

PRODUKCIJA PARA V HOLLYWOODU

IDEOLOŠKA OPERACIJA UOKVIRJENJA KONFLIKTOV ŠIRŠIH DRUŽBENIH SIL V KOORDINATE DRUŽINSKE DRAME NAJDEVA SVOJ POSLEDNJI IZRAZ V HOLLYWOODU, KI V SVOJEM TIPIČNEM IZDELKU VSE, OD USODE VITEZOV OKROGLE MIZE IN OKTOBRske REVOLUCIJE PA DO ASTEROIDOV, KI ZADENEJO ZEMLJO, TRANSPONIRA V OJDIPSKO PRIPOVED.

SLAVOJ ŽIŽEK

PREVOD: SIMON HAJDINI

Temeljna ideološka operacija percepcije zgodovinskega Realnega na način družinske pripovedi je bila predmet številnih razprav: zgodba o konfliktu širših družbenih sil (razredov itd.) je uokvirjena v koordinate družinske drame. Ta ideologija seveda najdeva svoj poslednji izraz v Hollywoodu kot ultimativni ideološki mašineriji: v tipičnem hollywoodskem izdelku je vse, od usode vitezov Okrogle mize in oktobrske revolucije pa do asteroidov, ki zadenejo Zemljo, transponirano v ojdipsko pripoved. (Deleuzovec tu ne bi zamudil priložnosti, da bi pokazal na to, da je psihoanaliza poglobljena teoretska opora tovrstne familizacije, kar jo dela za ključen ideološki stroj.)

SPIELBERG

Motiv slepe ulice, v kateri se je znašla očetovska avtoriteta, in motiv njene restavracije se potihem vlečeta skozi vse ključne Spielbergove filme – *ET* (E.T.: The Extra-Terrestrial, 1982), *Imperij sonca* (Empire of the Sun, 1987), *Jurski park* (Jurassic Park, 1993), *Schindlerjev seznam* (Schindler's List, 1993) ... Spomnimo se, da je oče dečka, ki se sreča z ET-jem, zapustil svojo družino (kot izvemo na samem začetku filma), tako da je ET neke vrste »izginjajoči posrednik«, ki priskrbi novega očeta (dobrosrčnega znanstvenika, ki v zadnjem prizoru filma objame dečkovo mater) – čim je tu novi oče, ET lahko »odide domov«. *Imperij sonca* se osredotoča na dečka, ki je v vrtincu vojne na Kitajskem odtrgan od svoje družine in ki mu pomaga preživeti nadomestni oče (igra ga John Malkovich). V začetnem prizoru *Jurskega parka* vidimo očetovsko figuro (igra jo Sam Neill), ki otrokoma v šali grozi s kostjo dinosavra –

ta kost je očitno droben objekt-madež, ki kasneje izbruhne v gigantske dinosavre, tako da je moč tvegati hipotezo, da dinosavrova podivjanost v filmskem fantazmatskem univerzumu zgolj materializira bes očetovskega nadjaza. To branje potrjuje komajda opazen detalj, ki se pripeti kasneje, na sredini fima. Neill se z otrokoma pred morilskimi mesojedimi dinosavri zateče na ogromno drevo, kjer izčrpani zaspijo; Neill na drevesu izgubi kost dinosavra, ki jo je nosil zataknjeno za svojim pasom, in zdi se, kakor da ima ta izguba magični učinek – preden zaspijo, je Neill zopet združen s svojima otrokoma, izkazuje jima toplo naklonjenost in skrb. Dinosaavri, ki se naslednje jutro približajo drevesu in jih zbudijo, se pomenljivo izkažejo za prijazne rastlinojedce ... *Schindlerjev seznam* je na najosnovnejši ravni remake *Jurskega parka* (in če že kaj, potem slabši od originala), z nacisti kot dinosavrskimi monstumi, s Schindlerjem kot (na začetku filma) cinično-dobičarsko in oportunistično očetovsko figuro ter z Židi kot ogroženimi otroki (njihova infantilizacija v filmu je opazna že na prvi pogled) – film pripoveduje zgodbo o Schindlerjevem postopnem ponovnem odkrivanju lastne očetovske dolžnosti do Židov in o njegovi transformaciji v čutečega in odgovornega očeta. In ali ni *Vojna svetov* (War of the Worlds, 2005) poslednje nadaljevanje te sage? Tom Cruise igra ločenega očeta iz delavskega razreda, ki zapostavlja svoja otroka; invazija zunajzemeljskih bitij v njem ponovno prebudi prave očetovske instinkte in v sebi znova odkrije skrbnega očeta – nič čudnega, da je v zadnjem prizoru končno deležen pripoznanja s strani sina, ki ga je skozi film ves čas preziral. Film bi, po zgledu zgodb iz 18. stoletja, torej lahko podnaslovili: »Zgodba o delavskem očetu, ki

