurie, tisto, kar bi bili moški, če ne bi imeli penisov — »prikrajšani spolnosti, nemočni, nezmožni«.¹⁰ Besede Luriejeve nedvomno lepo opisujejo položaj Jeffa, čigar impotenco nakazuje velikanska mavčna obloga na njegovi nogi, zaradi katere se ne more premikati in zavaljo katere nazadnje ne more rešiti

⁷ Stam in Pearson, »Hitchcocks *Rear Window*: Reflexivity«, str. 140.

⁸ Stalna tema v spisih Stephena Heatha je način, kako kino deluje, da se »spomni« (moškega) gledalca, t.j. »historična realnost, s katero se srečuje, je nenehna identitetna kriza, ki jo je treba stalno reševati tako, da se zgodovina posameznika vrača v spomin«. »Film Performance«, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), str. 125.

⁹ Ruth Perlmutter, »*Rear Window*: A Construction Story«, *Journal of Film and Video* 37 (pomlad 1985):59.

¹⁰ Susan Lurie, »Pornography and the Dread of Women: The Male Sexual Dilemma«, *Take Back the Night: Women on Pornography*, izd. Laura Lederer (New York: William Morrow, 1980), str. 166.

ženske, ki jo ljubi. V nasprotju z njim pa je Liza Freemont vse prej kot nemočna in nezmožna, četudi jo Mulveyeva označuje za »pasivno podobo vizualne popolnosti« — ravno v tem pa je tudi ves »problem«.

Liza se nam že takoj prvič razkrije kot izredno močna osebnost. Jeff spi v svojem vozičku, kamera je nad njim, ko njegov obraz na lepem zagrne zlovešča senca. Sledi rez z bližnjim posnetkom Grace Kelly, ljubke prikazni, ki se sklanja k njemu in nam: nekakšne princeske, ki bo s poljubom obudila Trnuljčico. Ta dva posnetka — senca in ljubka prikazen — nakazujeta prikrito nevarnost, ki jo pomeni privlačna ženska, in nas spomni na negativ in pozitiv fotografije ženske z naslovnice *Lifea*. Ko jo Jeff v šali vpraša »Kdo pa ste?«, Liza prižge tri luči in odvrne: »Kakor se bere od zgoraj navzdol, Liza... Carol... Freemont« in se postavi v pozo. S to pozno potrjuje domnevo o njenem eksibicionizmu, s samozavestno predstavitvijo pa dokazuje, da je izredno prisebna — v nasprotju z možem, ki ga poznamo samo z enim izmed svojih treh imen. Medtem ko Liza pripravlja večerjo, prineseno iz kluba Enaindvajset, se junaka zapleteta v neobvezen pomenek in Jeff pri tem nenehno zabavlja čez zakonsko življenje. Liza ta pogovor konča z vzklikom: »Vsaj tega ne moreš reči, da je večerja zanič,« in po posnetku okusne jedače Jeff ogorčeno odvrne: »Liza, imenitna je, kot vselej.« Medtem pa smo videli, kako je Thorwald prinesel večerjo svoji ženi in kako jo je le-ta z gnusom odrinila od sebe in zagnala rožo, ki jo ji je položil na pladenj, proč.

Tako se torej postavijo pomenljive vzporednice med Lizo in Thorwaldom na eni ter Jeffom in Thorwaldovo ženo na drugi strani.

Kritiki se le redko menijo za ta paralelizem in rajši poudarjajo seksualno simetrijo — se pravi Jeffovo podobnost s Thorwaldom in Lizino s plavolaso ženo. Zanimivo je, da je bil sam Hitchcock povsem nedvoumen glede te menjave v spolu: »Simetrija je enaka kot v *Senci dvoma*. Na eni strani dvorišča imamo par Stewart-Kelly: on je negiben, ker ima nogo v mavcu, ona pa svobodno hodi naokrog; na drugi strani pa imamo bolno žensko, ki je priklenjena na posteljo, medtem ko njen mož prihaja in odhaja.«¹¹ Raymond Bellour je pokazal, kako v klasični pripovedni kinematografiji nasprotje med gibanjem in negibnostjo ponavadi izraža moško nadvlado.¹² V *Dvoriščnem oknu* pa je ženska ves čas prikazana kot psihološko močnejša od moškega junaka, saj se ne le giblje, ampak tudi sicer

¹¹ François Truffaut, *Hitchcock* (New York: Simon and Schuster, 1983), str. 166.

¹² To vprašanje obširno razvija Raymond Bellour v »*The Birds: Analysis of a Sequence*«, Mimeo-graph, The British Film Institute Advisory Service, b.d.

gospoduje platnu: skoraj v vsakem prizoru, ki jo prikazuje skupaj z Jeffom, se namreč vzpenja nad njim.

Glede na ta poudarek na Lizini gibljivosti, svobodi in moči se zdi čudno, da bistroumna kritičarka, kakršna je Mulveyeva, vidi v liku Lize Freemont zgolj pasivni objekt moškega pogleda. Mulveyeva svojo sodbo opira na dejstvu, da se zdi Liza »obsedena z obleko in eleganco« in se nenehno nastavlja Jeffovim očem, da bi jo vendarle opazil in odtrgal pogled od sosedov.¹³ (V tem pogledu »projekt« filma spominja na *Rebeka*, v katerem se ženska ravno tako žene za tem, da bi pritegnila pozornost moškega, v katerega je zaljubljena.) Ne smemo pa pozabiti Lizine poklicne in osebne vpletenosti v modo, ampak moramo premisliti, na kakšne vse načine ta vpletenost v pripovedi *deluje*. Stvar ni tako preprosta. Po eni strani namreč ženska skrb za modno oblačenje nedvomno služi patriarhalnim interesom, po drugi pa se prav moški često norčujejo iz te skrbi (kakor Jeff ves čas filma) – in tako žensko postavljajo v znano dvojno vez, saj jim najprej odkazuje omejen prostor znotraj patriarhalnosti, nato pa jih obsojajo, ker ga zasedajo. Feministična kritika, ki prezre kompleksnost protislovnega položaja ženske, tvega, da se ukloni moškemu zaničevanju ženske dejavnosti. V delu *A Room of One's Own* Virginia Woolf meni, da mora feministična strategija nujno vsebovati zahtevek in ponovno ovrednotenje dejanske ženske izkušnje v patriarhalnosti. Primer, ki ga navaja Woolfova za to dvojno literarno merilo zoper to izkušnjo, je zgovoren in primeren za našo razpravo: »Banalno rečeno, nogomet in šport sta pomembna, čaščenje mode in kupovanje oblek pa trivialna – in to vrednotenje se neogibno prenaša iz življenja v literaturo.«¹⁴ To dvojno vrednotenje se seveda odraža tudi v zgodbi *Dvoriščnega okna* (Jeff si je nogo navsezadnje zlomil pri športnem dogodku, ko se je v želji, da bi posnel čim bolj spektakularno fotografijo, preveč približal dirkalnemu avtu) in je vir preprirov med moškim in ženskim junakom. Jeff poudarja tegobe svojega moškega življenjskega sloga in devlje v nič Lizino delo, ko mu ta navdušeno opisuje, kako je preživela dan. V filmu »moda« potemtakem pomeni vse kaj drugega kot žensko neproblematično asimilacijo v patriarhalni sistem, ampak deluje do neke mere kot označevalec ženske želje in ženske seksualne razlike.

¹³ Da se temu tako upira, potrjuje tudi teza Christiana Metza, da se v narativnem filmu »razodeva« zgodba, ne pa značaj. »History/discourse: a note on two voyeurisms«, *Theories of Authorship*, izd. John Caughie (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), str. 231.

¹⁴ Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harbinger, 1957), str. 77.

Spričo izbranih oblek se zdi Liza kakor tuje bitje v Jeffovem stanovanju, bolj nenavadno in čudežno kot razna čudesa, ki jih je Jeff srečeval na svojih potovanjih — to je nenavadnost, ki je očarljiva in grozeča hkrati. Grožnja postane še zlasti očitna v prizoru, ko Liza pogumno sklene, da se bo pustila voditi svoji želji, in pride preživet noč z Jeffom. Značilno je, da se prav te noči prepriča o Thorwaldovi krivdi. Jeff je ravno opazoval Thorwalda, kako govori po telefonu in prebira nakit iz ženine torbice, med katero je tudi poročni prstan. V Hitchcockovih filmih ženske torbice (in nakit v njih) zavzamejo vulgaren freudovski pomen, ki se nanaša na žensko spolnost in na poskuse moškega, da bi jo raziskal. Spomnimo se na primer torbice iz začetnega bližnjega posnetka iz filma *Marnie* (1964), v kateri vidimo njeno »osebno« izkaznico in plen kraje v patriarhiji. V *Dvoriščnem oknu* Liza sklene, da je bila gospa Thorwaldova vsekakor umorjena in ni šla na potovanje, kakor meni Tom Doyle, saj nobena ženska ne bi pustila doma svoje najljubše torbice (da ne omenjamo poročnega prstana). Medtem ko preudarja, Liza vzame v roke svojo torbico, ki je v resnici nekakšen majhen kovček, kar skupaj z drugim namiguje na dvojno razumevanje spolnosti (to nehote zrcali freudovsko razumevanje moške in ženske spolnosti, vendar zamenjuje njuni vrednosti, saj slednjo jemlje za merilo), in reče: »Stavim, da tvoj ni tako majhen.« Ko kovček odpre, se iz njega zvali bogato okrašen in drag negliže, z njim vred pa še par ljubkih copatk. Kovček povezuje Lizo z umorjeno žensko, ravno tako pa tudi negliže, saj je bila invalidna gospa Thorwaldova vselej v spolni srajci; hkrati pa jo, in to je pomembno, povezuje tudi s hudodelcem Larsom Thorwaldom in je potemtakem mnogoznačna podoba, kakor so podobe v freudovskem sanjskem svetu. Ko torej pozneje tistega večera pride k Jeffu Tom Doyle, pomenljivo pogleduje spolno srajco, kakor da bi bila obremenilni predmet; ko Jeff vpraša, zakaj Thorwald ni povedal svojemu stanodajalcu, kam gre, Doyle pogleda v tisti kovček in pikro vpraša: »Mar ti svojemu stanodajalcu vse poveš?« Ko Doyle odide, Liza pobere kovček, pri tem Jeffu odstre pogled na »obetajoče se dražesti«, in ko se gre v kopalnico preobleč, vpraša: »Se ti zdi, da gospod Doyle misli, da sem ta kovček ukradla?«

Lizina napadalna spolnost, ki je šaljivo imenovana »zločinska«, naj bi v Jeffu in moškem gledalcu zbudila maščevalno agresijo, ki si da duška v Thorwaldovem umoru in razkosanju žene. Razlaga *Dvoriščnega okna*, kakršno zagovarjajo kritiki kakor Robin Wood in po kateri Lars Thorwald z umorom žene udejani Jeffovo željo, da bi se znebil Lize, je do neke mere

prepričljiva, vendar bi lahko to željo še naprej razčlenili kot odgovor na moški strah pred impotenco in mankom. Jeffa poškodba — njegova neboljšenost, pasivnost in negibnost — sili, da konstruira zgodbo, ki skuša po besedah Kaje Silverman »nadomestiti... zgubo na ravni ženske anatomije in tako obnoviti /moško/ imaginarno celovitost«. ¹⁵ Odtod torej fantaziranje o razkosanju ženske, ki prevladuje v filmu; o tem, kako Lars Thorwald razkosava svojo ženo, slišimo celo vrsto grobih dovtipov, vrh tega pa Jeff ženski, ki stanujeta nasproti, imenuje po telesnih delih: gospodična Lonelyhearts (Osamljeno srce) in gospodična Torzo — torej še ena obglavljena ženska. ¹⁶

Takšen odziv je psihična posledica Jeffove postavitve na zrcalni stadij razvoja, postavitve, spričo katere se, kakor radi poudarjajo kritiki, močno približa filmskemu gledalcu Christiana Metza, ki zaseda transcendentni, božji položaj glede na filmsko platno. ¹⁷ Ta analogija med nasprotnimi okni in filmskim platnom je nekoliko zavajajoča, saj gre močan transcendentni učinek *Dvorišnega okna* pripisati ravno *razliki* med svetom, ki ga Jeff opazuje, in »nadnaravno velikim« svetom večine filmov. Zakaj Jeffov svet je pomanjšan kakor svet iz lutkovne igrice — svet, v katerem po besedah Susan Stewart »onesnaženost in surovost nadzoruje absolutna obvladanost prostora in časa«. ¹⁸ Ta miniatura, ki po besedah Stewartove »spominja na druge domišljajske strukture... celo na sen... je bolj podobna sliki kot pripovedi« in je »zoper govor, saj govor razkriva notranjo dialektično oziroma dialoško naravo... Vsi čuti so zoženi na vizualno, torej na čut, ki v

¹⁵ Kaja Silverman, »Lost Objects and Mistaken Subjects: Film Theory's Structuring Lack«, *Wide Angle* 7, št. 1-2 (1985): 24. V mnogočem je stališče Silvermanove blizu Lurijevi, le da slednja, tako kot mnoge »ameriške« feministke (v nasprotju s francoskimi oziroma francosko orientiranimi), kot kaže, do neke mere deli fantazmo dečka o »celosti« ženske, ki jo nato zanika, medtem ko so za Silvermanovo vsi subjekti neizbežno ločeni, le da lahko moški v patriarhalni kulturi to delitev projicirajo na ženske ter tako ohranjajo iluzijo o svoji popolnosti.

¹⁶ Glede tega glej Perlmutterjeve »Rear Window: A Construction Story«, str. 58.

¹⁷ Metz govori o »tistem drugem zrcalu, filmskem platnu, ki je v tem pogledu pravi psihični nadomestek, proteza za naše prvotno disclocirane ude«. Cit. v Stama in Pearsona »Hitchcock's Rear Window: Reflexivity«, str. 138.

¹⁸ Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984) str. 63. Vedeti moramo, kot pravi tudi John Belton, da Jeff ne le opazuje, temveč tudi dejavno posega v življenje sosedov, saj »napiše izsiljevalsko pismo« ('Kaj ste storili z njo?', kar zadrži osumljenega morilca, da ne odpotuje iz mesta, in ga pozneje s telefonskim klicem zvabi iz stanovanja, da ga lahko preiščejo. *Cinema Stylist* (Metuchen, N. J.: Scarecrow, 1983) str. 15. Stewartova je odslej citirana v besedilu.

svoji transcendentnosti ostaja ironičen in tragično odmaknjen« (str. 66-67).¹⁹ Značilno je, da lahko v *Dvoriščnem oknu* slišimo le odlomke pogovorov iz tujih stanovanj; dogajanje se večinoma odvija nemo, zvočni zapis prekrivata hrup in glasba (neka popevka celo povsem izrecno opeva prevlado vidnega, to je Binga Crosbyja »To See You is to Love You«, ki igra, medtem ko se gospodična Lonelyhearts zabava s svojim umišljenim ljubimcem). Razen tega slikam podobni mikrozaslone na nasprotni strani dvorišča dobivajo svoj zemeljski ekvivalent v tehniki »fadea«, ki daje filmu poudarke in ustvarja vtis domišljjskega sveta, ki ni dovzeten za dialoški, »onesnaženi« svet žive izkušnje.

Kakor daje kino, ki je podoben zrcalu na zrcalnem stadiju, gledalcu sliko celote in polnosti, tako daje takšno sliko Jeffu lutkovno prizorišče stanovanj, ki jih opazuje. Eden izmed razlogov, zakaj je ta miniatura tako privlačna, je prav to, da izraža popolnost in »dovršenost«, kakor pravi Stewartova, ko opisuje palčka Toma: »Nobenhil pokvečenih udov, nobenhil skaženosti ni bilo, vse je bilo lepo in krasno« (str. 46; v nasprotju z Guliverjevimi grdimi Brobdingnažani, denimo, katerih sleherna hiba je stoterno povečana). Toda kakor ta odlomek povzroča privid fizičnega pohabljenja zato, da bi ga odgnal, zrcalna faza – faza, v kateri otrok prvič »zasluti... celovitost svojega telesa« – otroku retroaktivno priključuje fantazmo o »razkosanem telesu«. ²⁰ Ta fantazma po Lacanu ustreza avtoerotični fazi, ki ji sledi oblikovanje ega (natanko to fazo evocira podoba »masturbirajočega«, »pohabljenega« Jeffa na začetku filma). ²¹ Na eni strani imamo torej slutnjo o telesni »popolnosti« in celovitosti, ki jo, to je pomembno, prvič objavlja žensko telo, na drugi pa fantazmo o razkosanju, fantazmo, ki se zanika, ko se projicira na telo ženske, ki se po razlagi, ki na glavo postavi stvari, katerih se moški otrok najbolj boji, nazadnje kaže kot kastrirana, pohabljen, »nepopolna«.

Podobno je tudi Jeffova razlaga dogodkov, ki jih vidi skozi okno – spomnimo se samo, kako skrbno sestavlja drobna obremenilna dokazila, ki

¹⁹ Podobno misli Gaston Bachelard v svojem razmisleku o miniaturnem v *The Poetics of Space*, vendar v nasprotju s Stewartovo Bachelard hvali tendenco miniaturnega, da nas prestavi na transcendenten položaj. Glej *The Poetic of Space*, prev. Maria Jolas (Boston: Beacon, 1964), str. 148-182).

²⁰ Jean Laplanche in J.-B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, prev. Donald Nicholson Smith (London: Hogarth, 1973) str. 251.

²¹ Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, prev. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), str. 1-7.

jih vidi v Thorwaldovem stanovanju, v zgodbo z glavo in repom — takšna, da postavlja na glavo položaj v njegovem lastnem stanovanju, »pohablja« žensko in ga postavlja za gospodarja nad dogajanjem. Ni pa zanj dovolj, da skonstruira razlago, ki iz ženske dela žrtve; da bi patriarhalne razlage delovale, je potrebno tudi njeno privoljenje: prepričanje moža mora postati tudi prepričanje ženske — in sicer v dvojnem smislu. Tisti kritiki, ki poudarjajo, da film zožuje gledišče na moškega junaka, zanemarjajo dejstvo, da iz kadra v kader čedalje bolj poudarja *dvojno* gledišče, saj kaže tako Jeffa kot Lizo, kako strmita skoz okno k sosedom. Potemtakem si lahko zamislimo Lizo kot predstavnico filmske *gledalke* — in se lahko vprašamo, ali se ta gledalka res samo uklanja moškemu gledišču ali pa se mordanjen odnos do predstave in zgodbe razlikuje od njegovega.

