

orson welles ali razcepljena subjektivnost



Orson Welles
Državljan Kane

1

Kaj je vmesnik? Vsi vemo, kako izgleda uprizoritev Kaneovega predvolilnega shoda v filmu *Državljan Kane* Orsona Wellesa: za Kaneovo postavo stoji ogromni plakat z njegovo sliko, kot da bi "realnega" Kanea podvajala pošastna senca. Mar dandanašnji ne srečamo tega postopka na skoraj vsakem večjem političnem srečanju in koncertu? Govorec ali pevec je komajda opazen v veliki dvorani ali stadionu, kjer se dogodek odvija, vendar pa je nad njim ogromni video zaslon, na katerem lahko tudi najbolj oddaljeni gledalec vidi obraz izvajalca in (ojačani) glas poveže s podobo... Ta ureditev ni tako samoumevna, kot bi se nemara zdelo: strašljivo je pri tem to, da izvajalec (politik, igralec, pevec) v svojih čisto "realnih" gestah in besedah že računa na dejstvo, da so te projicirane na video zaslon, ki tako posreduje med njim in njegovim javnim govorom; dogodek je tako istočasno "neposreden", "v živo" (ljudje plačajo ogromne vsote denarja, da bi videli Pavarottija "v živo", čeprav so njihove oči skorajda ves čas usmerjene proti zaslonu), in tehnološko reproduciran, pri čemer je podoba običajno še slabša od tiste na domačem televizijskem zaslonu... Zato vprašanje "Kaj od tega je bolj realno?" nikakor ni odvečno: prav sam zaslon na nek način jamči, da je gledalec dejansko priča "realnemu" dogodku.

Kieslowski je bil velik mojster v tem, da je gledalcu omogočil, da to razsežnost vmesnika zazna v običajnem prizoru – del realnosti nenadoma začne delovati kot "vrata zaznave", zaslon, skozi katerega postane zaznavna neka druga, povsem fantazmatska razsežnost. Kieslowskega odlikuje to, da v njegovih filmih ti magični momenti zaslona niso uprizorjeni s pomočjo standardnih gotskih elementov (kot so pojave v megli, magična zrcala...), temveč kot del običajne vsakdanje realnosti. V *Kratkem filmu o ljubezni* (*Krotki film o milošci*, 1988) je na primer kratki prizor v poštnem uradu, ko se Maria, junakinja filma, pritožuje nad denarnimi nakazili, posnet tako, da večkrat vidimo osebo povsem od blizu iz oči v oči, zadaj za njo pa na stekleni steni, ki ločuje uradnike od strank, veličastni odsev obraza druge osebe, s katero se pogovarja oseba, ki jo vidimo neposredno – s pomočjo tega preprostega postopka sredi povsem običajnega prizora (stranke se v mračnem vzhodnoevropskem poštnem uradu pritožujejo nad slabo opravljenimi storitvami) vznikne grozljiva razsežnost. Bržkone najdemo najboljši primer tega magičnega bežnega vznika zaslona v *Dvojnem Veronikinem življenju* (*La double vie de Veronique*, 1991): ko se Veronika vozi z vlakom, sedeč tik ob oknu, njeno stanje vznemirjenosti, ki napoveduje srčni napad, naznanijo komajda zaznavne motnje v tistem, kar vidimo skozi okno vagona in kar je posledica neravne steklene površine.¹ Ta prizor je posnet na izjemno pretanjen način: najprej naredi vidno vznemirjeno subjektivnost (drugače rečeno, subjektivnost kot tako, saj – kot je pokazal Deleuze – subjektivnost kot taka ustreza gubi, razvlečenemu ali ukrivljenemu madežu v realnosti), preoblečeno v svojo "objektivno ustreznico", v rahlo izkrivljen pogled na pokrajino skozi okvir okna, t.j. anamorfični madež, ki popači jasno videnje; potem Veronika vzame v roko magično stekleno kroglo, jo potrese in vanjo usmeri svoj pogled: razmerje med anamorfičnim madežem in realnostjo je zdaj obrnjeno, subjekt jasno zaznava "magično" notranjost krogle, medtem ko se "realnost" okrog nje razstopi v brezoblično packo – ta krogla je seveda lacanovski objekt petit a kot objektni nadomestek za subjekta.² Tu se vsiljuje vzporednica med *Veroniko* in *Državljanom Kaneom*: mar ta magična krogla, ki privlači Veronikin pogled, ne igra iste strukturne vloge kot slavna steklena krogla z zasneženo hišo, ki za vselej očara Kanea? Prej omenjeni prizor iz *Veronike* ima svojo natančno ustreznico v prizoru proti koncu *Državljan Kanea*, v katerem se Kane, razbesnjen, ker ga je tik pred tem zapustila njegova druga žena, prepusti izbruhu otroške jeze in začne razbijati predmete v spalnici svoje žene, tako da soba kaj kmalu izgubi svoje jasne obrise in se spremeni v zamegljeno opustošenje; potem pa nenadoma obrne pozornost na majhen predmet, stekleno kroglo iz svojega otroštva in jo nežno vzame v svojo dlan. Potem ko se je celotno prizorišče okrog njega spremenilo v razdejanje, se zdi, da se tega malega predmeta oklepa kot svoje zadnje povezave z realnostjo... Definicija "odraslosti" pravi, da se je subjekt pripravljen odpovedati svoji magični stekleni krogli, t.j. objektu, ki jamči