je ponovno spravljen s svojim sinom ...« Film si dejansko lahko predstavljamo brez figure krvoločnih zunajzemeljskih bitij: tisto, kar od filma ostane, je natanko tisto, »o čemer film zares pripoveduje«, ostane nam zgodba ločenega očeta iz delavskega razreda, ki si prizadeva pridobiti nazaj spoštovanje svojih otrok. V tem tiči ideologija filma: med obema ravnema pripovedi (med ojdipsko ravno izgubljene in ponovno dobljene očetovske avtoritete in spektakularno ravno konflikta z napadajočo tujo vrsto) obstoji opazna nesimetrija, ker ojdipska raven tvori tisto, o čemer film »zares govori«, medtem ko je zunanja spektakularna raven zgolj njen metaforični podaljšek. Detalj iz filmske glasbe jasno kaže na prevlado te ojdipske razsežnosti: napad tuje vrste je pospremljen z zastrašujočim, monotnim, nizkim zvokom pozavne, ki na čuden način spominja na nizek, basu in trobenti podoben zvok tibetanskih budističnih pesmi, na glas trpečega, umirajočega zlega očeta (v očitnem kontrastu s »čudovitim« melodičnim fragmentom, sestojecim iz petih tonov, ki reprezentira »dobra« zunajzemeljska bitja v Spielbergovem *Bližnja srečanja tretje vrste* [Close Encounters of the Third Kind, 1977]).

TITANIK

Nič čudnega torej, da isti ključ odkriva tudi skrivni motiv največje kinematografske uspešnice vseh časov, filma *Titanik* (Titanic, 1997) Jamesa Camerona – je *Titanik* res film o katastrofalnem trku ladje ob ledeno goro? Treba je biti pozoren na natančen trenutek katastrofe: dogodi se takoj zatem, ko mlada ljubimca (Leonardo di Caprio in Kate Winslett) svojo ljubezensko vez dovršita v spolnem aktu in se vrmeta na



Titanik

palubo. Toda to še ni vse: če bi bilo to vse, potem bi bila katastrofa enostavno kazen Usode za dvojno transgresijo (nezakonski spolni akt; prekoračitev razrednih delitev). Pomembnejše je to, da Kate svojemu ljubimcu na palubi strastno pove, da bo odšla z njim, čim ladja naslednje jutro pripluje v New York, da ji je ljubše živeti v revščini, s svojo pravo ljubeznijo, kot pa živeti zlagano, pokvarjeno življenje med bogataši; ladja natanko v tem trenutku trči v ledeno goro, da bi *preprečila* tisto, kar bi brez dvoma bila *prava* katastrofa, namreč skupno življenje para v New Yorku – z gotovostjo lahko uganemo, da bi mizerija vsakdanjega življenja uničila njuno ljubezen. Katastrofa se torej dogodi, da bi obvarovala njuno ljubezen, da bi ohranila iluzijo, da bi, če do nje ne bi prišlo, živela »srečno do konca svojih dni« ...