Že od začetka Lizo manj kot Jeffa zanimata ogledovanje za sosedi in pridobivanje transcendentnega in obvladujočega odnosa do besedila njihovih življenj; na »like« jo vežeta bolj empatija in istovetenje. Kmalu po začetku filma Jeff v šali omeni podobnost med njenim stanovanjem in stanovanjem gospodične Torzo, ki ravno takrat zabava več moških. Jeff pravi: »Kakor matica je s svojimi troti«, na kar Liza odvrne: »Prej bi rekla, da opravlja najtežje žensko opravilo: volkove vleče za nos.« Gospodična Torzo pospremi enega izmed moških na balkon, ga tam na hitro poljubi, nato pa se skuša vrniti v sobo, kar ji skuša moški preprečiti. Jeff pravi: »Gotovo je izbrala tistega, za katerega meni, da ima največ pod palcem«, kar Liza presliši in reče: »*Vanj* že ni zaljubljena — pa tudi v nikogar drugega ne.« Ko jo Jeff vpraša, kako je lahko tako prepričana o tem, odvrne: »Saj si sam rekel, da je njeno stanovanje podobno mojemu, ali ne?« Pozneje se tisti moški spravi na gospodično Torzo, ki se ga mora otepati, še pozneje — ob koncu filma — pa gospodično obišče njena srčna ljubezen Stanley. Liza in Jeff si potemtakem v nasprotju z mnenjem kritikov zelo različno razlagata želje ženske v tem prizoru, nabitem z erotiko in nasiljem, in nazadnje obvelja *Lizina* interpretacija, do katere je Liza prišla s poistovetenjem.

Jeff vidi v gospodični Torzo »matico«, Liza pa vse kaj drugega: plen za »volkove«. Lizo Jeffova zgodba čedalje bolj priteguje in očaruje s svojim morilskim, mizoginskim zapletom, vendar hkrati odkriva, kako ženske postajajo žrtve v moških rokah. V nekem trenutku vidimo Lizo, kako oprezuje še celo bolj zavzeto kot Jeff, in sicer tedaj, ko gospodična Lonelyhearts pobere nekega mladeniča v baru in ga pripelje domov, kjer jo naskoči. Medtem ko Liza napeto strmi skoz okno, Jeff pa v nekakšni zadregi

odvrne pogled, se zasliši popevka »Mona Lisa«, ki jo prepevajo pijani veseljaki na zabavi pri glasbeniku. Naslov popevke namiguje na pomembno vez med ženskama (»to je le zato, ker si sama, Mona Lisa«) in med moškimi fantazmami, ki se projicirajo na žensko (»Mona Lisa, Mona Lisa, so te poimenovali možje«; in »mnoge sanje so prišle do tvojega praga«), in surovo resničnostjo moškega nasilja, kateremu so ženske često podvržene.

Najbolj surovo dejanje zagreši seveda Thorwald, ko razmesari ženino truplo — dejanje, ki se ga je tako goreče želel Jeff — in pozneje še Liza. Na neki ravni je mogoče *Dvoriščno okno* gledati kot parabolo o nevarnostih, ki se jim izpostavljajo ženske, ko se »investirajo« v moške zgodbe in moške razlage — ali pa nemara »zainvestirajo« — nezmožne, kakor pravi Mary Ann Doane, zavzeti, tako kot moški, ustrezno, voyeuristično distanco do besedila.²² Namesto tega ženske tako celovito »vstopajo« v film, da zabrisujejo mejo med domišljijo in resničnostjo — tako kot Liza, ki se vtaplja v »platno« nasproti Jeffovega okna. To stapljanje je logični podaljšek njenega istovetenja z žrtvovano žensko, istovetenja, ki dejansko razreši zločin. Liza namreč lahko priskrbi manjkajoče dokazilo zato, ker ve o ženskah tudi tisto, česar moški ne vedo: v tem primeru to, da nobena ženska ne bi odpotovala in doma pustila svoje torbice in poročnega prstana. Liza se sklicuje na Stello, ko jo vpraša, ali bi šla kam brez prstana, in ji ta odvrne: »Samo če bi mi odsekali prst.«

Liza se loti iskanja tega obremenilnega prstana in se ujame v Thorwaldovo stanovanje, ko se le ta vrne vanj, ne da bi ga opazila Stella in Jeff, ki ju je premotil pogled na poskus samomora gospodične Lonelyhearts. Jeff obvesti policijo in potem nemočno opazuje, kako Thorwald preganja Lizo po stanovanju. Policija pride še pravi čas, da jo reši pred Thorwaldovim nožem, in ko stoji Liza s hrbtom obrnjena proti platnu — ujeta kakor toliko Hitchcockovih junakinj med hudodelcem in postavo — pokaže na prstan na svojem prstu. François Truffaut, ki ga je to očaralo, je rekel:

»V tem filmu mi je bil med drugim všeč dvojni pomen tistega poročnega prstana. Grace Kelly se hoče poročiti, James Stewart pa ne. Vlomi v morilčevo stanovanje, da bi našla obremenilni dokaz, in najde tisti prstan. Nadene si ga na prst in pomaha z njim za hrbtom, da bi ga videl James Stewart, ki preži ob daljnogledu na drugi strani dvorišča. Za Grace Kelly je

²² Spet spominjam bralca na uvodne strani Mary Ann Doane *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's* (Bloomington: Indiana University Press, 1987). 23. Truffaut, *Hitchcock*, str. 2.

ta prstan dvojna zmaga; ni le dokaz, ki ga išče, ampak bo z njim nemara premamila Stewarta, da jo zasubi. Prstan navsezadnje že ima.«²³ Tako govori moški kritik, ki ima film, kakor običajno, za pripoved o poroki, kakor jo vidi moški. Gledalka *Dvoriščnega okna*, ki ve še nekaj več o ženski in njenem položaju v patriarhatu, pa bo videla v prstanu še neki drug pomen; ženska, ki se kakor Liza istoveti z žensko junakinjo filma, lahko vidi v tej epizodi potrditev dejstva, da si moški jemljejo ženske za žrtve. Tako kot je gospodična *Lonelyhearts* iskala družbe in romance in bila zato skorajda posiljena, tudi Lizina goreča želja po poroki pripelje naravnost v simbolično poroko z morilcem svoje žene. Tako kot za toliko drugih Hitchcockovih žensk je tudi zanjo poroka smrtna past – in ravno okrog tega se vrtijo nenehne Hitchcockove obdelave teh »ženskih grozljivk«.²⁴

V tem odločilnem trenutku zgodbe – trenutku, ki se zdi hkrati tudi poanta vsega filma – pa se z Lizo ne istoveti samo gledalka. Tudi Jeff – z njim vred pa tudi moški gledalec – se mora poistovetiti z žensko in se zavedeti svoje pasivnosti in nemočnosti spričo dogodkov, ki se odvijajo pred njegovimi očmi. Tako torej vsa Jeffova prizadevanja, da bi zanikal žensko identifikacijo, ki jo film v začetku uvaja (Jeff in Anna Thorwald kot zrcalna lika), nazadnje spodletijo in zdaj je prav on žrtev *Hitchcockovih* filmskih manipulacij s časom in prostorom. V razpravi s Truffautom o svoji teoriji suspenza Hitchcock prav ta prizor z Grace Kelly navede kot pglavilni primer za to, kako doseči »identifikacijo občinstva« z ogroženo osebo, četudi je ta oseba »vohljač«. »Seveda«, pravi, »če je ta junak privlačen, kot je denimo Grace Kelly v *Dvoriščnem oknu*, se občinstvo še toliko bolj čustveno odzove« (str. 73). To pomeni, da se v napetih prizorih, v katerih igrajo ženske v Hitchcockovih filmih pa tudi v drugih kriminalkah tako vlogo objekta kot subjekta, poistovetimo večinoma z ogroženo žensko. V tem smislu pravzaprav vsi gledalci postanemo mazohisti – in nič čudnega, če Theodor Reik meni, da je suspenz pglavilni dejavnik v mazohističnih fantazmah.²⁵

²³ Odslej citiran v besedilu.

²⁴ Stavek je iz odlične razprave o Hitchcockovem filmu *Senca dvoma* Jamesa B. McLaughlina, »All in the Family: Alfred Hitchcock's *Shadow of Doubt*«, *Wide Angle* 4, št. 1 (1980): 18.

²⁵ Theodor Reik, *Masochism and Modern Man*, prev. Margaret H. Biegel in Gertrud M. Kurth (New York: Farrar, Straus, 1941), str. 59-71. V zvezi s prvenstvom mazohizma v razvoju človeka si poglej Jeana Laplanchea *Life and Death in Psychoanalysis*, prev. Jeffrey Mehlman (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), str. 393. Odslej citiran v besedilu.

Suspens, je izjavil Truffaut, »ni nič drugega kot dramatizacija filmskega pripovednega gradiva ali, če hočete, kar se da napeta predstavitev dramatičnih položajev«; suspens ni »manjvredna oblika spektakla«, temveč »spektakel sam« (str. 15). Če sta torej suspens in spektakel, pripoved, eno, ali nista potemtakem gledateljstvo in »pripovednost« tudi sama »ženska« (za moško psiho), saj postavljata gledalca v pasiven položaj in v podrejenost besedilu? Robert Scholes pravi, da je »pripovednost« – »proces, v katerem opazovalec dejavno sestavlja zgodbo iz fikcijskih podatkov, ki jih daje pripovedni medij«,²⁶ (to je proces, ki v *Dvoriščnem oknu* poteka v Jeffu) – nekakšna »odobrena in benigna paranoja«, saj »predpostavlja namenskost v dejanju pripovedi, ki bi bila, če bi obstajala v resničnosti, destruktivna za individualnost in osebnost« (str. 396). Pripovednost zajema, kot pravi Scholes, »lastnost podrejenosti in vdanosti«. Ta lastnost je Scholesa napeljala, da je zahteval, da bi zgodbe dajale »kar se da silovito in neizprosno vrsto pripovednosti«, ki naj bi obvladovala besedila, ki hočejo zapeljati občinstvo (str. 397).²⁷ Seveda Jeffa ravno sum, da gre za »namenskost« dogajanja, ki ga zasleduje, prisili, da zavzame »silovito in neizprosno« – to je obvladujočo, transcendentno, predvsem pa *moško* – pripovednost. V tem trenutku filma kamera sledi trikotni poti od Jeffovega pogleda do prstana in Thorwalda, ki prstan vidi in se nato ozre navzgor k Jeffu ter mu tako prvič vrne pogled. Nato pa Thorwald nadaljuje proces »feminizacije«, s tem da gre v Jeffovo stanovanje in postavi Jeffa v vlogo, ki jo je prej igrala gospa Thorwaldova in nato Liza – se pravi vlogo žrtve moškega nasilja. Jeffove »distančne« tehnike so zdaj seveda brez učinka in bliskajoče bliskavice Thorwalda le za hip zadržijo. Tako kot Liza tudi Jeff naposled postane udeleženec svoje lastne zgodbe, čeravno je njegovo poistovetenje z ženskim likom neprostoovoljno, saj mu ga vsiljuje Thorwald, čigar obisk se zdi kakor vrnitev potlačenega.

Jeffova razlaga Thorwaldove zgodbe se s koncem filma sicer potrdi, vendar Jeff še naprej ostaja invalid, saj ima zdaj kar obe nogi zlomljeni, telo

²⁶ Robert Scholes, »Narration and Narrativity in Film«, v *Film Theory and Criticism*, izd. Gerald Mast in Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1985), str. 393. Odslej citiran v besedilu.

²⁷ Peter Brooks govori o isti dejavnosti s podobnimi izrazi, izrazi, ki spominjajo na način, kako se »ženskost« zaznava in konstruira v patriarhatu: »Predpostavka druge zgodbe, vstop v tuje pripovedi, prinaša nevarnost odtujitve samemu sebi, ki v Balzakovem delu nenehno grozi z norostjo in afazijo.« Glej njegovo razpravo *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Vintage, 1985), str. 219.

manj »popolno« kot kdajkoli, Liza, ki poležuje na postelji, pa je postala zrcalna podoba moža — oblečena je v moška oblačila in bere knjigo, ki pripoveduje o moških pustolovščinah. Liza ne predstavlja več razlike med spoloma in ne izreka več svoje želje; zdaj o njej govori drugi, to je moški umetnik — glasbenik, čigar popevka »Lisa« se sliši na zvočnem zapisu (»so te poimenovali možje«, zares), in nazadnje še sam Hitchcock, ki se je že prej prikazal v glasbenikovem stanovanju. Konec filma in njegova »narrativna slika« Lize, ki se po moško dolgočasi,²⁸ bolj kot vse drugo razkriva, kako je sprejemljiva ženskost konstrukt moške narcistične želje, čeravno Freud trdi, da so ženske bolj nagnjene k narcizmu kot moški, ki naj bi imeli večjo zmožnost ljubiti drugega.²⁹ Film nenehno kaže, kako je res ravno nasprotno, še zlasti pa razkriva, da Jeff ni zmožen skrbeti za Lizo, razen kolikor ga ta ne potrjuje in zrcali; pomenljivo je, da ga začne erotično privlačiti šele tedaj, ko začne pritrjevati njegovi razlagi sveta okrog njega (prvič jo zares poželjivo pogleda takrat, ko začne zbirati dokazila, ki podpirajo njegovo razlago dogodkov, ne pa, kot trdi Mulveyeva, takrat, ko pride v Thorwaldovo stanovanje in postane predmet njegovega voyeurizma).

Eden izmed najbolj refleksivnih filmov, *Dvoriščno okno*, potrjuje, da tisto, kar ima Jean-Louis Baudry za značilnost kinematografije na splošno — še zlasti pa *projekcije* — drži tudi na narativni ravni, ki deluje kot moška fantazma, *projicirana* na žensko telo. Ker je filmska projekcija odvisna od negacije individualne podobe kot takšne, meni Baudry, »bi lahko rekli, da film... živi od zanikanja razlike: ta razlika je potrebna, da živi, vendar živi na njenem zanikanju.«³⁰ Večina narativnega filma zanikuje tudi *seksualno* razliko, ki ga vendarle vzdržuje — zanikuje v dvojnem smislu, saj spreminja ženske v Žensko, Žensko pa v moško zrcalno podobo. (Baudryjeva analogija med kinematografijo in žensko je potemtakem pomenljivejša, kot se njemu samemu zdi: ko govori o tem, da »gremo v kino, še preden se

²⁸ Izraz »pripovedna podoba« si je teresa de Lauretis sposodila od Stephena Heatha: »V kinematografiji... ženska predstavlja spolnitev pripovedne obljube (ki je dana, kot vemo, dečku) in ta predstavitev podpira status moškega kot mitskega subjekta. Položaj ženske, ki je končni nasledek pripovedanosti, je lik pripovednega zaključka, pripovedna podoba, s katero se film, kot pravi Heath, 'sklene'.« *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), str. 140.

²⁹ Sigmund Freud, »On Narcissism: An Introduction«, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, zv.14, prev. James Strachey (London: Hogarth, 1974), str. 88-89.

³⁰ Jean Louis Baudry, »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«, prev. Allan Williams, *Apparatus: Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, izd. Theresa Hak Kyung Cha (New York: Tanam, 1980), str. 29.

odločimo, kateri film bomo gledali«, Baudry zapiše, da se zdijo ljubitelji filma »ravno tako slepi v svoji strasti kot tisti ljubimci, ki mislijo, da ljubijo neko žensko zaradi njenih vrlin ali lepote. Potrebni so jim sicer dobri filmi, še bolj pa to, da racionalizirajo svojo potrebo po obiskovanju kinopredstav.«³¹ Človekovo »potrebo« zadovolji vsaka ženska — in vsak film. Dajte jim škronicelj čez glavo, in vse ženske bodo kakor gospodična Torzo ali brezglavi kip kiparke na Jeffovem dvorišču, ki oba delujeta kot kinematografija sama in preganjata moške strahove pred fragmentacijo. »Kaj naj rečemo,« se sprašuje Baudry, »o funkciji glave v tem očaranju /filmskega gledalca/: dovolj je, če se spomnimo, da za Batailla materializem samemu sebi seka glavo — kakor rana, ki krvavi in tako sama sebenapaja s krvjo.«³²

Da je ta razlika potrebna, če hoče film živeti, in je zatorej nikdar ni mogoče odpraviti, ampak jo lahko le nenehno zanikujemo, se potrdi na koncu *Dvoriščnega okna*. Jeff spet spi, v enakem položaju kot na začetku filma, Liza pa, potem ko se prepriča, da je ne gleda (v nasprotju s prejšnjimi časi, ko si je na vse kripilje skušala pridobiti njegovo pozornost), odloži njegovo knjigo in vzame »svojo« revijo. Ta njena poteza je nadvse pomenljiva, še bolj pa dejstvo, da zadnji prizor v filmu velja njej. To je navsezadnje sklep filma, o katerem se vsi kritiki strinjajo, da govori o moči, ki jo skuša moški uveljavljati s pogledom. Ostaja nam slutnja (in nemara naznanilo obetajočih se dražesti), da medtem ko moški spijo in sanjajo svoje sanje o tem, kako vsemogočni so v svojem varno pomanjšanem svetu, ženske niso tam, kjer se zdi, namreč zaklenjene v moških »pogledih« nanje, zaprte v hiši lutk svojih gospodarjev.

Prevedel Uroš Kalčič

³¹ Jean-Louis Baudry, »Author and Analyzable Subject«, v *Apparatus*, str. 68.

³² Baudry, »Ideological Effects«, str. 32. V zvezi z motivom »brezglave ženske« pri Hitchcocku premisli naslednjo pripombo Joan Copjec: »Vemo, da sanjavec sanja o samem sebi, kadar sanja o človeku, čigar glave ne more videti.« »The Anxiety of the Influencing Machine«, *October* 23 (zima 1982): 44.