Toda tudi to še ni vse; nadaljnji namig nam ponudijo zadnji trenutki di Capriovega življenja. On zmrzuje v mrzli vodi, umira, medtem ko Kate varno plava na velikem kosu lesa; zavedajoč se, da ga izgublja, vzkligne: »*Nikoli te ne bom izpustila!*«, pri čemer ga z rokama odrine stran – zakaj? Ker je opravil njeno delo. *Titanik* onstran zgodbe o ljubezenskem paru pripoveduje še eno zgodbo, zgodbo o razvajenem dekletu iz visoke družbe, ki se sooča s krizo identitete: ona je zmedena, ne ve, kaj naj počne sama s sabo, in di Caprio ni le njen ljubezenski partner, pač pa neke vrste »izginjajoči posrednik«, katerega funkcija je v tem, da ji povrne občutek identitete in smotra v življenju, njeno samopodobo (tudi docela dobesedno: nariše njeno podobo); čim je njegovo delo končano, lahko izgine. Zato njegove zadnje besede, tik preden izgine v ledenem Atlantiku, niso besede odhajajočega ljubim-

ca, temveč poslednje sporočilo pridigarja, ki ji pove, kako živeti svoje življenje, da naj bo iskrena in zvesta sama sebi itd. To pomeni, da nas Cameronov površ(i)n(sk)i hollywoodski marksizem (njegovo vse preveč očitno privilegiranje nižjih razredov in karikaturni prikaz krutega egoizma in oportunitizma bogatašev) ne sme preslepiti: onstran te simpatije do revnih obstoji še neka druga pripoved, v temelju reakcionaren mit, ki je bil prvič v polnosti uporabljen v *Pogumnem kapita-*

Sledi prizor spolnega akta, ki ga sekajo arhetipski prizori revolucije, pri čemer nekateri med njimi nadvse očitno odlikavajo spolni odnos; na primer, prizoru penetracije sledi prizor z ulice, kjer mračna množica demonstrantov obkoli in ustavi penetrirajoči 'falični' tramvaj ... in vse to na ozadju prepevanja internacionale.

nu (Captains Courageous, 1937, Victor Flemming po Kiplingovem romanu), mit o mladi premožni osebi v krizi, ki ji njeno vitalnost povrne bežen intimni stik s polnokrvnim življenjem revežev. Za tem sočutjem do revežev se skriva njihova vampirska eksploatacija.

RDEČI

Absurdni vrhunec tega hollywoodskega postopka uprizarjanja velikih zgodovinskih dogodkov kot ozad-

ja za produkcijo para so *Rdeči* (Reds, 1981) Warrena Beattyja, v katerih je Hollywood našel način rehabilitacije same oktobrske revolucije, enega najbolj travmatičnih zgodovinskih dogodkov 20. stoletja. Kako natanko film prikaže oktobrsko revolucijo? Par, John Reed in Louise Bryant, doživlja globoko emocionalno krizo; njuna ljubezen ponovno vzplamti, ko Louise gleda Johna, kako na odru podaja ognjevit revolucionarni govor. Sledi prizor spolnega akta, ki ga sekajo arhetipski prizori revolucije, pri čemer nekateri med njimi nadvse očitno odlikavajo njun spolni odnos; na primer, prizoru penetracije sledi prizor z ulice, kjer mračna množica demonstrantov obkoli in ustavi penetrirajoči »falični« tramvaj ... in vse to na ozadju prepevanja internacionale. Ko se na orgazmičnem vrhuncu pojavi sam Lenin, ki nagovarja nabito dvorano delegatov, je bolj v vlogi modrega učitelja, ki bdi nad ljubezensko iniciacijo para, kot pa v vlogi hladnega revolucionarnega vodje. Celó oktobrska revolucija je OK, če le služi rekonstituciji para ...