Joan Copjec

ORTOPSIHIČNI SUBJEKT: FILMSKA TEORIJA IN SPREJEMANJE LACANA

Lacan s svojim nastopom v *Television* parodira podobo o sebi – o svojem učenju –, ki smo jo v veliki meri sprejeli in osvojili. Sam stoji za katedro, z rokami se zdaj opira nanjo, ko se prepričljivo nagiba naprej, zdaj odločno zamahne z njimi po zraku; strmi naravnost v nas in nam z glasom, ki se nikomur ne bi zdel mehkec, pravi: »*quelque chose, n'est-ce pas?*« Ta »*quelque chose*« seveda ni nikdar specificirana, nikdar razkrita, tako da zastopa neko dejstvo, oz. sistem dejstev, ki je sicer znan, a ne nam. Ta podoba spominja na tisto, ki jo predstojnik v Vigojevem *Zero de conduite* razkrije Tabardu. Je plod otročje, paranoične misli, da so v javnem svetu, ki ga zastopajo starševski liki, vse naše zasebne misli in dejanja skrivno ogledovana in vidna. Ko se nam Lacan torej kaže preko *mass-media*,¹ navidez potrjuje to, kar lahko imenujemo naš »televizualni« strah – da smo popolnoma, v celoti vidni za pogled, ki nas opazuje od daleč (*tele* pomeni tako »oddaljen« kot tudi /od *telos*/ »celoten«).² A naše zmotno dojemanje Lacana je tako trdno, da skoraj zagotovo ne bomo opazili, da je ta ponujena podoba parodija. In tako tudi pomen besed, s katerimi prične svoj nagovor in s katerimi takoj opozori na parodiranje samega sebe –

»Vedno govorim resnico. Ne celotne resnice, ker je v celoti sploh ni mogoče povedati. Povedati celotno resnico je materialno nemogoče: zmanjka besed. Pa vendar se resnica drži realnega prav s to nemožnostjo.«³

– tudi pomen teh besed lahko zgrešimo; to se na splošno kaže v naših teorijah reprezentacije, katerih najizrazitejši primer je filmska teorija.

¹ Lacan govori v *Štirih temeljnih konceptih psihoanalize* (Ljubljana: Cankarjeva založba 1980, str. 363) o »fantazmah« *mass-media* in bežno uvede kritiko ustaljenega pojma »spektakelske družbe«. Lacan ta pojem nadomesti s tem, kar lahko imenujemo »družba (oblikovana iz) nespekularizabilnega«.

² *Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*, 1906; vsi prevodi starogrških izrazov so iz tega vira.

³ Jacques Lacan, *Television*, Paris: Seuil 1974, str. 9.

Naj najprej – v nekakšnem splošnem planu – strnem, v čem vidim osrednjo zмотo filmske teorije: zaslon pojmuje kot zrcalo in verjame, da s tem sledi Lacanu;⁴ pri tem pa ne upošteva in deluje na račun radikalnejše Lacanove misli, ki pojmuje zrcalo kot zaslon.

Zaslon kot zrcalo

Na temelju te zmotne koncepcije oblikuje filmska teorija dva koncepta – aparat in pogled – in njuno medsebojno razmerje. Enega najjasnejših in najbolj zgoščenih opisov tega razmerja – reči moram, da navajam ta opis *zaradi* njegove jasnosti, zaradi načina, kako verodostojno in izrecno ubesedi postavke, lastne filmski teoriji, in ne zato, ker bi mu, še posebej njegovim avtoricam, nasprotovala – so priskrbele urednice *Re-vision*, zbornika feminističnih člankov o filmu. Opis začrta splošna razmerja med pojmi *pogled*, *aparat* in *subjekt*, kot jih opredeljuje filmska teorija, pa čeprav se osredinja predvsem na poseben položaj ženske-gledalke. Po navedbi odlomka iz Foucaultovega dela *Nadzorovanje in kaznovanje*, v katerem je predstavljen Benthamov gradbeni načrt Panoptika, urednice *Re-vision* trdijo:

»Videti je, da razdružitev dvojice videti/bitni viden <ki jo omogoča panoptična ureditev z osrednjim stolpom in obodnim poslopljem> in občutek stalne vidnosti nista le popolnoma ustrezen opis stanja zapornika v Benthamovem zaporu, temveč tudi ženske. Ker je opredeljena s pojmi svoje vidnosti, prenaša svoj lasten Panoptik nenehno s seboj; njena samo-podoba je funkcija njenega jaza, ki obstaja za drugega ... Subjektivnost, ki se jo pripisuje ženskosti v patriarhalnih sistemih, je nujno povezana s strukturo gledanja in lokalizacijo očesa kot avtoritete.«⁵

Panoptični pogled *popolnoma* opredeli položaj ženske v patriarhatu: to je, upodablja prav strukturo, ki prisili žensko, da se opazuje v patriarhalnem

⁴ Mary Ann Doane poudarja, da je prav naše navdušenje nad modelom zaslona kot zrcala povzročilo, da je ta model postal odporen na tiste teoretične ugovore, ki jih navaja sama («Misrecognition and Identity», *Cine-Tracts*, št. 11 <Jesen 1980>, str. 28).

⁵ Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp in Linda Williams, ur., *Re-vision*, Los Angeles: The American Film Institute 1984, str. 14. Uvod v ta zelo uporaben zbornik člankov skuša izpostaviti tudi nekatere zgodovinske premike v feminističnih teorijah reprezentacije; opozorila bi le na potrebo po dodatnem premiku, tokrat proč od panoptičnega modela kina.

očesu. Ta struktura tako zagotavlja, da celo njena najintimnejša želja nikdar ne bo transgresija, temveč vedno uveljavitev zakona; da se ji lahko celo »proces razglabljanja o lastnem nevzdržnem položaju« odsliska le »kot v zrcalu«, kot njena podrediva pogledu.

Panoptični pogled torej opredeljuje *popolnost*, to je, vseobsežno vidnost ženske v patriarhatu, vsakega subjekta v katerikoli družbeni ureditvi, se pravi, vsakega subjekta sploh. Subjektova podvrženost zakonu družbe, ki ta subjekt proizvaja, je namreč pogoj in tvarina njegove oz. njene subjektivnosti. Vidni postanemo – ne le drugim, temveč tudi nam samim – le skozi (tako, da vidimo skozi) kategorije, ki jih vzpostavlja posebna, zgodovinsko določena družba. Te kategorije vidnosti so kategorije vednosti.

Popolnost videnja in vedenja lahko dosežemo le na račun nevidnosti in nevednosti, ki pa – v skladu z logiko panoptičnega aparata – ne obstajata in (na nek pomemben način) ne moreta obstajati. To logiko bi torej lahko strnili – in s tem pokazali, da je bolj vprašljiva, kot se običajno misli – takole: ker je vsaka vednost (ali vidnost) družbeni proizvod (to je: vse, kar je mogoče vedeti, ni stvar realnosti, temveč družbeno vzpostavljenih kategorij uresničljive misli), ker je *vsaka* vednost proizvedena, je proizvedena *le* vednost (ali vidnost), oziroma, *vse*, kar je proizvedeno, je vednost (vidno). To je vse preveč poljubna trditev – več kot očitno *potem* stavki nujno ne sledijo *če* stavku –, da bi jo bilo v tej obliki sploh mogoče navesti. Pa vendar je ta odsotnost logične posledice nujna; za nastanek dvojice videti/bitni viden, ki izraža vključenost subjekta v zakone, ki določajo njegovo oblikovanje, mora ostati neopažena.

No – že si lahko zamislimo nasprotne ugovore: svojo trditev sem pretirala, saj celo v panoptičnem argumentu *je* na voljo neka stopnja nedoločnosti. To nedoločnost zagotavlja dejstvo, da subjekta ne oblikuje en sam monoliten diskurz, temveč množica različnih diskurzov. Artikulacij, ki lahko nastanejo zaradi naključnih srečanj – včasih na mestu subjekta – teh raznovrstnih diskurzov, pa ni mogoče določiti vnaprej. Subjekt pravnega diskurza bo morda v nasprotju s seboj kot subjektom religioznega diskurza. Pogajanja v tem nasprotju lahko privedejo do rešitve, ki je ni predvidel nobeden od sodelujočih diskurzov. Nekateri filmski teoretiki so poudarjali to sestavino Foucaultovega dela, ko so skušali najti možne vire odpora institucionalnim oblikam oblasti, na primer odpreti prostor femi-

nističnemu filmu.⁶ Vendar bi dejala, da preprosta atomizacija in množenje subjektivnih pozicij ter to *partes extra partes* opisovanje nasprotja ne uspe radikalno spodkopati vednosti ali oblasti. Ne le da velja v Foucaultovi teoriji tisto, kar je na vsaki stopnji *proizvedeno*, za *determinirano* stvar ali pozicijo, temveč sta vednost in oblast zamišljena kot vsesplošna učinka *razmerij med* različnimi nasprotnimi pozicijami in diskurzi. Razlike ne ogrožajo panoptične oblasti, ampak jo hranijo.

Lacanovska argumentacija je precej drugačna. Pravi, da to, kar proizvede označevalni sistem, sploh ne more biti determinirano. Nasprotje v tem primeru ni posledica špoda med dvema različnima pozicijama, ampak posledica dejstva, da nobena pozicija ne določa trdne identitete. Nevednost ali nevidnost se ne vpisuje kot omahovanje in pogajanje med dvema gotovostima, dvema pomenoma ali pozicijama, pač pa kot spodkopavanje vsake gotovosti, kot nepopolnost vsakega pomena ali pozicije.⁷ Ker panoptični argument ne zmore ubesediti tega bolj radikalnega razumevanja nevednosti, je v resnici *odporen na odpor*, ne uspe si zamisliti diskurza, ki bi oblast zavračal, ne pa napajal.

Nimam le namena pokazati bistvenih razlik med Foucaultovo in Lacanovo teorijo, ampak bom skušala tudi pojasniti, zakaj ne uspemo videti, da teoriji *sta* različni. Kako je s psihoanalizo podkovana filmska teorija prišla do tega, da se ji zdi, da se lahko izraža v Foucaultovih pojmih – kljub dejstvu, da so prav ti pojmi skušali shajati brez psihoanalize kot metode razlaganja? V Foucaultovem delu so tehnike discipliniranja (pri oblikovanju subjekta) zamišljene kot sposobne

»materialno prodreti v globino telesa, ne da bi bile odvisne od posredovanja subjektivnih lastnih predstav. Oblast se polasti telesa tudi brez tega, da jo najprej ponotrani človeška zavest.«⁸

Za Foucaulta sta zavedno in nezavedno kategoriji, ki so ju uvedli psihoanaliza in drugi diskurzi (filozofija, književnost, pravo itd.): kot druge

⁶ Glej predvsem Teresa de Laurentis, *Technologies of Gender*, Bloomington and Indiana: Indiana University Press 1987.

⁷ F. S. Cohen v »What is a question« nazorno pokaže to pomembno ločevanje: »Neodločenost ali dvom ni omahovanje med različnimi gotovostmi, kot se pogosto misli, ampak zapopadenje nepopolne oblike.« (*The Monist*, št. 38 /1929/, str. 354, op. 4.)

⁸ Michel Foucault, *Power/Knowledge*, ur. Colin Gordon, New York: Pantheon 1980, str. 186. Ta trditev Foucaulta je komentirana v izvrstnem delu Marka Cousinsa in Atharja Hussaina *Michel Foucault* (New York: St. Martin's Press 1984), str. 244.

družbeno pogojeni kategoriji zagotavljata sredstvo, s katerim je mogoče subjekt videti, mu vladati in ga zalezovati. Sta kategoriji, s pomočjo katerih je sodobni subjekt zaobsežen, s pomočjo katerih se samo-obvladuje, *ne pa* (kot trdi psihoanaliza) procesa razumevanja; nista procesa, ki se vključujeta v družbene diskurze (na primer filmska besedila) ali ju le-ti vključujejo. Urednice *Re-vision* nas prisilijo, da se soočimo z dejstvom, da filmska teorija teh pomembnih razlik večinoma ni zaznala, oziroma da jih je skoraj izničila. Čeprav je torej pogled zamišljen kot metapsihološki koncept, ki je bistven za opis subjektive psihične vključitve v kinematični aparat, je koncept – kot bomo videli – izražen tako, da je vsaka psihična vključitev odvečna.

Trdim, da je filmska teorija izvedla nekakšno »foucaultizacijo« laca-
novske teorije; začetno zmotno branje Lacana ga je spremenilo v »potrat-
nega« Foucaulta – nekoga, ki je potrošil malce preveč teoretske energije
za takšne pojme, kot sta antitezni pomen besed ali potlačitev, ki jo vzpos-
tavlja starševska prepoved. Prav opazna Foucaultova zmernost (pri čemer
velja vsako oporekanje v bistvu za priznanje tega, kar je bilo zanikano), v
enaki meri pa tudi sedanje široko izraženo zanimanje za zgodovino, sta
zagotovila akademsko prevlado Foucaulta nad Lacanom.

* * *

Prelom med sodobno filmsko teorijo in njeno preteklostjo se je odigral s
konceptom kinematografskega aparata kot ekonomske, tehnične, ideo-
loške institucije.⁹

Opredelitev *preloma* (namesto kontinuitete) med »dvema stopnja-
ma«, kot se to pogosto imenuje, oziroma med prvo in drugo semiologijo, je
analogna opredelitvi preloma med Freudovim prvim in drugim koncep-
tom transferja. Šele drugi, ki privilegira razmerje analitik/analiziranec,
predstavlja (natančno rečeno) začetek psihoanalize. Biografija – in ne

⁹ Čeprav bo kdo morebiti trdil, da je prelom sprožila uvedba lingvističnega modela v filmske
študije, je ustrežnejše reči, da ga je pospešil premik v samem lingvističnem modelu - od
izključnega poudarjanja razmerja med označevalci do poudarjanja razmerja med ozna-
čevalci in subjektom, njihovega označevalnega učinka. Se pravi, področje filmskih študij se
je dokončno preoblikovalo šele tedaj, ko je – s pomočjo koncepta aparata – postal viden
retorični vidik jezika. Vendar trdim, da so bile tedaj, ko je bil ta premik izveden, žal
pozabljene nekatere potankosti, ki jih je uvedla semiologija.

teorija — je vir zahteve po kontinuiteti teh konceptov. Ta prelom je pomenil, da se na kinematično predstavo ni gledalo kot na čisto ali popačeno odslikavo apriorne in zunanje realnosti, temveč kot na enega od mnogih družbenih diskurzov, ki so pripomogli k vpostavitvi realnosti in subjekta gledanja. Znano je, da koncepta aparata ni iznašla filmska teorija; prevzela ga je od epistemološkega preučevanja znanosti. Sedanji izraz *dispozitiv* (aparat), ki ga uporablja filmska teorija, je sposojen od Gastona Bachelarda, ki ga je uporabil za nasprotovanje vladajoči filozofiji, fenomenologiji. Bachelard je namesto tega predlagal preučevanje »fenomeno-tehnologije«; mislil je, da nam pojavov ne posreduje neposredno neka samostojna realnost, temveč jih tvori (cf. grško *téchne*, »proizvedeno na ustaljen način izdelave, ne pa najdeno v naravi«) vrsta praks in tehnik, ki opredeljujejo polje zgodovinske resnice. Objekti znanosti so koncepti, ki jih je mogoče materializirati, in ne naravni pojavi.

Čeprav si filmska teorija sposoja Bachelardov izraz in koncept, ki ga ta izraz označuje, pa svojih začetkov ne umešča v njegovo delo, temveč v delo enega njegovih učencev, Louisa Althusserja.¹⁰ (Ta zgodovina je sedaj že precej znana, vendar je treba ponovno začrtati nekatere podrobnosti, saj so bili številni pomembni poudarki spregledani ali narobe interpretirani.) Za Althusserja je veljalo, da je razvil in popravil Bachelardovo teorijo na način, ki je izpostavil *subjekt* znanosti. No, čeprav je Bachelard trdil, da se je znanstveni subjekt oblikoval na polju znanosti in da ga je to polje hkrati oblikovalo, je pravitako menil, da subjekt nikdar ni bil v *celoti* oblikovan na ta način. Eden od razlogov za ta le delni uspeh, je razglabljal, je bila prepreka, ki je ovirala razvoj subjekta; to prepreko je imenoval imaginarno. A težava pri tem je bila, kot je kasneje pokazal Althusser, da je bilo to imaginarno v veliki meri nedomišljeno in da ga je Bachelard torej (to je, skoraj nehote) sprejel kot *dano*, kot zunanje in predstoječe zgodovinskim določilom, ne pa kot njihovo *učinek*. Znanstveni subjekt je bil tako razcepljen med dva načina mišljenja: eno so vodile zgodovinsko določene znanstvene oblike, drugo pa oblike, ki so bile večne, samodejne in skoraj povsem mitične.¹¹

¹⁰ Najboljšo obravnavo razmerij med Bachelardom in Althusserjem najdemo v Etienne Balibar, »From Bachelard to Althusser: the concept of 'epistemological break'«, *Economy and Society*, letnik 5, št. 4 (november 1976), str. 385-441.

¹¹ To podobo znanstvenika, neusklajenega s samim seboj (enako velja za znanstvenice), lahko natančno ponazorimo z Meluzinino alkimistično podobo: bitja, sestavljena deloma iz manjvrednih, fosilom podobnih oblik iz davne preteklosti (imaginarno), deloma iz

Althusser je pretresel kategorijo imaginarnega in jo vključil v proces zgodovinskega oblikovanja subjekta. Imaginarno je začelo označevati proces, ki je za ideološko utemeljitev subjekta potreben, ne pa zavirajoč – imaginarno je zagotovilo obliko subjektovnega doživljanega odnosa do družbe. Skozi ta odnos je pričel subjekt sprejemati predstave družbenega reda za svoje lastne, začel se je prepoznavati v njih.

Ta zadnja navedba Althusserjeve pozicije je tukaj pomembna, saj je hkrati tudi izraz osnovne pozicije filmske teorije, kot so jo v sedemdesetih letih v Franciji in Angliji med drugimi razvili Baudry, Metz, Comolli in Heath. Če strnemo: zaslon je zrcalo. Predstave, ki jih proizvaja institucija kina, slike, ki jih kaže na zaslonu, sprejema subjekt kot svoje lastne.¹² V pojmu subjektove »lastne podobe« pa zares obstaja neka dvoumnost; nanaša se lahko tako na *podobo subjekta* kot tudi na *podobo, ki pripada subjektu*. Filmska teorija si lasti obe referenci. Naj bo tisto, kar je predstavljeno, zamišljeno kot podoba subjektovnega lastnega telesa ali kot subjektova podoba nekoga ali nečesa drugega – odločilnega pomena ostaja, da se podobi pripisuje nekaj, o čemer Lacan (in ne filmska teorija, ki nikdar, kot se mi zdi, ni ustrezno zabeležila te dvoumnosti) govori kot »o predstavah, ki mi pripadejo, kar evocira lastnino«.¹³ Prav ta vidik omogoči subjektu, da v vsaki predstavi ne vidi le odslikave sebe, temveč odslikavo sebe kot gospodarja vsega, kar zajame s pogledom. Imaginarno razmerje povzroči, da subjekt postane gospodar podobe. To spoznanje je privedlo do spremembe koncepta filmskega »vtisa realnosti« v filmski teoriji.¹⁴ Za ta vtis ni več veljalo, da je odvisen od verjetnostnega razmerja med podobo in resničnim referentom, ampak je bil odslej pripisan odnosu adekvatnosti

večvredne, energične (znanstvene) dejavnosti. Bachelard, čigar dojemanje nezavednega je prej jungovsko kot freudovsko, navaja v svojem delu *The Poetics of Space* (Boston: Beacon 1969, str. 109) to podobo po Jungovi *Psychology and Alchemy*.

¹² Edini Metzov zadržek do sicer operativne analogije med zrcalom in zaslonom je, da je v kinu »gledalec na zaslonu odsoten – v nasprotju z otrokom v zrcalu« (Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, Bloomington: Indiana University Press 1982, str. 48). Jacqueline Rose je pojasnila napako, ki jo vključuje ta zadržek, ko je poudarila, da »fenomen tranzitivizma kaže, da se lahko subjekt zrcalno identificira z drugim otrokom«; vedno umeščamo *svojo lastno podobo v drugega*, tako da imaginarna identifikacija ni odvisna od zaresnega zrcala (»The Imaginary«, v *Sexuality in the Field of Vision*, London: Verso 1986, str. 196). Vendar najpogosteje pozabljam na naravno posledico tega dejstva: vedno umeščamo *drugega v svojo lastno podobo*. Lacan se je največ ukvarjal prav z učinkom tega dejstva na oblikovanje subjekta.

¹³ Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str. 111.

¹⁴ Prvi je to definicijo vtisa realnosti formuliral Jean-Louis Baudry: glej njegov drugi esej o aparatu »The Apparatus« v *Camera Obscura* 1 (jesen 1976), posebno str. 118-119.

med podobo in gledalcem. Drugače rečeno, vtis realnosti je rezultat dejstva, da subjekt sprejme podobo za popolno in zadostno predstavo sebe in svojega sveta; subjekt je zadovoljen, da je bil na zaslonu adekvatno odslikan. »Učinek realnosti« in »učinek subjekta« označujeta isti ustvarjeni vtis: podoba omogoči subjektu, da je samemu sebi v celoti viden.

Imaginarno razmerje je opredeljeno kot dobesedno razmerje *ponovnega* spoznanja: subjekt je na novo koncipiran kot njegovi lastni koncepti, ki jih je že oblikoval Drugi. Rekonstrukcija predstave je včasih zamišljena kot drugotna in ne neposredna – po prvotnem spoznanju subjekta kot »čistega dejanja zaznavanja«. To je, kot vsi vemo, Metzov scenarij.¹⁵ Subjekt se najprej identificira s pogledom in tako spozna sebe, nato pa spozna podobe na zaslonu. A kaj je pravzaprav pogled v tem kontekstu; zakaj je v tej obliki nastal v teoriji aparata; kaj dodaja – ali odvzema – Bachelardovi teoriji, kjer se ne pojavlja kot termin?¹⁶ Z vsemi temi vprašanji se bomo morali kmalu bolj celovito soočiti; za zdaj začnimo z ugotovitvijo, da je lahko ta idealna točka edinole *to, kar podoba označuje*, točka, iz katere je podoba za subjekt *smiselna*. Ko subjekt zavzema položaj na tej točki, o sebi misli, da *napolnjuje* podobo s smislom. Naj si zamislimo eno ali dve stopnji, v filmski teoriji velja, da je pogled vedno točka, iz katere poteka identifikacija. In ker je pogled vedno koncipiran kot analogon tiste geometralne točke renesančne perspektive, na kateri postane slika popolnoma vidna in nepopačena, se v filmski teoriji vedno ohranja kot tista točka, na kateri sovpadeta smisel in bit. Subjekt zaživi tako, da se identificira s tem, kar označuje podoba. Smisel *najde* subjekt – *to* je končni domet koncepta pogleda v filmski teoriji.

Vendar imaginarno razmerje ni le razmerje vednosti, smisla in spoznanja; je tudi razmerje ljubezni, ki jo zagotavlja vednost. Podoba se ne kaže le kot popolna predstava subjekta, ampak tudi kot podoba subjektove popolnosti. Videti je, da običajna opredelitev narcizma podpira to raz-

¹⁵ Metzov dvostopenjski scenarij kritizira Geoffrey Nowell-Smith v »A Note on History/Discourse«, (*Edinburgh* '76, str. 26-32), in Mary Ann Doane v »Misrecognition and Identity«.

¹⁶ Druge sem o pogledu govorila kot o »metempsihotičnem«: čeprav je koncept nezdružljiv s feminističnim razmišljanjem in je tarča stalnih teoretskih napadov, se pogled vedno znova pojavi in je vedno znova utelešen kot predpostavka ene filmske analize za drugo. Mislim, da se ga nismo mogli znebiti zato, ker nismo ustrezno opredelili, kaj je pogled in kako je nastal. Splošno mnenje je, da je pogled odvisen od psihoanalitičnih struktur voyeurizma in fetišizma, za katere velja, da sta moški. Sama pa nasprotno trdim, da izhaja pogled iz *lingvističnih* predpostavk in da te predpostavke nato oblikujejo psihoanalitične koncepte (videti je, da jih le-ti naturalizirajo).

merje: subjekt se zaljubi v svojo lastno podobo kot podobo svojega idealnega jaza – razen dejstva, da postane narcizem s tem struktura, ki omogoča harmonično razmerje med jazom in družbenim redom (saj je subjekt ustvarjen, da se udobno namesti v prostor, ki je izdolben zanj); iz psihoanalitičnega stališča pri tem velja, da je subjektovo narcistično razmerje z jazom v konfliktu z drugimi družbenimi razmerji in da jih razbija. Tukaj skušam izpostaviti nič manj važno točko nesoglasja med psihoanalizo in panoptično argumentacijo: nasprotje med sproščujočo silo narcizma in obvezujočo silo družbenih razmerij je ena od odločilnih postavk psihoanalize.¹⁷ Kljub temu pa drži, da je sam Freud pogosto zašel v težave, ko je skušal ohraniti to razliko, in da se je mnogim – z Jungom vred – zdelo lažje obe sili združiti v libidinalni monizem. Toda lažje ni tudi boljše; neupoštevanje te razlike ne pomeni le uničenja psihoanalize, temveč tudi čaščenje determinizma.

Zakaj je predstava o razmerju subjekta z družbenim nujno imaginarna? To vprašanje, ki ga je zastavil Paul Hirst,¹⁸ bi moralo sprožiti resno kritiko filmske teorije. A je ni; to je deloma pripisati dejstvu, da so to vprašanje v bistvu razumeli kot vprašanje o vsebini koncepta imaginarnega. Če le malce spremenimo poudarek, lahko rečemo, da vprašuje, kako je imaginarno – skoraj izključno – prevzelo breme oblikovanja subjekta, in to kljub dejstvu, da vedno govorimo o »simbolnem« oblikovanju subjekta. Eden od možnih odgovorov je, da je v velikem delu sodobne teorije simbolno strukturirano enako kot imaginarno, kot Althusserjeva inačica imaginarnega. Hirstova kritika je tako usmerjena na našo koncepcijo simbolnega oblikovanja subjekta nasploh. O tem nam še enkrat priča Foucaultova zmernost – Foucault ne razgali le vsebine, temveč tudi praznino nekaterih naših konceptov. Uspešno nam pokaže, da je zaradi koncepcije simbolnega, na katero se opira on sam (in, implicitno, tudi drugi), imaginarno nepotrebno. S premikom, ki spominja na tistega, ki vidi v ideologiji pozitivno proizvodno silo, ne pa potvarjanja realnosti, razmišlja Foucault o simbolnem zakonu kot o povsem pozitivni proizvodni sili in ne kot o zatiranju subjekta in njegovih želj. S tem ko kot kritiko psihoanalize ponuja

¹⁷ Izjemno zanimiva knjiga Mikkela Borsch-Jacobsena *The Freudian Subject* (Stanford: Stanford University Press 1988) se v zadnjem delu spoprijema s to nujno razliko – njeni rezultati so zelo različni od Lacanovih.

¹⁸ Paul Hirst, »Althusser's theory of ideology«, *Economy and Society*, letnik 5, št. 4 (november 1976), str. 385-411.

trditev, da zakon oblikuje željo, Foucault noče priznati, da ni sama psihoanaliza nikoli trdila kaj drugega.

V čem je torej razlika med Foucaultovo in psihoanalitično inačico razmerja zakon/želja? Preprosto: Foucault si zamišlja željo ne le kot *učinek*, temveč tudi kot *realizacijo* zakona, medtem ko *nas psihoanaliza uči, da je to združevanje učinka in realizacije napaka*. Reči, da je zakon edinole pozitiven, da ne prepoveduje želje, marveč jo spodbuja in ji omogoča razvoj, s tem da nas sili, da o njej razmišljamo, jo priznamo, oprezamo za njenimi različnimi pojavnimi oblikami, konec koncev preprosto pomeni, da nas zakon navaja k temu, da *imamo* željo — po incestu, recimo. Čeprav zavrača njegov moralizem, pa to stališče ponavlja napako psihiatra v enem od Mel Brooksovih prizorov: ta psihiater v nenadnem navalu gnusa vrže pacientko iz svoje pisarne, ker mu je pripovedovala o sanjah, v katerih je »poljubljala svojega očeta!«. Občutek gnusa je humorna posledica psihiatrove nezmožnosti razlikovanja pozicije izjavljanja pacientke, ki sanja, od izjavne pozicije tistega, ki ga je sanjala. Izmik razlike med tema dvema pozicijama — izjavljanja in izjave — povzroči, da o želji razmišljamo kot o realizaciji v dveh pomenih. Prvič, želja je zamišljena kot dejansko stanje, ki izhaja iz možnosti, ki jo dopušča zakon. Drugič, če je želja nekaj, kar vsakdo preprosto in zagotovo ima, lahko njeno realizacijo prepreči le povsem zunanja sila. Usoda želje je realizacija, razen v primeru, ko to onemogoči neka zunanja sila.

Psihoanaliza zanika absurdno mnenje, da družba temelji na želji — želji po incestu, če povemo znova. Trdi, da je najvažnejše seveda *zatiranje* te želje. Zakon ne oblikuje subjekta, ki preprosto in povsem nedvomno ima željo, temveč takšnega, ki *zavrača* svojo željo, ki svoje želje noče. Želeči subjekt je torej ločen od svoje želje, želja sama pa velja za nekaj — natančno — nerealiziranega; ne udejanji tega, kar zakon omogoča. Želja se tudi ne skuša realizirati tako, da bi odstranjevala kakršnekoli zunanje ovire. Kajti zaradi notranje dialektike, po kateri je potrditev subjekta odvisna od zanižanja njegove želje, od notranje prepovedi želje, je njena usoda negotova.

Foucaultova opredelitev zakona kot pozitivnega in nerepresivnega implicira, da je zakon hkrati: 1) brezpriziven, da ga je *treba* ubogati, kajti le to, kar dopušča, je uresničljivo — *biti je*, po definiciji, *ubogati*; in 2) nepogojen, saj ni ničesar, to je nobene želje, ki bi bila pred njim — zakon nima vzroka in zatorej razlogov zanj ne smemo iskati zunaj njega. Zakon ne obstaja zato, da bi zatiral željo.

No, te izjave o zakonu so obstajale že prej, in od nekdaj jim izrazilo tudi nasprotujejo.¹⁹ Kajti to so prav tiste izjave moralne vesti, ki jih Freud preučuje v *Totemu in tabuju*. Freud tam zvede te izjave na to, kar razume kot njihove absurdne posledice: »Če bi tem izjavam naše vesti <da se želja podreja zakonu ali vedno sovпада z njim> odmerili tak pomen, kot ga zahtevajo, bi bila po eni strani prepoved odvečna, po drugi strani pa bi ostalo dejstvo vesti nepojasnjeno...«²⁰ Na eni strani bi bila prepoved odvečna. Foucault se strinja: če za zakon velja, da je v bistvu pozitiven, da proizvaja pojave, ki jih preiskuje, je mogoče v konceptu negativnega, represivnega zakona videti preseček – psihoanalize. Na drugi strani pa bi dejstvo vesti ostalo nepojasnjeno. To je, za obstoj vesti ni več nobenega razloga; *moralna bi biti*, enako kot prepoved, odvečna. Sama *izkušnja* vesti – ki ni le subjektivna izkušnja prisile uboganja, ampak tudi izkušnja krivde, kesanja, ki sledi prekršku – postane nenadoma *nerazložljiva*, ko enkrat sprejmemo *izjave* vesti, da se zakon nujno vsiljuje in da ne more biti povzročen. Foucault se ponovno strinja: izkušnja vesti in ponotranjenje zakona s pomočjo predstav sta v njegovi teoriji zakona odvečna.

Ponavljam: izjave vesti služijo zavračanju izkušnje vesti. Tistim, ki izjav ne pripisujejo *vesti*, se ta paradoks, ki ga je uvidel Freud, seveda ne bo zastavil. Pa vendar ta paradoks na nek način je izražen v Foucaultovem opisu panoptične oblasti in v opisu razmerja med aparatom in pogledom, ki ga podaja filmska teorija. V obeh primerih model samonadzorovanja implicitno spominja na psihoanalitični model moralne vesti, četudi je podobnost zanikana. Podoba samonadzorovanja, samoizboljševanja, je potrebna za oblikovanje subjekta, hkrati pa nepotrebna zaradi dejstva, da je tako oblikovani subjekt po definiciji absolutno pošten, popolnoma spodoben. Neizbežnost in vsestranskost njenega uspeha povzroči, da je ortopedska poteza nadzorovanja nepotrebna. Subjekt je in je lahko le nedolžen. Odnos med aparatom in pogledom ustvari le psihoanalitično iluzijo. Dejansko ni videti nobenega psihoanalitičnega subjekta.

¹⁹ Mikkel Borch-Jacobsen v »The Law of Psychoanalysis«, (*Diacritics*, <poletje 1985>, str. 26-36) obravnava Freudovo soočenje s Kantom v *Totemu in tabuju*. Videti je, da ta članek sloni na Lacanovem seminarju *Etiika psihoanalize* (Ljubljana: DE 1987) in na neobjavljenem seminarju o tesnobi: glej predvsem predavanje 12. decembra 1962, kjer Lacan opredeli obsesijo kot nekaj, kar *prekriva željo v Drugem z zahtevo Drugega*. Ta opazka primerja obsesivno nevrozo z določenim (kantovskim) konceptom moralne zavesti.

²⁰ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, London: Imago 1940, IX. del, str. 87.

Kako torej izpeljati zares psihoanalitični – to je, razcepljeni – subjekt iz premise, da je ta subjekt učinek in ne vzrok družbene ureditve? Preden se končno obrnemo k Lacanovi rešitvi, se moramo pomuditi še pri nenavadnem Bachelardovem poglavju – IV. poglavju iz *Le rationalisme applique* z naslovom »La surveillance intellectuelle de soi« – kjer bomo našli nekaj trditev, ki so jih sodobnejša razglabljanja o aparatu spregledala.²²

Čeprav je Bachelard začetnik teorije institucionalnega oblikovanja znanstvenega polja, je hkrati (kot smo že dejali) vztrajno trdil, da znanstvena pravila nikoli niso v celoti zapolnila tega polja, niti niso zagotovila njegove vsebine. Zapreka, ki jo postavlja imaginarno, je le *eden* od razlogov, ki jih navaja. To redukcijo onemogoča povsem negativen odpor *do znanstvenega*, poleg tega pa tudi obstoječe stanje *znanstvenega samega*. Ta dva razloga skupaj zagotavljata, da znanstveni koncepti nikoli niso le realizacije možnosti, ki so zgodovinsko dopuščene, in da znanstvena misel nikoli ni preprosto navada, urejeno ugotavljanje možnih poti, ki so vnaprej dane.

Reči, da je znanstveni subjekt oblikovala institucija znanosti, bi razmišljal Bachelard, pomeni reči, da je subjekt vedno prisiljen nadzorovati sebe in svoje lastno mišljenje – ne subjektivno, ne s procesom introspekcije, ki je dostopen v prvi vrsti subjektu, temveč *objektivno*, s položaja znanstvene institucije. Doslej to *ortopsihično* razmerje morda ni videti nič drugačno od panoptičnega razmerja, ki smo se ga trudili zavreči. Toda razlika *obstaja*: ortopsihično razmerje (v nasprotju s panoptičnim) predpostavlja, da le objektivni nadzor omogoča misli, da postane (ne popolnoma vidna, temveč) *skrivna*; omogoča misli, da ostane *skrita* celo pri najpodrobnejši preiskavi. Naj poudarimo, da Bachelard ne skuša reči, da obstaja

²¹ Da bi Bachelard ločil svoj koncept znanosti od koncepta idealizma, konvencionalizma in formalizma, je oblikoval koncept »uporabnega racionalizma«: znanstveni koncept mora vključevati pogoje svoje realizacije. (Prav na osnovi te postavke je lahko Heisenberg vsako govorenje o položaju elektrona, ki hkrati ni uspelo predstaviti eksperimentalne metode njegovega lociranja, zavrnil kot nelegitimno.) In da bi ločil svoj koncept znanosti od koncepta pozitivistov, empiricistov in realistov, je Bachelard oblikoval koncept »tehničnega materializma«: sredstva in pravila znanstvenih eksperimentov morajo biti teoretsko formulirana. Sistem preverjanj in usklajevanj, po katerem ta dva imperativa delujeta, je to, čemur Bachelard običajno pravi *ortopsihizem*. Vendar v *Le rationalisme applique* ta pojem razširi in vključi še oblikovanje znanstvenega subjekta.