V kakšni meri je ta hollywoodska formula kreacije para na ozadju velikega zgodovinskega epa prisotna v drugih kulturah? Oglejmo si dediče same oktobrske revolucije – tu nas čakajo presenečenja (ali pa tudi ne, če si predočimo stalinistično fascinacijo s tovarno sanj hollywoodskega tipa kinematografske produkcije – Boris Šumjacki, šef sovjetske kinematografske produkcije tridesetih let, ki je obiskal Hollywood in je ta nanj napravil močan vtis, je na Krimu nameraval zgraditi Sovjetski Hollywood; po odkritju v poznih tridesetih, da je imperialistični agent, njegov plemeniti načrt na žalost ni mogel biti izvršen – bila pa je izvršena njegova eksekucija).

Vzemimo Chiaurelijev *Padec Berlina* (Padenie Berlina, 1949), ultimativni zgled stalinističnega vojnega epa, zgodbo o sovjetski zmagi nad Hitlerjevo Nemčijo. Film se prične leta 1941, tik pred nemškim napadom na Sovjetsko zvezo; junak, stahanovski jeklar, zaljubljen v lokalno učiteljico, a preplah, da bi se ji zares približal, prejme Stalinovo nagrado in Stalin ga sprejme v svoji dači. V prizoru, ki je bil po letu 1953 izrezan in nato izgubljen, Stalin po uradnih čestitkah pri junaku opazi nervozno nelagodje in ga vpraša, kaj je narobe. Junak Stalinu izpove svoje ljubezenske težave, ta pa mu svetuje, kako osvojiti njeno srce: recitiraj ji poezijo itd. Junaku doma uspe zapeljati dekle; toda v hipu, ko jo v naročju ponese na travnik (po vsej verjetnosti zato, da bi izvedla spolni akt), pričnejo vse naokrog padati bombe iz nemških letal – smo 22. junija 1941. Dekle v zmedu, ki sledi, zajamejo Nemci in jo odpeljejo v delovno taborišče v bližini Berlina, medtem ko se junak pridruži Rdeči armadi in se v prvih bojnih vrstah bori za ponovno združitev s svojo ljubljeno. Na koncu filma, ko se radostna množica taboriščnikov, ki jih je osvobodila Rdeča armada, pomeša med ruske vojake, na polju v bližini pristane letalo; iz njega stopi sam Stalin in se napoti proti množici, ki ga strastno pozdravlja. Par je natanko v tem trenutku ponovno združen, kakor da bi bila združitev zopet mediirana s Stalinovo pomočjo: dekle opazi junaka v množici; preden ga objame, se napoti k Stalinu in ga vpraša, ali ga sme poljubiti ... Danes res ne delajo več takšnih filmov! *Padec Berlina* je dejansko zgodba o ponovni združitvi para: druga svetovna vojna služi kot ovira, ki jo je treba premostiti, da bi junak lahko prišel do svoje ljubljene, kot zmaj, ki ga mora vitez pokončati, da bi dobil princeso, ki je kot ujetnica zaprta v gradu. Stalin tu igra vlogo čarovnika in ženitnega posrednika, ki par modro vodi k ponovni združitvi ...

ZADNJI UDAREC

Enak interpretativni ključ se prilaga tudi znanstvenofantastičnim filmom katastrof. V *Zadnjem udarcu* Mimi Leder (*Deep Impact*, 1998) svetu grozi gigantski komet, ki bi ob padcu na Zemljo za dve leti uničil vse življenje na planetu; Zemljo na koncu reši junška samomorilska akcija skupine astronautov z atomskim orožjem; v morje vzhodno od New Yorka pade le droben košček kometa, ki pa povzroči orjaški, več sto metrov visok val, ki preplavi celotno severovzhodno obalo Združenih držav, vključno z New Yorkom in Washingtonom. Toda ta komet-Reč ustvari par, ki pa je nepričakovan: incestuozni par mlade, očitno nevrotične, seksualno neaktivne televizijske poročevalke (Tea Leoni) in njenega promiskuitetnega očeta, ki se je ločil od njene matere in se pravkar poročil z mlado žensko hčerkinde starosti (Maximilian Schell). Očitno je, da je film dejansko drama o tem nerazrešenem proto-incestuoznem odnosu med očetom in hčerko: grozeči komet očitno uteleša avtodestruktivni bes junakinje, ki je brez fanta in očitno travmatično fiksira-