²² Gaston Bachelard, *Le rationalisme applique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1949, str. 65-81.

prvotni, zasebni jaz, ki v objektivnosti po naključju najde sredstvo (eno od sredstev) lastnega prikrivanja, pač pa trdi, da je s subjektivnim objektivnim razmerjem do sebe možnost prikritja le povečana. Kajti prav dejanje nadzora — ki pojasni dejstvo, da je subjekt zunaj sebe, da obstoji v razmerju »ekstimnosti« (Lacanova neologizem) s samim seboj — povzroči, da se subjekt samemu sebi zazdi vreden graje, kriv prikrivanja nečesa. Objektivno razmerje s seboj, nam pravi Bachelard, nujno zastavlja zavratno vprašanje, ki ga je ubesedil Nietzsche: »O vsem, čemur človek dopusti, da postane vidno, se lahko vprašamo: kaj hoče prikriti?« Ni važno, da je ta »človek« osebek. Neuničljivo sumničenje o prikrivanju, ki ga vzpostavlja objektivno razmerje, zagotavlja, da misel nikoli ne bo popolnoma sovpadla z oblikami institucije. Misel bo, nasprotno, razcepljena med vero v to, kar institucija manifestira, in sumničenjem o tem, kaj skriva. V vseh objektivnih predstavah, celo v svojih lastnih mislih, subjekt ne bo videl resničnih, temveč fiktivne predstave o samem sebi ali o svetu: ustrejal jim ne bo noben »vtis realnosti«. Subjekt bo videti — celo sebi samemu — le kot *hipoteza biti*. Vera v realnost predstav bo suspendirana, projicirana onkraj samih predstav. In »vtis realnosti«, pravi Bachelard na tem mestu in tudi drugje, bo odslej zastopan v »množici ugovorov vzpostavljenemu mišljenju«: v prepričanju, da »ima to, kar je resnično, a skrito, več vsebine od tistega, kar je dano in očitno«. ²³

Sumničenje o prikrivanju ponuja subjektu nekakšno odrešitev pred diktati zakona, družbenega nadjaza. Ti diktati so zamišljeni kot hipoteze, ki morajo biti preverjene, ne pa kot imperativi, ki se jim je treba avtomatično in brezpogojno ukloniti. Subjekt ni le presojan z družbenimi zakoni in podvržen njim, tudi sam jih presoja s tem, da jih podvrže intelektualni preiskavi. Samonadzorovanje torej vodi k samoizboljševanju; ena misel ali predstava vedno spodbuja naslednjo kot razsodnika predhodne.

Poglavje se konča s povzdigovanjem nekakšne evforije svobodne misli. Znanstveni subjekt je — kot posledica svojega ortopsihičnega razmerja s seboj, to je, pred podobo, v katero *dvomi* — zmagovit. Ne zato, ker njegova podoba, njegov svet, njegova misel odraža njegovo lastno popolnost, temveč zato, ker si subjekt lahko zamišlja, da je vse to *mogoče izpopolniti*. Prav ta pomen izpopolnljivosti stvari osvobodi misel iz povsem določujočih omejitev družbenega reda. Za misel velja, da ni le obvladana, temveč da

²³ Gaston Bachelard, *The New Scientific Spirit*, Boston: Beacon Press, 1984, str. 32.

tudi obvladuje družbeno/znanstveno ureditev, in paranoja pred »Kasandrinim kompleksom« (Bachelardova oznaka za otroško prepričanje, da je vse že vnaprej znano, recimo s strani staršev) — je tako odstranjena.

Nenavadno: breme krivde, ki domuje — kot pravijo — pri strukturi nadzora, je spotoma odpadlo. Nasprotno sedaj trdijo, da nadzor omogoča, da je misel »moralno iskrena«. Videti je torej, da prav *izkušnja* moralne vesti, sam občutek krivde, osvobodi misel *bremena* krivde. Kako je prišlo do tega odpuščanja? Z ločitvijo dejanja mišljenja od misli, ki jih domišlja. Čeprav so misli torej morebiti krive, ostane dejanje mišljenja nedolžno. In subjekt ostane cel, njegovi nameni čisti. Le na ta način lahko razumemo očitna protislovja tega poglavja. Bachelard v vsem svojem delu trdi, da »je prevarantstvo samo po sebi brezobzirno« — to je, da se motijo tisti, ki domnevajo, da jih ni mogoče opehariti, da nihče ni varen pred prevaro. Posledica je, da nobene misli nikoli ni mogoče v celoti zapopasti. Vendar v tem poglavju hkrati pravi, da subjekt lahko in mora zapopasti svoje lastno razmišljanje.

Ta scenarij nadzorovanja — »radosti nadzorovanja« — je zavestno začrtan v razmerju s Freudovim pojmom moralne vesti. Bachelard svoj pojem zoperstavlja »pesimizmu« Freudovega; Freud seveda razume moralno vest kot kruto in kaznujočo. Bachelard si zamišlja nadzor, ki navidez ponuja subjektu izgovor, kot v bistvu pozitivno ali prijazno silo. Tudi Bachelard — tako kot Foucault in filmska teorija — torej pritegne in nato zavrže psihoanalitični model moralne vesti, čeprav na drugačen način. Bachelardovega ortopsihizma, ki ga konec koncev napaja psihologistični argument, filmska teorija v resnici ne more sprejeti kot nadomestilo panoptikonizma. Čeprav Bachelard trdi, da nekakšna nevidnost ščiti subjekt pred tem, kar lahko imenujemo »pogled« institucionalnega aparata, pa subjekt kljub temu označuje natančna berljivost na drugi ravni. Bachelardovski subjekt v *svoji podobi* morda ne uspe locirati celotnega in poštenega bitja, za kakršnega se zmagoslavno (a napačno) ima, uspe pa v *procesu preiskovanja* te podobe locirati veselo možnost svojega popravljanja. Pravilni subjekt filmske teorije je tukaj zamenjan s tistim, ki se popravlja sam.

Vendar ta ovinek skozi ortopsihizem ni privedel le v slepo ulico. Neizogibno nas je pripeljal do obravnavanja vprašanja prevare, sumničnega prevare, ki ga je *potrebno* zastaviti, če naj razumemo kinematični aparat kot *označevalni* aparat, ki umešča subjekt v zunanje razmerje s samim seboj. Ko enkrat priznamo (ne pa zanemarimo, kot je primer v teoriji panop-

tičnega aparata) stalno možnost prevare, doživi koncept pogleda radikalno spremembo. Kajti če pogled v panoptičnem aparatu označuje subjektovo *vidljivost*, pa označuje v Lacanovi teoriji subjektovo *kaznivost*. Pogled bedi nad *obsodbo* — odkrivanjem napak in cepljenjem — subjekta s strani aparata.

Zrcalo kot zaslon

Filmska teorija je v svoje študije uvedla subjekt — in s tem vključila lacanovsko psihoanalizo — predvsem na osnovi njegove razprave »Zrcalo kot formativna stopnja funkcije jaza«. Teoretiki so se opirali na ta esej, ko so oblikovali svoje trditve o subjektovem narcističnem razmerju do filma in o odvisnosti tega razmerja od »pogleda«. Če drži, da ta esej o zrcalni fazi opisuje otrokovo narcistično razmerje z njegovo zrcalno podobo, pa Lacan *svojega* koncepta pogleda *ni* oblikoval v tem eseju, temveč v *Seminarju XI*, kjer — posebno v predavanjih, zbranih pod naslovom »O pogledu kot *objet petit a*« — reformulira svoj zgodnejši esej o zrcalni fazi in obarva sliko precej drugače kot jo barva filmska teorija.

Lacan pripoveduje svojo pripoved o razmerju subjekta z njegovim svetom v obliki smešno-skrivnostne zgodbe o konzervi sardin. Zgodba je predstavljena z nekakšno lažno heglovsko epiko, kot ujetje široko razprostranjene heglovske epske oblike v namenoma »kratko zgodbo«, ki se dogaja v »majhnem čolnu« v »majhnem pristanišču« z eno samo imenovano osebo, »Petit-Jean«. Edini vidni zaplet predstavlja ugledanje »majhne konzerve«. Zares kratka zgodba o *objet petit a*; dokaz in edino zagotovilo tiste drugosti Drugega, ki jo Heglova vseobsežna pripoved zanika s tem, da jo spregleduje.

Ta zgodba razveže Heglovske teme in jih odplakne v morje batosa. Mlad (heglovski) intelektualec, ki se identificira s suženjskim razredom, se vkrcra na potovanje, da bi se pomeril s surovimi silami neusmiljene narave. A žal je dan nedramatično sončen in lep, tako da do pričakovanega dejanja, srečanja in kosanja z Gospodarjem, sploh ne pride. V pripovedi ga nadomesti nekaj, kar lahko ustrezno opišemo kot »nedejanje«, zapazitev svetleče, zrcalne konzerve sardin — in napad tesnobe. A na koncu se batos umakne tragediji, saj spoznamo, da v tej majhni življenjski drami ni nobene prenosa porabe, nobene transcendence, le počasno odmiranje —

skozi porabo — posameznih članov suženjskega razreda. Norčevanje ni le tankočutno, temveč nosi s seboj to nenadno ugotovitev posledice; tukaj se zastavlja nekaj prav resnega. Če naj ponovno napišemo tragični konec te politične pripovedi, moramo o nečem nanovo razmisliti.

O čem? Jasno, gotovo, to je »jaz« — jaz, ki se oblikuje v tej predelani inačici zrealne stopnje. Lacan pove zgodbo iz lastnega življenja, kot da bi hotel poudariti dejstvo, da gre v razpravi v bistvu za jaz in za narcistično razmerje, preko katerega se jaz oblikuje. V resnici je on prva oseba pripovedi; ta portret analitika kot mladega človeka je njegov lasten portret. Kratka epizodna vloga v *Seminarju XI* nas torej pripravi na zvezdniško vlogo, ki jo Lacan igra kot narcističen »tele-analitik« v *Television*. »V obeh primerih«, pravi Lacan v *Television* o svojih nastopih tako tam kot tudi v svojih seminarjih nasploh, »gre za pogled: v nobenem primeru se ne naslavljam nanj, temveč v njegovem imenu govorim.«²⁴ Kaj nam tukaj pravi o razmerju med jazom in pogledom?

Pogled je tisto, kar »opredeljuje« jaz v vidnem; je »instrument, skoz katerega ... sem *foto-grafiran*.«²⁵ To bi lahko pričalo o sovpadanju foucaultovske in lacanovske pozicije, o tem, da pogled pri obeh opredeljuje popolno vidnost jaza, začrtanje jaza na mreži percepcije. Torej, disciplinarajoče motrenje subjekta. Toda to sovpadanje je lahko le rezultat prenagljenega, »bliskovitega« branja Lacana, ki ne upošteva vezaja, ki deli izraz *foto-grafija* — v *foto*, »svetloba«, in *grafija*, med drugim fragment lacanovske fraze »graf(ija) želje« — tako kot deli subjekt, ki ga opisuje.

Foto. Nedvomno je, da svetloba v te seminarje ne vstopa v ravni črti, skozi optične zakone. Lacan vidnega polja ne obdeluje v pojmih teh zakonov, saj, kot pravi, geometrijski zakoni razširjanja svetlobe zarišejo le prostor, videnja pa *ne*. Legitimno oblikovanje zanj torej *ne* more odražati — kot je primer v filmski teoriji — razmerja gledalca z zaslonom. Teh seminarjev ni mogoče uporabiti — kot to počne filmska teorija — za podpiranje trditve, da kinematični aparat s tem, ko ponovno ustvari prostor in ideologijo renesančne perspektive, v neposredni navezavi s kamero obskuro proizvaja središčni in transcendenčni subjekt.²⁶

²⁴ Lacan, *Television*, str. 9-10.

²⁵ Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str. 142.

²⁶ Glej predvsem Jean Louis-Baudry, »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«, (prvič objavljeno v *Cinethique*, št. 7-8 <1970>, in v angleščini v *Film Quarterly*, št. 28 <zima 1974-1975>); in Jean-Louis Comolli, »Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field«, (prvič objavljeno v *Cahiers du cinema*, št. 229, 230,

To trditev Lacan v poglavjih o pogledu kritizira in pojasni, zakaj govoreči subjekt nikoli *ne more* biti v celoti ujet v imaginarno. Lacan raje pravi: »Nisem preprosto to točkoliko bitje, ki se znajde v geometralni točki, od koder je mogoče dojeti perspektivo«. ²⁷ No, filmska teorija je seveda vedno trdila, da kinematični aparat funkcionira *ideološko* in ustvarja subjekt, ki se *napačno spoznava* kot vir in središče predstavljenega sveta. In čeprav je morda videti, da je ta trditev v skladu z Lacanom, da tudi ona navaja na misel, da subjekt *ni* točkoliko bitje – o čemer nas prepričuje renesančna perspektiva –, pa se pojem napačnega spoznanja, kot ga zastopa filmska teorija, v pomembnih potezah razlikuje od Lacanovega. Kljub dejstvu, da termin *napačno spoznanje* implicira napako na strani subjekta, nezmožnost ustreznega spoznavanja njegovega pravega razmerja z vidnim svetom, pa proces, s pomočjo katerega je subjekt postavljen v svoj položaj napačnega spoznanja, deluje brez vsake pomanjkljivosti. Subjekt nezgredljivo zavzame položaj, ki mu ga ponuja perspektiva. Negativna sila napake, odstranjena iz procesa oblikovanja, se kasneje pojavi kot obtožba, usmerjena k subjektu. In od kod pride? Filmska teorija je vedno opisala le oblikovanje tega napačno spoznanega položaja. Čeprav implicira, da obstaja neki drugi, *dejanski*, netočkoliki položaj, pa filmska teorija oblikovanja tega položaja nikdar ni opisala.

V Lacanovem opisu procesa oblikovanja je napačno spoznanje negativna sila. Posledica tega je, da proces ni več zamišljen kot čisto pozitiven, ampak prej kot proces z notranjo dialektiko. En sam trikotnik, ki ga začrta geometralna perspektiva, Lacanu ne predstavlja ustreznega opisa njegovega lastnega delovanja. Namesto tega *na novo* ponazori to operacijo z *dvema sekajočima se trikotnikoma*. Tako hkrati predstavi način, na kateri optična znanost prikazuje žarčenje svetlobe, *in* način, na kateri se njene ravne linije nalomijo in razpršijo (prevzamejo »dvoumnost dragulja«), takoj ko upoštevamo, kako v to prikazovanje vstopa sam označevalec. Drugi trikotnik seka prvi in označi izmik ali negacijo, ki je del procesa oblikovanja.

231 in 233 <1970-1971>, v angleščini pa je besedilo objavil British Film Institute). Ta zgodovinska kontinuiteta velja v filmski teoriji nasploh za samo po sebi umevno. Za zgodovino *diskontinuitete* med renesančnimi tehnikami opazovanja in našimi lastnimi glej Jonathan Crary, »Techniques of the Observer«, *October* 45 (poletje 1987). V tem eseju Crary ločuje kamero obskuro od psiholoških modelov videnja, ki so ji sledili. Lacan se v svojih predavanjih o pogledu navezuje na obe vrsti modelov, kot jih predstavljata optična veda in fenomenološka filozofija. Razkrije ju kot »dve vrsti zmote o tej funkciji subjekta na območju spektakla«.

²⁷ Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str. 129.

Drugi trikotnik kaže subjektovo zmotno prepričanje, da je za prostorom, ki ga tvori prvi trikotnik, še nekaj. Prav to zmotno prepričanje (to napačno spoznanje) povzroči, da subjekt *ne verjame* celo tistim predstavam, ki se oblikujejo v skladu z znanstvenimi optičnimi zakoni. Lacanovski subjekt, ki dvomi celo v veljavnost svojih najbolj »znanstvenih« predstav, je podvržen zakonu *nadjaza*, ki je radikalno drugačen od optičnih zakonov, ki jim je podvržen subjekt filmske teorije.

Grafija. Semiotika – in ne optika – je tista znanost, ki nam pojasni strukturo območja videnja. Ker je sposobna samostojno dajati stvarjem smisel, že označevalec sam omogoča videnje. Ni in ne more biti nobenega golega videnja, takšnega, ki bi bilo popolnoma brez smisla. Slikanje, risanje, vsakovrstno izdelovanje slik – vse to so torej predvsem grafične umetnosti. In ker so označevalci materialni, to je, ker niso preojni, pač pa neprepustni, ker se nanašajo na druge označevalce in ne neposredno na označenec, ni polje videnja niti jasno niti lahko prečljivo. Nasprotno, je nejasno in varljivo, polno pasti. Lacanov *Seminar XI* se teh pasti nenehno, a dvoumno dotika. Ko Lacan pravi, da je subjekt ujet v imaginarnem, s tem misli, da si subjekt ne uspe zamisliti ničesar zunaj njega; imaginarno *samo po sebi* ne more zagotoviti sredstva, ki bi omogočilo subjektu, da bi ga presegel. In ko po drugi strani pravi, da je slika ali katerakoli druga predstava »past za pogled«, s tem misli, da predstava *pritegne* pogled, povzroči, da si zamislimo pogled zunaj polja predstave – in kako ga motri. Prav ta drugi pomen ujetja – pri čemer je videti, da predstava proizvede svoj lasten onkraj (če pritegnemo Lacanov diagram, bi lahko dejali, da proizvede *drugi* trikotnik, ki ga optična znanost ne upošteva) – preprečuje, da bi se subjekt sploh ujel v imaginarno. Kjer je položaj, o katerem govori filmska teorija, skušal subjekt ujeti v predstavo (idealistična napaka), si skušal zamisliti, da jezik postavlja zaporne stene subjektove biti, pa Lacan trdi, da gleda subjekt na te stene kot na *trompe l'oeil*, in ga torej oblikuje nekaj, kar je onkraj njih.

Kajti onkraj vsega, kar se kaže subjektu, se zastavlja vprašanje: kaj mi je prikrito? Kaj se v tem grafičnem prostoru ne kaže, kaj se ne neha *ne* zapisovati? Ta točka, na kateri se nekaj kaže za *nevidno*, na kateri je videti, da nekaj v predstavi manjka, da nek pomen ostane nerazkrit, je točka lacanovskega pogleda. Označuje *odsotnost* označenca; je točka, ki je *ni mogoče zasesti*, točka, na kateri subjekt izgine. Podoba, polje videnja, nato prevzame zastrašujočo drugost, ki onemogoča subjektu, da bi se v predstavi

videl. Ko zrcalo prevzame funkcijo zaslona, ta vidik »predstava-mi-pripada« nenadoma izgine iz predstave.

Lacan zagotovo *ne* ponuja agnostičnega opisa načina, na kateri je realni objekt preko jezika odrezan od subjektovega pogleda, načina, na kateri se realni objekt izogne ujetju v mrežo označevalcev. Njegova pozicija ni idealistična – kot je Platonova in Kantova, ki deli objekt na njegovo realno bit in njegov dozdevek. Namesto tega Lacan trdi, da onkraj označevalne mreže, onkraj polja videnja, dejansko ni ničesar.²⁸ Tančica predstave v resnici ne prikriva ničesar. Vendar dejstva, da predstava *navidez* skriva, da postavlja zaslon nepresojnih označevalcev pred nekaj, kar je skrito za njim, Lacan ne obravnava kot preprosto napako, ki jo subjekt lahko odpravi; prav tako te varljivosti jezika ne obravnava kot nekaj, kar odpravlja subjekt, kar z ogrožanjem njegovih mej razkraja njegovo identiteto. Nasprotno, nepresojnost jezika velja prav za *vzrok* subjektove biti, njegovih želj. Dejstvo, da je materialno nemogoče povedati vso resnico – da se resnica vedno oddaljuje od jezika, da besede vedno zgrešijo svoj cilj – *tvori* subjekt. V nasprotju z idealistično pozicijo, ki vidi vzrok biti v *formi*, umesti Lacan vzrok biti v »*informe*«: neformirano (tisto, kar v polju videnja nima označene, pomenske oblike); poizvedovanje (vprašanje, postavljeno domnevni molčečnosti predstave). Subjekt je učinek nezmožnosti videnja tega, kar manjka v predstavi, kar pa subjekt prav zato hoče videti. Želja – z drugimi besedami, želja po predstavi – vzpostavi subjekt v vidnem polju.

Zdaj bi moralo biti že jasno, kako drugačen je ta opis od onega, ki ga ponuja filmska teorija. V filmski teoriji se subjekt identificira s pogledom – s tem, kar označuje podoba – in se udejanji kot realizacija možnosti. Pri Lacanu se subjekt identificira s pogledom kot označevalcem manka, ki povzroči, da slika zbledi. Subjekt se torej udejanji skozi željo, za katero še vedno velja, da je učinek zakona, ne pa njegova *realizacija*. Želja ne more biti realizacija, saj ne izpolnjuje nobene možnosti in nima nobene vsebine; nasprotno, povzroča jo nezmožnost, nezmožnost tega, da bi subjekt kdajkoli sovpadel z realno bitjo, od katere ga loči predstava.

Pri Lacanu dobi tudi narcizem drugačen pomen, tak, ki je bližje Freudovemu. Ker v vsaki predstavi vedno nekaj manjka, narcizem *ne more* biti le najdenje zadovoljstva v lastni vizualni podobi. Nasprotno, biti mora prepričanje, da lastna bit človeka presega nepopolnosti njegove podobe.

²⁸ Vprašanja, ki jih med *Seminarjem XI* zastavi Moustapha Safouan (str.139), Lacana prisilijo, da je glede tega povsem jasen: »onkraj videza ni stvari na sebi, pač pa pogled«.

Narcizem torej išče jaz onkraj njegove samopodobe, v kateri subjekt nenehno odkriva napake in v kateri se nikdar ne uspe prepoznati. To, kar nekdo ljubi v svoji podobi, je nekaj več kot podoba («v tebi bolj kot tebe».²⁹ Narcizem je tako vir škodoželjnosti, s katero subjekt gleda svojo podobo, vir agresivnosti, ki jo sproža na vse lastne predstave.³⁰ In tako se subjekt udejanji kot prekršitev zakona, ne pa kot konformnost zakonu. Subjekt ne ponotranji zakona, temveč napako v zakonu — željo, ki je zakon ne more dokončno prikriti. S tem ko prevzame breme krivde zakona, subjekt preseže zakon.

Ta opredelitev narcizma je po mojem mnenju v veliki meri strnjena v sicer vseskozi skrivnostnih Lacanovih stavkih: »Učinek mimikrije je kamuflaža v čisto tehničnem pomenu. Ne gre za to, da se prilagodimo podlagi, pač pa da se na šarasti barvni podlagi naredimo šaro — natančno kakor kamuflažna tehnika deluje pri operacijah v vojni med ljudmi.«³¹ Učinek predstave («mimikrija» v starejšem, idealističnem besednjaku) ni subjekt, ki se bo uskladil s svojim okoljem ali se mu prilagodil (subjektovo narcistično razmerje do predstave, ki ga oblikuje, ga ne umesti v srečno skladnost z realnostjo, ki jo zanj ustvarja aparat). Nasprotno, učinek predstave je sumničenje, da je neka realnost zakamuflirana, da smo prevarani glede natančne narave neke stvari-na-sebi, ki leži za predstavo. Kot posledica takšne predstave, na takšnem ozadju prevare, se subjektova lastna bit cepi na nezavedno bit in njen zavestni dozdevek. V vojni tako s svojim svetom kot s samim seboj postane subjekt kriv prav prevare, ki jo sumi. To pa bi le s težavo imenovali mimikrija v starem pomenu, saj ni ničesar, kar bi bilo posnemano.

²⁹ To je naslov zadnjega predavanja *Štirih temeljnih konceptov*. Čeprav se »ti« iz naslova nanaša na analitika, se lahko brez težav nanaša tudi na idealno podobo v zrcalu.

³⁰ Članek Jacqueline Rose »Paranoia and the Film System« (*Screen*, let. 17, št. 4 <zima 1976-1977>) je tehtna kritika (usmerjena predvsem na analize Hitchcocka, ki jih je opravil Raymond Bellour, a tudi na vrsto postavk filmske teorije) tistega pojmovanja kina, ki v njem vidi uspešno razrešitev nasprotja in zavrnitev razlike. Rose nas opomni, da kino kot »tehnika imaginarnega« (Metz) nujno sprožča nasprotje, agresivnost, ki je nerazrešljiva. Medtem ko se v največjem delu strinjam s tem pomembnim esejem, pa tukaj trdim, da agresivnost ni odvisna od strukture *shot-countershot*. Subjekta ne ogroža reverzibilnost pogleda, temveč nevrnjeni pogled, pogled, ki subjekta ne bo spremenil v popolnoma opazljivo bitje. Lacan sam pravi (*The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, New York: Norton 1978, str. 232): »Fenomena agresivnosti ne smemo razlagati le na ravni imaginarne identifikacije.«

³¹ Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str.134.

Skratka, konfliktna narava Lacanovega grajevrednega subjekta ga zdaleč loči od stabilnega subjekta filmske teorije. Toda lacanovski subjekt pravitako ni podoben Bachelardovemu. Medtem ko Bachelardov ortopsihizem – s tem ko zagotavlja priložnost za korekcijo miselnih nepopolnosti – omogoča subjektu, da se loči od svojih privezov, da nenehno tava od ene pozicije k drugi, pa Lacanov »ortopsihizem« – želimo ohraniti izraz, da bi pokazali subjektovo temeljno odvisnost od napak, ki jih najdeva v predstavi in v samem sebi – subjekt ozemlji. Želja, ki jo spodbudi, *transfiksira* subjekt, pa čeprav na konfliktnem mestu, tako da vse subjektove vizije in revizije, vse njegove fantazme, zgolj obplovejo odsotnost, ki zasidra subjekt in onemogoča njegov razvoj. Prav to željo je treba ponovno oblikovati, če naj se subjekt spremeni.³²

(Prvič izšlo v *October* 49, Cambridge (Ma): MIT Press, poletje 1989; prevedel Borut Cajnko.)

³² Jacques-Alain Miller skuša v »O nekem drugem Lacanu« (Problemi-Razprave, 1984, št. 12) poudariti klinično razsežnost Lacanovega dela, posebej njegovega koncepta »prehoda (passe)«. Tako je pojasnjena tudi razlika med »dekonstruktivističnim« in lacanovskim pojmom fantazme.

»DANS SES YEUX INSOLENTS JE VOIS MA PERTE ÉCRITE«

1 *Stroj in pogled*

V Predgovoru k angleški izdaji *Image-Mouvement*¹ Gilles Deleuze opredeli kot vezni člen med Hitchcockom in tradicijo angleške misli *teorijo zunanjih relacij*, v imenu katere angleški empiricizem zavrača kontinentalno tradicijo, ki dojema razvoj objekta kot eksplikacijo njegovih inherentnih potencialov. In res, mar »Hitchcockov univerzum«, kjer neki povsem zunanji in naključni poseg Usode, v ničemer utemeljen v subjektivih inherentnih lastnostih, nenadoma radikalno spremeni njegov simbolni status (napačna identifikacija Thornhilla kot »Kaplana« v *North-by-Northwest*, napačna identifikacija Balestrera kot roparja v *The Wrong Man*, itn. tja do para v *Mr and Mrs Smith*, ki nenadoma zve, da je njuna poroka neveljavna), – mar ta univerzum ne pripada tradiciji angleškega empiricizma, po kateri je objekt vpét v kontingentno mrežo zunanjih relacij? Vendar pa tej tradiciji manjka subjektivna razsežnost, namreč napetost, absurdni nesklad med subjektovo samo-izkušnjo in zunanjo mrežo, ki določa njegovo Resnico – skratka, manjka ji vpogled, da ta mreža zunanjih relacij ni preprosta sestavljenska pozitivnih vzrokov, ampak *simbolna* mreža, mreža intersubjektivne simbolne strukture. Ta nadaljnjo specifikacijo pa oskrbi janzenistična teologija Port-Royala.

Izhodišče Janzenizma je prepad, ki loči človeško »krepost« od božje »milosti«: po svoji imanentni naravi so vsi ljudje grešni, greh je nekaj, kar definira sam njihov ontološki status; zato njihova odrešitev ne more biti odvisna od kreposti, ki jim pripada kot osebam, ampak lahko pride le od zunaj, kot božja milost. Kot taka se milost nujno prikazuje kot nekaj radikalno kontingentnega, kot nekaj, kar nima nikakršne zveze z značajem osebe oziroma z njenimi dejanji: Bog na nedoumljiv način vnaprej odloči o tem, kdo bo odrešen in kdo obsojen.² Razmerje, ki ga v našem vsakdanjem

¹ »Hitchcock produces a cinema of relation, just as English philosophy produced a philosophy of relation.« (Gilles Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image*, London: The Athlone Press 1986, str. X).

² Druga ključna poteza janzenistične teologije je, da Bog nikoli ne poseže v svet v obliki

življenju zaznavamo kot »naravno«, je tako sprevrnjeno: Bog ne odloči o naši odrešitvi na podlagi naših krepostnih dejanj, ampak mi vršimo krepostna dejanja, ker smo vnaprej odrešeni. Tragedija glavnih junakov v igrakh Jeana Racina, dramatika Port-Royala, je v tem, da poosebljajo skrajno zaostritev antagonističnega razmerja med krepostjo in milostjo: že Arnauld, Racinov sodobnik, je Fedro označil kot »eno tistih, ki ji ni bila dodeljena milost«. Posledice tega janzenističnega razcepa med imanentno krepostjo in transcendentno milostjo ali prekletstvom so dalekosežne — Janzenizem je fasciniral celo francoske komuniste v njihovem najbolj staliniističnem obdobju, saj so v razcepu med krepostjo in milostjo zlahka prepoznali predhodnika tega, čemur so sami rekli »objektivna odgovornost«: kot posameznik je nekdo lahko onstran vsake graje, pošten, kreposten itd., toda če se ga ni »dotaknila milost« vpogleda v zgodovinsko Resnico, utelešeno v Partiji, je »objektivno kriv« in kot tak obsojen na prekletstvo. Janzenizem tako vsebuje *in nuce* logiko, ki je v stalinskih montiranih procesih obtoženca pripeljala do tega, da je priznal svojo krivdo in zahteval zase najstrožjo kazen: osnovni paradoks Racinove *Atalije* je, da v tej drami o spopadu med pristaši Jehove — pravega Boga — in poganskega Baala *vsakdo*, vključno z Matanom, velikim svečenikom Baala, *veruje v Jehovo*, tako kot je bilo z obtoženci v stalinskih procesih, ki so sami zase vedeli, da so »izmeček zgodovine«, tj. ki so vedeli, da je Resnica na strani Partije. Drža Racinovich zlikovcev tako najavlja paradoks sadovskega heroja, ki obrne Pascalov motto »tudi če ne veruješ, poklekni in moli, delaj, kot da veruješ, pa bo vera prišla sama od sebe«: sadovski heroj je nekdo, ki — četudi globoko v sebi ve, da Bog je — *deluje, kot da ga ni* in krši vse njegove zapovedi.

Če se komu zdi ta uvrstitev Hitchcocka v linijo janzenizma za lase privlečena, zadošča opozorilo na ključno vlogo *pogleda* v Hitchcockovih filmih in v Racinovich igrakh. V *Fedri*, njegovi najslavnejši igri, do obrata pripelje napačno tolmačenje pogleda: Fedra, žena kralja Tezeja, razkrije svojo ljubezen Hipolitu, kraljevemu sinu iz prejšnjega zakona, in je grobo zavrnjena; ko vstopi njen mož, Fedra Hipolitov zmeden pogled napak prebere kot izraz njegove odločenosti, da jo izda kralju, in se odloči za

očitnega čudeža, tj. s kršitvijo zakonov narave: milost se prikaže kot čudež zgolj vernikom, medtem ko jo ostali zaznajo kot naključno ujemanje. Tu imamo kajpada opraviti s *transfermo* naravo milosti: v naključnem ujemanju lahko prepoznam čudež (znamenje milosti) le kolikor že verujem.

maščevanje, ki se konča s katastrofalnimi posledicami.³ Verz 910 *Fedre*, ki ubesedi to napačno interpretacijo (»V njegovih predrznih očeh vidim zapisano svojo pogubo.«), bi lahko služil kot epitet Hitchcockovega univerzuma, kjer pogled Drugega — tja do sklepnega pogleda v kamero Normana Batesa v *Psycho* — zmerom prinaša smrtno grožnjo, se pravi, kjer napetost nikoli ni proizvod neposredne konfrontacije subjekta z napadalcem, ampak zmerom implicira posredovanje tega, kar subjekt *prebere v pogledu drugega*.⁴ Z drugimi besedami, Hipolitov pogled zgledno ponazarja Lacanovo tezo, da pogled, ki ga srečam, »nikakor ni videni pogled, pač pa je pogled, ki si ga jaz imaginarno zamišlja v polju Drugega«.⁵ pogled ni gledanje Drugega kot tako, ampak način, kako me to gledanje »zadeva /me regarde/,« način, kako je v očeh subjekta *njegova želja aficirana s pogledom drugega* — Hipolitov pogled ni zgolj dejstvo, da je pogledal Fedro, ampak grožnja, ki jo Fedra vidi, prebere v njem, s stališča svoje želje.

Skrivnostna vez med tema dvema potezama, med čistim »strojem« (mrežo zunanjih relacij, ki determinirajo subjektovo usodo) in čistim pogledom — v Lacanovih terminih: med označevalno strukturo, njenim *automaton*, in *objet petit a*, kontingentnim preostankom strukture, *tuche* —, daje ključ do Racinovega in Hitchcockovega univerzuma. Prvi namig v tej smeri nam da podrobnejša analiza omenjenega prizora iz *Fedre*: odločilna je v nji navzočnost *tretjega*, pogleda kralja Tezeja. Igra pogledov med Fedro in Hipolitom implicira neko Tretjost (kot bi rekel Deleuze po Pierceu), dejavnika, pod čigar budnim očesom poteka dogajanje in pred katerim mora za vsako ceno ostati skrita prava narava zadeve. Ni naključno, da je ta vloga dodeljena kralju — kralj kot najvišji garant enotnosti družbenega tkiva je najbolj primeren za to, da nastopi kot poosebljenje slepega mehanizma simbolne ureditve. Položaj je tu povsem homologen Poejevemu *Ukradenemu pismu*, kjer prav tako poteka dvoboj pogledov (kraljice in ministra) na ozadju tretjega (kralja), ki mu morajo zastavki ostati prikriti. In ali na homologno konfiguracijo ne naletimo tudi v *The Thirty-Nine Steps* in v dveh kasnejših Hitchcockovih variacijah na isti obrazec (*Saboteur, North-by-Northwest*); tu merimo na prizor spoprijema med junakom in

³ Tako kot v znani zgodbi o »zmenku v Samari«, kjer služabnik presenečen pogled Smrti napak interpretira kot smrtno grožnjo.

⁴ Nemara najlepši zgled tega je zapletena izmenjava pogledov med Ingrid Bergman, Cary Grantom and Claude Rainsom v prizoru sprejema iz *Notorious*.

⁵ Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1980, str. 115.

njegovimi nasprotniki pred očmi nevedne množice (politični miting v prvem filmu, dobrodelni ples v drugem, dražba v tretjem. V *Saboteur* junak skuša odpeljati svoje dekle iz rok nacističnih agentov; prizor poteka v veliki plesni dvorani, pred očmi stotine gostov, tako da morata obe strani spoštovati pravila etikete, tj. dejanja, ki se jih lotita zoper nasprotno stran, se morajo ujemati s pravili socialne igre — Drugi (ki ga pooseblja množica) mora ostati v nevednosti.⁶

2 Pogled Reči

Ta bebavi Drugi, ki vse vidi, a nič ne ve, je osišče posnetka iz *Psycho*, ki je nemara kvintesenca Hitchcocka: posnetka od zgoraj na stopnišče in vežo v prvem nadstropju »materine hiše«. Ta posnetek je skrivnosten po svoji logiki: kaj se pravzaprav v njem zgodi? Ponovi se dvakrat: prvič, ob umoru detektiva Arbogasta, posnetek Arbogasta z vrha stopnic (torej še vedno iz »normalne« pritlehne perspektive) naenkrat preskoči oziroma odskoči nazaj navzgor v točko, od koder je prizorišče tlorisno razvidno; drugič, ko Norman nese mati v klet, se prizor (tako kot prvi z Arbogastom na dnu stopnišča) začne z zvedavim posnetkom na dnu stopnišča — torej s posnetkom, ki, četudi strogo vzeto ni subjektiven, neposredno izzove identifikacijo gledalca kot oprezovalca, ga »interpelira« v oprezovalca, ki prisluškuje pogovoru Normana in matere v sobi zgoraj —, nato pa se v izjemno zahtevnem dolgem *travelling*, ki sam v sebi oponese obliko Moebiusovega traku, dvigne in hkrati zavrti okoli svoje osi, tako da spet doseže omenjeno točko »božjega pogleda«. Ta *travelling* ne sledi trajektoriju običajnega Hitchcockovega *travelling* (od splošnega pogleda k madežu⁷), ampak neki drugi, skoraj nasprotni logiki: od pritlehnega pogleda, ki omogoči-izzove gledalčevo identifikacijo, do pozicije »čiste« metagovorice, ki omogoči geometrično jasen, »tlorisen« pregled nad prizoriščem. Ko imamo tako popoln pregled nad situacijo, v vidno polje skozi vrata na desni vdre madež, tj. smrtonosna Reč (»Mati«); »nenaravnost« tega elementa je ponazorjena že z načinom, kako se giblje: »odsekano«, z diskontinuiranimi gibi, nenaravno počasi, kot da imamo opraviti z »lutko, ki je oživela«, z živim mrtvecem,

⁶ Prim. tudi *Alfred Hitchcock*, Ljubljana: Analecta 1984, str. 79-80.