Jurski park

na na svojega očeta, zbegana zaradi njegove ponovne poroke, nesposobna sprijaznjenja z dejstvom, da jo je zapustil zaradi njene sovrstnice. Predsednik (igra ga, politično korektno, Morgan Freeman), ki v nagovoru državljanov napove prežeco katastrofo, deluje kot idealni kontrapunkt obscenega realnega očeta, kot čuteča očetovska figura (žene ni opaziti!), ki ji pomenljivo da privilegirano vlogo na tiskovni konferenci in ji dovoli postaviti prva vprašanja. O vezi med kometom in temno, obsceno hrbtno stranjo očetovske avtoritete jasno priča način, kako junakinja naveže stik s pred-

Ali ni zamisel, da je Jezus seksual z Marijo Magdaleno, prej neke vrste obscena skrivnost krščanstva, ki je vsem znana, krščanska secret de polichinelle? Pravo presenečenje bi bilo iti korak dlje in trditi, da je bila Marija v resnici transvestit, tako da je bil Jezusov ljubimec mlad, lep fant!

sednikom: skozi svoje raziskovanje odkrije preteč finančni škandal (velike nezakonite državne izdatke), povezan z »ELLE« – sprva seveda pomisli na to, da je predsednik vpleten v seksualni škandal in da je »Elle« njegova ljubica; nato odkrije resnico: »E.L.E.« je kodirano ime za izredne ukrepe, ki jih je treba izvesti v primeru, ko Zemlji grozi nesreča, ki lahko uniči vse življenje na planetu, vodstvo pa je na skrivaj porabljal sredstva za izgradnjo gromozanskega zaklonišča, v katerem bo katastrofo lahko preživelo milijon Američanov.

Bližajoči se komet je torej metaforični nadomestek za očetovsko nezvestobo, za libidinalno katastrofo hčerke, ki se sooča z dejstvom, da njen obsceni oče ni izbral nje, ampak neko drugo mlado dekle. Celotna mašinerija globalne katastrofe je potemtakem pogrnjena v tek zato, da bi mlada žena zapustila očeta in bi se ta vrnil (ne k svoji ženi, junakinjini materi, ampak) k svoji hčerki: film doseže vrhunec v prizoru, ko se junakinja ponovno sreča z očetom, ki v svoji luksuzni obmorski hiši čaka na grozeči val. Najde ga, čakajočega ob obali; skleneta mir in objeta pričakujeta val; ko se ta približa in nanju že meče svojo veliko senco, se tesneje privije k njemu in nežno zakliče »Očka!«, kakor da bi pri njem iskala zavetje, rekonstituirala otroško sceno majhne deklice, ki jo varuje ljubeč objem njene očetovega očeta, in trenutek zatem oba odnese gromozanski val. Nemoč in ranljivost junakinje v tem prizoru nas ne sme zavesti: ona je zli duh, ki v okvirni libidinalni mašineriji filmske pripovedi vleče niti, ta prizor dočakanja smrti v varovalnem očetovem objemu je realizacija njene ultimativne želje ... Tu se nahajamo na nasprotnem ekstremu od *Prepovedanega planeta* (*Forbidden Planet*, 1956, Fred M. Wilcox): v obeh primerih imamo opraviti z incestuoznim razmerjem med očetom in hčerko, toda medtem ko destruktivna pošast v *Prepovedanem planetu* materializira očetovo incestuozno željo po smrti, pa gre v *Zadnjem udarcu* za materializacijo hčerkinde incestuozne želje po smrti. – Prizor na obali z gigantskim valom, ki odnese objeta hčerko in očeta, je treba brati na ozadju standardnega hollywoodskega motiva (ki mu je slavo zagotovil film Freda Zinnemana *Od tod do večnosti* [*From Here to Eternity*, 1953]) para, ki se ljubi na plaži, medtem ko ju tu in tam oplazijo valovi (Burt Lancaster in Deborah Kerr): par je tu zares smrtonosno incestuozen, tako da je val gigantski ubijalski val, ne pa skromen tok drob-



Da Vincijeva šifra

nih valov na plaži ...