⁷ Glede hitchcockovskega *travelling* prim. prvo poglavje v Slavoj Žižek, *Pogled s strani*, Ljubljana: Ekran 1988.

ne pa s »pravim« človekom. — Razlaga, ki jo ponudi sam Hitchcock v pogovoru s Truffautom, je tu, kot običajno, ustrezna, vendar prekratka, tj. zaslepljujoča v sami svoji razorožujoči preprostosti in samoumevnosti; Hitchcock namreč poda dva razloga za ta »božji« pogled: (1) prizorišče naredi pregledno in nam tako omogoči še naprej ohraniti skrito identiteto morilskega klavca, ne da bi se vzbudil vtis, da »nekaj skrivamo«; (2) gre za kontrast med tem mirnim, objektivnim, »božjim« pogledom in naslednjim posnetkom, dinamičnim pogledom klavca na Arbogasta, ki pada po stopnicah.⁸

Kar v Hitchcockovi razlagi manjka, je predvsem *raison* preskoka iz še »normalnega« pogleda na Arbogasta z vrha stopnišča v tlorisni »božji pogled« (oziroma, v drugem primeru, *raison* dolgega *travelling* od pritlehne zvedave perspektive k božjemu pogledu). Rez, ki nato sledi v prizoru umora Arbogasta, pa je preskok iz ravni realnosti (t.j. »čiste« metagovorice, ki da videti tloris realnosti) v realno (t.j. madež): ko opazujemo prizorišče iz objektivnega »božjega pogleda«, v okvir vdre madež (ubijalska Reč), preskok pa nas vrže prav v *gledišče tega madeža*. Logika, s katero imamo tu opraviti, je torej svojevrstna »negacija negacije«: začne se s subjektivno poizvedujočo (detektivovo) perspektivo, ki jo nosi želja, prodreti v skrivnost hiše; ta perspektiva se razvije v svoje nasprotje in hkrati dovršitev, v »objektiven« pregled nad celoto, kot nekakšno sporočilo gledalcu »to ste hoteli videti, no, zdaj vam pokažem vse, celotno prizorišče v tlorisu«, brez nevidne »četrtne strani«, brez *off-champ*. Temu nato sledi preskok v subjektivni pogled samega morilca, v pogled nemogoče Reči, ki je tik pred tem vdrla v polje vidne realnosti, se pravi, v heglovščini, refleksija-vase *objektivnega pogleda v pogled objekta*. Ta preskok — rez — od »božjega« pogleda v pogled objekta je preskok v perverzijo; sploh bi lahko za celoten prizor rekli, da njegova notranja dinamika epitomizira Bellourjevo slavno opredelitev trajektorija *Psycho* od histerije k perverziji:⁹ če je histerija identifikacija gledalca z željo drugega (diegetske osebe, v tem primeru Arbogasta), je perverzija identifikacija z »nemogočim« pogledom samega objekta-Reči — ko nož reže Arbogastov obraz, gledamo subjekt z očmi samega objekta, nemogoče-neidentifikabilne »stvari«. Tako smo prišli, v Lacanovih

⁸ Prim. François Truffaut, *Hitchcock*, London: Panther Books 1969, str. 343-346.

⁹ Prim. Raymond Bellour, »Neurosis, Psychosis, Perversion«, in *Hitchcock Reader*, v Marshall Deutelbaum in Leland Poague, eds., *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press 1986.

matemih, od \$-a do a-\$: od subjekta, ki tesnobno zre v prostor pred sabo, iščoč v njem *more than meets his eye*, se pravi sledi skrivnostne Reči-Matere, do pogleda same te Reči na subjekt.¹⁰

Hitchcockovo pojasnilo, češ da je funkcija »božjega pogleda«, da nas, gledalce, ohrani v nevednosti (kar zadeva identiteto »matere«), ne da bi vzbudil sum, da režiser nekaj namerno skriva, zato nalaga nepričakovan, a neizogiben sklep: če ostanemo v nevednosti tedaj, ko privzamemo »božji pogled«, tedaj *se mora neka radikalna nevednost držati samega Boga*, ki na ta način nastopi kot posebljenje slepega delovanja simbolne mašinerije. Hitchcockov Bog gre svojo pot, ne menceš se za drobne človeške zadeve – natančneje, je *povsem nesposoben tega, da bi razumel nas, žive ljudi*, ker je njegovo kraljestvo kraljestvo mrtvih (tj. ker je simbol umor stvari). Glede tega je podoben Bogu iz spominov Daniela Paula Schreberja, ki »*ne razume živih ljudi*, ker je navajen komunicirati zgolj s mrtvimi«¹¹ – oziroma, če naj navedemo besede samega Schreberja:

»...v skladu z Redom Stvari Bog dejansko ničesar ne ve o živih ljudeh in mu tega tudi ni treba vedeti; glede na Red Stvari mora On komunicirati zgolj s trupli.«¹²

Ta »Red Stvari« ni kajpada nič drugega kot simbolna ureditev, ki mortificira živo telo in evakuira iz njega substanco uživanja. Oče kot Ime-Očeta, kot nosilec simbolne avtoritete, je namreč »mrtev« (tudi v pomenu, da *nič ne ve o užitku* kot življenjski substanci: simbolna ureditev (veliki Drugi) in uživanje sta radikalno inkompatibilna.¹³ Od tod bi slavne freudovske sanje,

¹⁰ Perverzni značaj tega pogleda Reči je jasen že pri Kantu: zadošča, da preberemo zadnji odstavek prvega dela *Kritike praktičnega uma*, kjer se Kant vpraša, zakaj je Bog ustvaril svet tako, da nam je Vrhovno Dobro nespoznatno in da ga v svetu nikoli ne moremo realizirati. Edini način, da se izognemo hipotezi o zlem Bogu, ki je svet zanalašč ustvaril tako, da nagaja ljudem, je, da dojamemo nedostopnost Reči (v tem primeru Boga) kot pozitivni pogoj naše etične dejavnosti: če bi se nam Bog kot Reč neposredno razodel, naša dejavnost ne bi več bila etična, ker Dobrega ne bi več udejanjali zaradi samega moralnega Zakona, ampak zaradi vpogleda v božjo naravo, tj. zaradi neposredne gotovosti, da bo zlo kaznovano. Paradoks te razlage je, da je Kant tu prisiljen za trenutek narediti to, kar je pri njem sicer strogo prepovedano, namreč obrat od \$-a k a-\$, in gledati na svet skozi oči same Reči (Boga): celoten argument temelji na tem, da se prestavimo v umevanje Boga.

¹¹ Sigmund Freud, »Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Schreber)«, v *Case Histories II*, Harmondsworth: Penguin Books 1979, str. 156.

¹² Ibid.

¹³ Spomnimo se, kako je Abraham Lincoln imel navado odgovoriti tistim, ki so ga prosili za posebno uslugo: »Kot Predsednik nimam drugih oči razen ustavnih; ne vidim vas.«

v katerih se sin prikazuje očetu z grozljivim očitkom »Oče, ali ne vidiš, da gorim?«, lahko preprosto prevedli v »Oče, ali ne vidiš, da uživam?« — da gorim od užitka, da sem živ. Oče tega ne more videti oziroma vedeti, ker je mrtev, kar meni odpre možnost, da uživam ne le *mimo* očetove vednosti, ampak v *sami očetovi nevednosti*: tudi druge, nič manj slavne freudovske sanje — tiste o očetu, ki ne ve, da je mrtev — bi tako lahko dopolnili z »jaz, sanjajoči, pa uživam v tem, da oče ne ve... (da je mrtev)«.

Subjektivni posnetek skozi oči Reči zato te Reči ne naredi nič bolj znane, ampak ta postane še bolj nedostopna — gledamo skozi njene oči, a kljub temu ni »identifikacije«, nasprotno... Pogled same Reči (»objekta«) na subjekt — pogled, ki subvertira običajno opozicijo »subjektivnega« in »objektivnega« — zaznamuje *trenutek, ko je subjekt neposredno ujet v sen Drugega-Reči*. Pri Hitchcocku naletimo dvakrat pred *Psycho* na podoben posnetek: v *Vertigo*, ko Scottie (James Stewart) v sanjah zre v lastno glavo kot psihotični parcialni objekt, postavljen v stičišče drvečih linij v ozadju, in predvsem že 30 let prej v *Murder*, v slavnem prizoru tik pred Faneovim samomorom, ko se le-temu med nihanjem na trapezu v »subjektivni« viziji prikazujeta najprej obraza obeh glavnih protagonistov (Sir Johna in Nore), nato pa nihajoča praznina. Ta prizor je posnet v tradicionalni *shot/counter-shot* tehniki, ko se objektivni posnetek Fanea izmenjuje s subjektivnim posnetkom njegovih vizij, in v skladu s tem se interpreti (denimo William Rothmann) praviloma osredinijo na vsebino subjektivnih vizij; toda pravi misterij prizora so nenavadni »objektivni« posnetki Fanea, ki drvi po zraku, strmeč v kamero s čudnim, mazohistično-agresivnim pogledom. Osnovni vtis prizora (tako kot v zgoraj omenjenih dveh iz *Vertigo* in *Psycho*) je, da je »naravno« razmerje med gibanjem in mirovanjem *obrnjeno*: vtis imamo, kot da glava, ki strmi v kamero (točka pogleda) miruje, medtem ko ves svet okoli nje vrtoglavo drvi in zgublja jasne obrise, namesto da bi (kot stvari stoje »zares«) glava drvela, ozadje pa bilo mirno. (Seveda je jasno, da je »dejanski« razlog temu nerazvitost filmske tehnike, zaradi katere izstopi »neusklajenost« med ozadjem in likom glave, toda paradoks je v tem, da sama ta »neusklajenost« proizvede ključen umetniški učinek.) Homologija z anamorfozo tu nikakor ni naključna: učinek, s katerim imamo tu opraviti, je, kot da bi naenkrat anamorfotični madež zadobil jasne obrise, zato pa bi vsa preostala »realnost« zgubila konsistenco — skratka, pogled, s katerim imamo opraviti v omenjenih treh prizorih, je pogled iz točke anamorfoze, pogled, ki naredi madež jasen za ceno »zgube realnosti«. (Napol komična,

ne tako učinkovita varianta istega posnetka je posnetek množice na tribuni teniškega igrišča v *Strangers on a Train*, kjer se vse glave obračajo, sledeč žogi, razen ene – morilca Bruna –, ki negibno strmi v kamero, se pravi v Guya, ki opazuje tribuno.)¹⁴ Ta nemogoči pogled z gledišča Reči, ki subjekt reducira na negibnost, je točka »onstran subjektivacije«.

3 »Subjektivna destitucija«

»Triada«, s katero imamo opraviti v tej »negaciji negacije«, je torej: (1) začetni subjektivni pogled Arbogasta oziroma *shot/counter-shot* izmenjava Arbogasta in tega, kar njegov pogled vidi – vse to ostaja na ravni običajnega suspenza preiskovalca, ki stopi v ogrožajoče območje, kjer preži grozljivi X; (2) rez v »božji pogled« na celotno prizorišče; (3) končno smo vrženi nazaj v subjektivni pogled, ki pa nam ne omogoči identifikacije z diegetsko osebo, kot na začetku, ko smo bili identificirani z Arbogastom, ampak je tujost pogleda Drugega, v kateri smo postavljeni, absolutna. – Drugi subjektivni posnetek je torej absolutno nasprotje prvega: je točka, s katero identifikacija *ni možna*. Ta tujost Drugega je kajpada ista kot tista, ki nam »vrne pogled« na samem koncu filma, ko se Norman po monologu z glasom matere obrne proti kameri, vzpostavišči solidarnost z nami, gledalci: ko zremo razkosani Arbogastov obraz, ga zremo skozi te iste oči. Ključna poteza, ki je tu ne smemo zgrešiti, je torej sovisnost med »objektivnim« božjim glediščem in glediščem madeža, v katero smo nato vrženi (za to gre v učinku kontrasta, ki ga omeni Hitchcock).¹⁵ Da bi to pojasnili, naredimo preprost eksperiment in si zamislimo isti prizor Arbogastovega umora *brez* »božjega pogleda«, tj. posnet skozi običajen *shot/counter-shot* suspenz: množili bi se znaki, da nekaj preži na Arbogasta (vrata, ki se za trenutek odprejo, ipd.), naenkrat bi vdrl morilec in začel klati, nato pa bi direktno preskočili v subjektivni pogled morilca, ki kolje Arbogasta – ves učinek

¹⁴ Lahko bi celo rekli, da ta prizor poda skrivnost platonizma: edini način, da v teku generacije in korupcije izoliramo točko absolutnega mirovanja, je fiksacija na pogled Drugega kot negibno točko v podobi.

¹⁵ Robert Aldrich je v *Whatever Happened To Baby Jane?* skušal ponoviti isti učinek, ko je prizor, ko Bette Davis prinese Joan Crawford na pladnju s pokrivalom podgana, posnel iz ista »božje« perspektive, se pravi tlorisno; madež, ki vdre v okvir, je kajpada podgana, ki postane vidna, ko sestradana Joan Crawford dvigne pokrivalo. Kar pa tukaj manjka, je kajpada preskok v perspektivo same tako razodete grozljive Reči, ki prizoru iz *Psycho* podeljuje subverzivno moč.

tega subjektivnega pogleda bi se zgubil, oziroma, natančneje rečeno, deloval ne bi kot nemogoči pogled Reči, ampak kot subjektivni pogled enega od diegetskega akterjev, vpet v *shot/counter-shot* strategijo, s katerim se je mogoče identificirati.

Z drugimi besedami, »božji pogled« je nujen zato, da počisti polje vseh subjektivnih identifikacij, da izpelje to, čemur Lacan pravi *destitution subjective*, tako da subjektivni pogled, ki mu sledi, ni več pogled diegetskega subjekta, ampak pogled nemogoče Reči.¹⁶ Tu se velja spomniti umestne pripombe Jeana Narbonija, ki se nanaša natanko na Arbogastovo vzpenjanje po stopnicah, o tem, kako Hitchcockov *shot/counter-shot* postopek implicira nemožnost »svobodnega, preiskujočega pogleda, avtonomnega in dejavnega, pogleda, ki bi ga stvari ne določale in ki bi pripadal subjektu-preiskovalcu, ki bi sam ne postal del rebusa ali tistega, kar Hitchcock imenuje 'tapiserija'«:

»... zakaj imamo v toliko scenah, posnetih s subjektivnega zornega kota, občutek, da pogled osebe ne odkriva stvari, da ga njegov korak ne vodi k stvarjem, temveč da ga stvari same gledajo, da ga nevarno privlačijo, ga grabijo in ga bodo pogoltnile, kot se to eksemplarično zgodi v *Psycho*, ko se detektiv Arbogast vzpenja po stopnicah? Volja ni nikoli svobodna, subjektivnost je zmeraj prisiljena in ujeta.«¹⁷

Vendar pa ta vez, ki priklepa subjekt na objekte, ni Hitchcockova zadnja beseda: »božji pogled«, ki poda geometrično-razviden tloris prizorišča in ki sledi Arbogastovemu vzpenjanju po stopnicah, je natanko nemogoči pogled, ki je avtonomen, ki ni determiniran s stvarmi, ki je očiščen vseh

¹⁶ Na homologi formalni postopek naletimo že leta 1930 v prizoru »mišnice« v *Murder!*, namreč v odločilnem trenutku, ko je Fane na tem, da se ujame v past: Sir John in Fane vadita prizor iz nove igre Sir Johna, in ko Fane pride do odločilnega mesta, kjer bi se moral izdati kot morilec, Hitchcock opusti običajen *shot/counter-shot* postopek, kamera naenkrat preskoči v pogled na oba protagonista (Sir Johna in Fanea) od zgoraj, iz božjega pogleda; temu nato sledi nenaden preskok navzdol v pogled samega Fanea, ki živčno obrne novo stran rokopisa, da bi videl, kaj ga čaka v nadaljevanju (se pravi: koliko Sir John ve o umoru), naleti pa na prazno stran. (Glede tega prizora prim. članek Alenke Zupančič v tem zvezku.) Namesto da bi Faneu prinesla olajšanje, ta prazna stran deluje kot neprijeten šok – skratka, kot srečanje s smrtjo. Veljalo bi namreč tvegati in to prazno stran postaviti v razmerje s praznino tretje vizije Fanea, medtem ko ta niha na trapezu tik pred svojim samomorom (potem ko najprej vidi Sir Johna in nato Diano, končno ne vidi nič – nič, ki je on sam, ki zastopa njegovo lastno mesto).

¹⁷ Jean Narboni, »Visages d'Hitchcock«, v *Cahiers du cinema, hors-serie 8: Alfred Hitchcock*, Pariz 1980, str. 33; slov. prev. v zborniku *Alfred Hitchcock*, Ljubljana: Analecta 1984, str. 202.

patoloških identifikacij, prost prisil (v prizoru, ko Norman prenese »mater« v klet, kamera izvrši to samoočiščenje pogleda v teku enega samega kontinuiranega *travelling*, ki se začne s poizvedujočim pritlehnim pogledom, konča pa z istim »božjim pogledom« na celotno prizorišče: skozi krožno gibanje okoli lastne osi se tu pogled kamere dobesedno »izvije«, izvleče iz patoloških prisil). Rez iz tega nevtralnega-svobodnega pogleda v pogled same Reči, ki sledi, je potemtakem inherentna subverzija njegove čistosti, tj. ne pomeni ponovnega padca v subjektivnost, ampak vstop v razsežnost subjekta onstran subjektivnosti. — S podobnim imamo opraviti v že omenjenem prizoru samomora v *Murder*: pozabiti namreč ne smemo, da samomoru neposredno predhodi subjektivni posnetek, ki kaže pogled Fanea v globino cirkusa iz točke na vrhu šotora, torej iz točke, ki se ujema z »božjim pogledom« od zgoraj. Ta točka oziroma ta pogled da vedeti, da se je Fane očistil subjektivnih identifikacij, da je prestal »subjektivno destitucijo«, in nato se lahko kot objekt-madež vrže navzdol v zemeljsko realnost — vrv, na kateri visi, je potemtakem prav vrv, ki veže objekt-madež z »božjim pogledom«, tj. s pogledom, prostim vseh subjektivnih identifikacij. Z drugimi besedami, glede na prizor iz *Psycho*: vrv je vez med drugim in tretjim elementom, popkovina, ki veže objektivni »božji pogled«, pozicijo čiste metagovorice, z obsceno Rečjo, ki zamaže realnost.