Zanimivo je, da se tudi drugi veliki kinematografski hit leta 1998 na temo gigantskega kometa, ki grozi Zemlji, *Armageddon* (Michael Bay), osredotoča na incestuozno razmerje med očetom in hčerko. Toda tu je oče (Bruce Willis) tisti, ki je prekomerno navezan na svojo hčerko: destruktivna sila kometa uteleša njegov *bes* nad hčerkinimi ljubezenskimi avanturami z drugimi moškimi njegove starosti. Pomenljivo je, da je tudi razplet bolj »pozitiven«, ne avtodestruktiven: oče se žrtvuje, da bi rešil Zemljo, s čimer se dejansko – na ravni libidinalne ekonomije – izbriše iz slike, da bi na ta način blagoslovil poroko hčerke z njenim mladim ljubimcem.

DA VINCIJEVA ŠIFRA

Če celo marginalne *off-hollywoodske* produkcije ostajajo determinirane z družinskim motivom, kje naj potem najdemo prave izjeme tega pravila? Tu naletimo na nekaj presenečenj.

Marca 2005 je sam Vatikan dal odmevno izjavo, v kateri je najostreje obsodil *Da Vincijevo šifro* Dana Browna in jo označil za knjigo, osnovano na lažeh in širjenju lažnih nauk (da je bil Jezus poročen z Marijo Magdaleno in da sta imela potomce – prava identiteta Grala je Marijina vagina!), zlasti pa je obžaloval dejstvo, da je knjiga tako popularna med mlajšo generacijo, ki išče duhovne smernice. Roganje temu vatikanskemu posegu, ki ga vzdržuje komajda prikrito hrepenenje po dobrih starih časih, ko je bil še v rabi zloglasni indeks prepovedanih knjig, nas ne sme zaslepiti za dejstvo, da je kljub temu, da je njegova forma napačna (človek skorajda posumi v obstoj zarote med Vatikanom in izdajateljem, ki bi prodaji knjige priskrbelo nov zagon), njegova vsebina v osnovi točna: *Da Vincijeva šifra* dejansko vsebuje novodobno

re-interpretacijo krščanstva v terminih ravnovesja med moškim in ženskim Principom, tj. osnovna ideja romana je re-inkripcija krščanstva v pogansko seksualizirano ontologijo: ženski princip je svet, popolnost je v harmoničnem zlitju moškega in ženskega principa ... Paradoks, ki ga je treba privzeti, je v tem, da bi potemtakem vsaka feministka morala podpirati Cerkev: tisto, kar imenujemo »feminizem« v pravem pomenu besede, nastop ženske subjektivnosti, vznikne *še le* z »monoteističnim« suspenzom ženskega označevalca, polarnosti moškega in ženskega nasprotja. Ženskost, ki je zatrjena z afirmacijo kozmičnega »ženskega principa« je, nasprotno, vselej podrejeni (pasivni, receptivni) pol, zoperstavljen aktivnemu »moškemu principu«.

Zato so trilerji, kot je *Da Vincijeva šifra* (The Da Vinci Code, 2006), eden ključnih indikatorjev današnjih ideoloških premikov: junak se poda na iskanje starega rokopisa, ki bo razodel neko pretresljivo resnico, ki grozi, da bo spodkopala same temelje (institucionaliziranega) krščanstva; zgodbi dajejo »kriminalno« ostrino obupani in neusmiljeni poskusi Cerkve (ali kakšne frakcije znotraj nje), da bi zatrla ta dokument. Ta skrivnost se osredotoča na »potlačeno« žensko razsežnost božanskega: Kristus je bil poročen z Marijo Magdaleno, Gral je v resnici žensko telo ... Je to razkritje res tako presenetljivo? Ali ni zamisel, da je Jezus seksual z Marijo Magdaleno, prej neke vrste obscena skrivnost krščanstva, ki je vsem znana, krščanska *secret de polichinelle*? Pravo presenečenje bi bilo iti korak dlje in trditi, da je bila Marija v resnici transvestit, tako da je bil Jezusov ljubimec mlad, lep fant!

Roman (in zoper sumljivo naglo zavračanje filma je treba reči, da to v še večji meri velja za sam film) je zanimiv zaradi neke poteze, ki začuda odslikava serijo *Dosjeji X* (The X Files, 1993 - 2002), kjer dejstvo, da

se »tam zunaj«, kjer naj bi ždela resnica, dogaja toliko reči (Zemljo napada tuja vrsta), zamaši vrzel, tj. mnogo bližje resnico, da se med parom agentov, Moulderjem in Scullyjevo, ne dogaja nič (nobeno spolno razmerje). V *Šifri* je spolno življenje Kristusa in Marije Magdalene eksces, ki invertira (prikrije) dejstvo, da Sophie, junakinja, Kristusova zadnja potomka, nima spolnega življenja: *ona* je kot sodobna Marija, nedolžna, čista, aseksualizirana, med njo in Robertom Langdonom o seksu ni ne duha ne sluha.

Njena travma je soočenje s primordially fantazmatsko sceno starševske kopulacije, s tem ekscesom užitka, ki je povsem »nevtaliziral« njeno seksualnost: kakor da bi bila v neke vrste časovni zanki prisotna ob aktu lastnega spočetja, tako da je zanjo VSAK seks incestuozen in torej prepovedan. Tu vstopi Robert, ki se – daleč od tega, da bi bil njen ljubezenski partner – vede kot njen »divji analitik«, čigar naloga je konstruirati pripovedni okvir, mit, ki bi ji omogočil, da se prebije iz tega fantazmatskega ujetništva, *ne* na način ponovne pridobitve »normalne« heteroseksualnosti, ampak na način sprejetja lastne aseksualnosti in njene »normalizacije« kot dela nove mitske pripovedi. *Da Vincijeva šifra* v tem smislu sodi v serijo, ki jo analiziramo: v resnici ne gre za film o religiji, o »potlačeni« skrivnosti krščanstva, temveč za film o frigidni in travmatizirani mladi ženski, ki je odrešena, osvobodjena svoje travme, s tem ko ji je priskrbljen mitski okvir, ki ji omogoča popolno sprejetje lastne aseksualnosti.

Mitski značaj te rešitve se jasno pokaže, če Robertu kot njegovemu proponentu zoperstavimo gospoda Leigha, kontrapunkt Opusa Dei v filmu (in knjigi): slednji hoče razkriti Marijino skrivnost in tako človeštvo osvoboditi pritiska uradnega krščanstva. Film zavrne to radikalno potezo in izbere fiksijsko kompromisno rešitev: niso pomembna dejstva (dejstva o DNK, ki bi dokazala genealoško vez med njo in Marijo ter Kristusom), ampak to, kar ona (Sophie) verjame – film izbere simbolno fikcijo in ne genealoških dejstev. Mit Kristusovega potomca Sophie priskrbi novo simbolno identiteto: na koncu postane vodja skupnosti. *Da Vincijeva šifra* ostaja krščanska prav na tej ravni dogodkov in posvetnem življenju: v Sophiejini osebi udejani prehod od seksualne ljubezni k deseksualizirani *agape* kot politični ljubezni, ljubezni, ki služi kot vez kolektiva. Na tej rešitvi ni nič »pred-freudovskega« – kot taka se kaže le, če sprejmemo surovo normativno heteroseksualno različico psihoanalize, po kateri je za žensko patološko vse, razen »normalne« heteroseksualne želje. Za pravega freudovca, nasprotno, »ni spolnega razmerja«, nobenega standarda normativnosti, le neizogibna slepa ulica, in aseksualna pozicija umika iz občejanja med spoloma je enako dober sintom (simpotmalni »vozel«, ki drži skupaj subjekta) za soočenje s to slepo ulico kot vsaka druga pozicija.