Ta antagonizem objektivnega »božjega pogleda« in »subjektivnega« pogleda Reči podvoji na neki drugi, neprimerno bolj radikalni ravni antagonizem subjektivnega in objektivnega, ki regulira *shot/counter—shot* postopek. Ta sovisnost »božjega pogleda« z obsceno-ubijalsko Rečjo ne pomeni preproste komplementarnosti dveh ekstremov, ampak njuno absolutno sovpadanje — njun antagonizem je vseskozi *topološke* narave, tj. opraviti imamo z *enim in istim* elementom, vpisanim na dve površini, v dva registra: obsceni madež ni nič drugega kot način, kako je objektivni-nevtralni pogled na celo sliko navzoč znotraj same slike. S tem pa smo se znova znašli na začetku naše analize, saj smo na sorodno sovisnost dveh nasprotnih potez že naleteli ob Hitchcockovem »Janzenizmu«: (1) determiniranost subjektivnih usod s trans-subjektivnim slepim avtomatizmom simbolne mašinerije; (2) prvenstvo pogleda pred videnim, ki postavi celotno področje »objektivnosti« v odvisnost od pogleda. Ta isti antagonizem definira pojem »velikega Drugega« v samem trenutku, ko ga Lacan vpelje (v zgodnjih petdesetih letih, tj. v prvih dveh Seminarjih): »veliki Drugi« je najprej peljan kot nedoumljiva Drugost subjekta onstran »zidu govorice«, nato pa

se nepričakovano sprevrne v trans-subjektnei slepi avtomatizem simbolnega stroja, ki regulira igro intersubjektivnosti.¹⁸ Ta ista sprevrnitev pa tvori tudi dramatični *tour de force* Rothmannove interpretacije v *The Murderous Gaze*: po stotinah strani, posvečenih liku absolutne Drugosti v Hitchcockovih filmih – Drugosti, ki jo pooseblja pogled v kamero –, je sklepni rezultat analize *Psycho*, da se ta Drugost konec koncev ujema s samim strojem (kamero).¹⁹

Če hočemo izkusiti to paradokсно sovpadanje v bolj »izkustveni« obliki, zadošča, da se spomnimo dveh sestavin monstrov, cyborgov, živih mrtvecev ipd.: so stroji, ki tečejo »slepo«, brez sočutja, prosti slehernih »patoloških« obzirov, nedostopni za naše prošnje (spomnimo se le slepe vztrajnosti Schwarzeneggerja v *Terminatorju* ali živih mrtvecev v *The Night of the Living Dead*), vendar pa jih hkrati definira navzočnost nekega absolutnega pogleda. Kar je na monstru zares grozljivo, je način, kako se zanj zdi, da nas zmerom opazuje – brez tega pogleda bi slepo vztrajanje nagona zgubilo grozljivi značaj in postalo preprosta mehanična sila. Sklepna pretopitev Normanovega pogleda v materino lobanjo ponazarja to »neodločljivost«, to neposredno ujemanje dveh nasprotij, ki nemara tvori najbolj elementarno obliko Moebiusovega traku: stroj proizvede neki preostanek – pogled kot madež –, nato pa se nenadoma izkaže, da ta preostanek zaobsega sam stroj. *Vsota je vsebovana v svojem preostanku – ta popkovina, ki veže Celoto na madež, je absolutni paradoks, ki definira subjekt.*

4 Razkroj intersubjektivnosti

Tu je ključni nesporazum, ki ga je treba pojasniti: »skrivnost« *Psycho*, skrivnost Normanovega pogleda v kamero, *ne* pomeni nove različice plehkosti o neizrekljivi, neulovljivi globini osebe onstran zidu govorice ipd. »Skrivnost« je v tem, da je ta Onstran sam v sebi prazen, brez kakršnekoli pozitivne vsebine: v njem ni nobene globine »duše« (Normanov pogled je povsem »brezdusen«, tako kot pogled monstrov in živih mrtvecev) – kot tak se ta Onstran ujema s samim pogledom: »onstran videza ni stvar na sebi,

¹⁸ Kar zadeva to konstitutivno dvojnost pojma »velikega Drugega« pri Lacanu, prim. Slavoj Žižek, »Krivoprisežna papiga ali zakaj je 'vulgarni sociologizem' nujna sestavina dialektične refleksije«, v *Razpol* 6, Ljubljana 1990, str. 157.

¹⁹ Prim. članek Fredrica Jamesona v tem zvezku.

pač pa pogled²⁰ – kot da bi se ta Lacanova izjava neposredno nanašala na sklepni Normanov pogled v kamero, kot da bi hotela podati zadnji »nauk« *Psycho*.²¹ Zdaj lahko tudi odgovorimo na ironičen očitek Raymonda Durngata²² glede »globine« Hitchcockovih filmov (»Potemkinove podmornice – flota periskopov brez trupov«); ta zlobni opis ni treba zavrni – zadošča, da ga preprosto prenesemo v »stvar samo«: neprijeten nauk *Psycho* je, da je sama »globina« (neulovljivo brezno, ki definira našo izkušnjo drugega kot »osebe«) »periskop brez trupa«, iluzorni učinek površinskega zrcaljenja, tako kot zastor, ki ga je naslikal Parrhasios in ki vzbudi v nas željo, da bi ga odgrnili in si ogledali vsebino, ki jo skriva...

Ta pogled, ki razodene pravo naravo Onstrana, je trdo jedro kartezijskega *cogito*, je kost, ki se zatakne v grlu današnjim kritikom »kartezijske metafizike subjektivnosti«. Eden osrednjih proti-kartezijskih motivov sodobne filozofije od poznega Wittgensteina do Habermasa je namreč, da kartezijski *cogito* ne upošteva prvenstva intersubjektivnosti: *cogito* – tako se glasi zgodba – je glede na svoj ustroj »monološki« in kot tak odtujeni, postvarjeni rezultat, ki vznikne na spregledani podlagi »življenjskega sveta« intersubjektivnosti. *Psycho* pa lahko beremo natanko kot impliciten kartezijski odgovor na to kritiko: v njem je uprizorjen status subjekta, ki *predhodi* intersubjektivnosti – brezglobinske praznine čistega Pogleda, ki ni nič drugega kot topološka hrbtna stran Reči. Ta subjekt – srž domnevno »presežene« kartezijske problematike Stroja in Pogleda, tj. dvojne kartezijske obsedenosti z mehaniko in optiko – je tisto, kar hoče pragmatično-hermenevtični pristop s svojim poudarkom na intersubjektivnosti za vsako ceno nevtralizirati, saj ta subjekt deluje kot čer, ki se upira integraciji v simbolni univerzum. Pot Hitchcocka od filmov tridesetih let do *Psycho* je zato nekako vzporedna Lacanovi. Tudi lacanovska teorija petdesetih let se skozi motiv intersubjektivnosti vpisuje v tradicionalni anti-scientistični diskurz: psihoanaliza pacienta ne sme »objektivirati«, v psihoanalitičnem procesu resnica vznikne kot rezultat intersubjektivne dialektike, kjer je priznanje želje nerazdružljivo prepleteno z željo po priznanju... Seminar o transferju (1960-1961) pa izrecno opusti to proble-

²⁰ Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str. 139.

²¹ Kot dokazuje bežna referenca na *Psycho*, je bil ta film Lacanu znan – prim. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VIII: Le transfert*, Pariz: Éditions du Seuil 1991, p. 23.

²² Prim. Raymond Durngat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber and Faber 1974.

matiko v prid *agalma*, »skritega zaklada«, ne-simbolizabilnega objekta (»presežnega uživanja«), ki je tisto, kar je »v subjektu več kot on sam« in kar kot tako vnese v intersubjektivno razmerje ireduktibilno asimetrijo.²³ Če je pri Lacanu petdesetih let objekt zgolj zastavek v igri intersubjektivnega priznavanja, je zdaj objekt tisto, kar subjekt vidi in išče v drugem subjektu. Nostalgija številnih interpretov Lacana, predvsem v Nemčiji in Angliji, za »dialektično-intersubjektivnim« Lacanom petdesetih let, ki se tako lepo prilega današnji problematiki *Lebenswelt* in/ali govornih dejanj (Lacana petdesetih let lahko dojamemo celo kot predhodnika te problematike: njegova *parole fondatrice* najavi performativ, itd.), potemtakem ni nič drugega kot oblika odpora proti Lacanu, obupan poiskus nevtalizacije trdega jedra njegove teoretske zgradbe.

Prav zaradi tega kartezijanstva je Hitchcockov univerzum v osnovi različen od univerzuma *film noir*. To razliko najlaže zajamemo ob postopku *flashback/voice-over*, tem tipičnem postopku *film noir*, ki še zmerom implicira medij simbolizacije oziroma simbolne integracije (zgodbo vpelje glas, ki ni del diegetske realnosti, ampak se neposredno naslavlja na nas, gledalce, medtem ko podoba kaže preteklo dogajanje). Vzemimo za zgled *Sorry, Wrong Number* Anatola Litvaka (1948), ki bi ga lahko brali kot šolsko ponazoritev Lacanove teze o tem, kako subjektovo resnico konstituira diskurz Drugega. Gre za zgodbo arogantne bogatašnje, zaradi bolezni priklenjene na posteljo, ki naključno po telefonu prisluškuje pogovoru o načrtovanem umoru; loti se poizvedovanja in po celodnevem telefoniranju končno ugotovi, da je žrtev planiranega umora ona sama — prepozno, kajti morilec je že na poti... Kot je opozoril J. P. Telotte,²⁴ je novost filma v tem, da obrne oziroma, heglovski rečeno, »reflektira vase« običajni postopek *film noir*, ki je v tem, da se akter filma skozi postopno rekonstrukcijo, na podlagi niza parcialnih vpogledov, skuša dokopati do »prave podobe« neke skrivnostne osebe (paradigma je tu kajpada *Citizen Kane*): tukaj ta skrivnostna, neznana oseba *sovpade s samim pripovedovalcem*, tj. pripovedovalec postopoma, skozi niz pripovedi tujih oseb, (re)konstruira resnico o samem sebi, se dokoplje do tega, da je bil nevede v središču zapletene intrige — je možna jasnejša ponazoritev Lacanove teze, da je resnica

²³ Prim. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VIII: Le transfert*, Pariz: Éditions du Seuil 1991, str. 20-22.

²⁴ Prim. J.P.Telotte, *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, 4. poglavje (»Tangled Networks and Wrong Numbers«), Urbana: University of Illinois Press 1989.

subjekta zunaj njega, v diskurzu Drugega, v intersubjektivni mreži, v katero je subjekt vpet in katere učinkov *a priori* ne obvlada? Kot pravi Telotte, je prav v tem »testamentarna« vrednost *flashback/voice-over*: v situaciji na robu smrti, potem ko se je vse že zgodilo, si subjekt skuša priti na jasno o samem sebi, tako da kaos, ki ga je premetaval sem in tja, organizira v konsistentno pripoved (*Double Indemnity*, *DOA*, itd.). Tako je *film noir* paradokсно še preveč »optimističen« prav tam, kjer se zdi najbolj »črn«, namreč v vzdúšju brezizhodne fatalnosti, v tem, da je, preden se zgodba začne, »vse že vnaprej odločeno (zgubljeno)«: prav tu je *film noir* vseskozi znotraj »narrativnega zaprtja (narrative closure)«, zgodba oblikuje sklenjeno Usodo, ki se brezpogojno izpolni, »pismo pride na svoj naslov«. Vzemimo enega najbolj mračnih zgledov te fatalnosti, neupravičeno podcenjeni *Nightmare Alley* Edmunda Gouldinga (1947), zgodbo »Velikega Stantona«, organizatorja bednega karnevala, ki se nenadoma dokoplje do skrivnosti lažnega branja tujih misli in začne nastopati kot spiritualist; prav ko se zdi, da bo z izkoriščanjem bogatih klientov obogatel, je njegova prevara razkrinkana in njegov propad je še hitrejši od vzpona. Na začetku filma Stanton (igra ga Tyrone Power) razodene svoj gnus nad najnižjim nastopajočim v karnevalu, tako imenovanim »geek«-om, ki zabava publiko tako, da požira žive piščance; na koncu filma se je sam prisiljen vrniti v karneval in se preživljati kot »geek«... »Narativna zaprtost« je prav v tej metaforični spodvitosti: najprej je junak priča nekemu poniževalnemu dogodku, do katerega še ima distanco — kar spregleda, je prav *de te fabula narratur*, je to, da se bo z železno nujnostjo sam prej ali slej znašel na tem mestu.²⁵ V tej zanki nam ni težko prepoznati etičnega imperativa, ki je na delu v Freudovem mottu *wo es war, soll ich werden* — tam kjer je tista bedna, ponižana kultura, tam je tvoje pravo mesto, tam se boš prej ali slej znašel. Za to gre konec koncev »nagonu smrti«: »nagon smrti« je ime za prisilo, ki subjekta neizprosno vleče k tistemu mestu...

Toda za kar nam gre tukaj, je radikalen razcep med tem pripovednim pripomočkom *film noir* in med njegovim drugim značilnim postopkom, subjektivno kamero (*Lady From the Lake*, *Dark Passage*): tu Telotte udari povsem mimo, ko vidi v obeh v osnovi isto držo (emfazo na »gledišču«, tj.

²⁵ Z istim imamo opraviti v *Morocco* Josefa von Sternberga: na začetku Marlene Dietrich, *femme fatale*, s prezirom opazuje trop žensk, ki peš sledijo karavani legionarjev, ker so med njimi njihovi ljubimci, na koncu pa se sama pridruži tropu, ko je v karavani njena prava ljubezen.

na tem, da je družbena realnost zmerom zaznamovana s subjektivno perspektivo) — subjektivna kamera mu je zgolj radikalizacije tega, kar je na delu v *flashback/voice-over*.²⁶ Diskontinuiranost med *flashback/voice-over* in subjektivno kamero je v zadnji instanci sama diskontinuiranost med simbolnim in realnim: *flashback/voice-over* je sredstvo simbolizacije, simbolne integracije, s katero subjekt svoje izkustvo integrira v simbolni univerzum in s tem v javni prostor intersubjektivnosti (ni naključje, da ima *flashback*-pripoved praviloma obliko izpovedi, celo priznanja Drugemu, zastopniku družbene avtoritete), medtem ko deluje subjektivna kamera veliko bolj nelagodno, namreč kot identifikacija s pogledom kot objektom, ki nas izvrže iz Simbolnega. Ko v filmu naenkrat »gledamo z očmi drugega«, se znajdemo na mestu, ki ga nobena simbolizacija ne more integrirati.

Nikjer ni ta diskontinuiranost jasnejša kot pri Hitchcocku, avtorju subjektivnega pogleda *par excellence*, ki ima prav zato takšne težave s *flashback*: v redkih primerih, ko se zateče k njemu (*Stagefright*, *I Confess*), je rezultat globoko dvoumen, *flashback* se praviloma izkaže za lažen. Do kraja pa je ta diskontinuiranost prignana v *Psycho*: situacija, v kateri se znajdemo na koncu filma, je direktno nasprotje simbolni integraciji subjektivne perspektive v polje intersubjektivnosti, ki proizvede »učinek resnice«. Konec filma nas namreč sooči z radikalno vsaksebnostjo dveh ravni, ki v uspeli *flashback*-pripovedi sovpadeta: na eni strani votla »objektivno-znanstvena« javna vednost, kot jo izreče psihiater, na drugi strani Normanov/materin sklepni monolog, njegova subjektivna *resnica*, dokončno zaprtje v psihotični univerzum — stika med njima ni. V tem je nemara zadnji ideološkokritični nauk Hitchcocka: v poznem kapitalizmu se intersubjektivnost kot medij resnice dokončno dezintegrira, razpade na ekspertno vednost in psihotično zasebno resnico.

Slavoj Žižek

²⁶ Prim Telotte, op.cit., str. 17: »Subjektivna kamera še veliko bolj kot *voice-over/flashback* poudari gledišče...«.

Ernesto Laclau, Chantal Mouffe
HEGEMONIJA IN
SOCIALISTIČNA STRATEGIJA

Zdenko Vrdlovec
LEPOTA PREVARE

G. W. F. Hegel
ABSOLUTNA RELIGIJA

Jacques Lacan
SEMINAR VII —
ETIKA PSIHOANALIZE

Jelica Šumić-Riha
REALNO V PERFORMATIVU

Zbornik
ŽELJA IN KRIVDA

Jacques Lacan
HAMLET

RAZPOL 5

Zbornik
UKRADENI POE

Eva D. Bahovec
KOPERNIK, DARWIN, FREUD

M. Foucault, J. Derrida
DVOM IN NOROST

Zbornik
BESEDA, DEJANJE, SVOBODA

Spinoza
DVE RAZPRAVI

RAZPOL 6

Mladen Dolar
HEGLOVA FENOMENOLOGIJA
DUHA I.

Zbornik
BOG, UČITELJ, GOSPODAR

G. W. F. Hegel
ZNANOST LOGIKE I.

Moderna umetnina je po definiciji »nerazumljiva«, deluje kot šok, kot vdor travme, ki zamaje zadovoljstvo naše vsakdanje rutine in se upira temu, da bi jo integrirali v simbolni univerzum vladajoče ideologije; nato, po tem prvem srečanju, nastopi interpretacija in nam omogoči integrirati ta šok — obvesti nas, denimo, da umetnina s svojo travmatičnostjo zgolj registrira šokantno pokvarjenost našega »normalnega vsakdana...

Postmodernizem pa tu postopa na natanko nasproten način: njegov predmet *par excellence* so proizvodi z distinktno množično privlačnostjo (filmi kot *Blade Runner*, *Terminator* ali *Blue Velvet*) — in naloga interpretata je, da v njih odkrije na delu najbolj ezoterične teoretske finese kakega Lacana.

Derridaja ali Foucaulta. Če torej ugodje modernistične interpretacije sestoji v učinku prepoznanja, ki »udomači« vzmirljivo tujost predmeta (»Aha, zdaj vidim, v čem je pravi pomen te navidezne zmede!«), pa je namen postmodernistične obravnave, da nam potuji samo začetno domačnost: »Misliš, da je to, kar vidiš, preprosta melodrama, ki ji brez težav lahko sledi celo tvoja senilna babica? Toda motis se — brez upoštevanja... /razlike med simptomom in *sinthomom*: ustroja Boromejskega vozla; dejstva, da je ženska eno izmed Imen-Očeta; itd. itd./ si povsem zgrešil poanto dela!«

Če obstoji avtor, čigar ime pooseblja tovrstno interpretativno ugodje, ki ga prinese potujitev najbolj banalne vsebine, potem je to Alfred Hitchcock. Hitchcock kot teoretski fenomen, ki smo mu priče zadnja desetletja — neskončna poplava knjig, člankov, univerzitetnih kurzov, okroglih miz na simpozijih... — je »postmoderen« pojav *par excellence*. Temelji na izjemnem transferju, ki ga sproža njegovo delo: za prave Hitchcockove *aficionados* ima v njegovih filmih vse pomen, navidez najbolj preprosta zgodba skriva nepričakovane filozofske finese (odveč je pripomniti, da se tudi pričujoči zvezčič brez zadržkov predaja tej norosti).