fantazmatsko incestuozno povezavo – Kaneov problem je bil v tem, da tega ni zmožal storiti za časa svojega življenja, tako da je trenutek, ko spusti kroglo iz roke, tudi trenutek njegove smrti. "Normalni", "odrasli" subjekt se je sposoben "zadržati pri negativnem", preživeti svojo lastno smrt (presekat vezi z incestuozno stekleno kroglo). Zato težava s Kaneom ni v tem, da je vse svoje odraslo življenje iskal izgubljeni incestuozni objekt, ga skušal dobiti nazaj – težava je prej natančno nasprotna: tega objekta ni nikoli zares izgubil, oklepal se ga je do konca in tako ostal "neodrasel", mešanica veličine, "veličastne" vsemogočnosti in otroškega besa, ki mu je preprečeval, da bi se "vključil v svojo okolico". "Patološka" vez s tem objektom je kriva za nepretrgano vrzel med Kaneom in njegovim družbenim okoljem (oziroma, povedano s filmskim izrazoslovjem, med njegovim likom in ozadjem tega lika), ki se hkrati zdi manj realno – neke vrste fantazmatska, nezemeljska iluzija – in bolj realno, t.j. skala, ki vedno znova ovira njegovo trmasto voljo. Natančno v tem smislu učinek širokokotnega objektiv, ki je na delu pri vrzeli med subjektom v bližnjem planu in njegovim ozadjem, materializira in uravnava konstitutivno pomanjkljivost wellesovske subjektivnosti.³

2

Lotimo se tega bolj podrobno, saj nam nudi ključ za razumevanje celotnega Wellesovega opusa. Kot je pokazal James Naremore⁴, se giblje tipični film Orsona Wellesa od začetnega "realističnega", družbeno kritičnega prikaza družbene sredine, k osredotočenosti na tragično usodo veličastnega osrednjega junaka (*Kane*, *Falstaff*...). Ta premik od družbeno realističnega komentarja (liberalnega, blago kritičnega, "socialnodemokratskega", prikaza vsakdanjega življenja) k morbidni obsedenosti z gotskim pretiravanjem, nenavadnemu individualnemu in tragičnemu koncu njegove ošabnosti (ki mimogrede tudi ponuja ozadje za premik od Marion k Normanu v Hitchcockovem *Psihu*, 1960), je središčni nerazrešeni antagonizem Wellesovega univerzuma in, kot bi dejal Adorno, je Wellesova veličina v tem, da tega antagonizma ne razreši ali prikrije. – Tu moramo najprej opozoriti na alegorični značaj Wellesove obsedenosti s takšnimi veličastnimi liki: njihov končni propad nedvomno pomeni vstop, znotraj diegetskega prostora njegovih filmov, Wellesa samega, ošabnosti njegove lastnega umetniškega postopka in njegovega končnega propada. Druga stvar, na katero velja opozoriti, pa je način, kako ti pretirani liki združujejo dve nasprotni lastnosti: istočasno so agresivni, proto-fašistični, prežeti z brezobzirno slo po oblasti, in donkihotski, smešni, brez stika z realnim družbenim življenjem, živeč v svojem sanjskem svetu. Ta dvoumnost temelji na dejstvu, da gre za like "izginevajočih posrednikov": nedvomno spodkopujejo stari uravnoteženi univerzum, ki je Wellesu tako nostalgичno pri srcu (idila starega mesteca, v kateri živijo Ambersonovi in ki jo uniči industrijski napredek, ipd.), vendar pa nevede postavljajo temelje za svoj lastni propad, t.j. za njih v novem svetu, ki so ga pomagali ustvariti, ni prostora. Natančno v tem smislu je sam Welles "renesančni lik", kolikor je renesansa izginevaajoči posrednik med fevdalnimi pritiski in sivino modernega "razočarajočega" industrijskega sveta. Še več, ta napetost med realistično družbeno satiro in ošabnostjo takšnega veličastnega lika je utelešena v radikalni dvoumnosti wellesovskega tipičnega formalnega postopka, njegovi manipulaciji z goriščem, ki jo doseže z uporabo širokokotnega objektiv. Po eni strani globina polja seveda odlično izvede potopitev posameznika v širše družbeno polje – posamezniki so zvedeni na enega od mnogih gorišč v parataktični družbeni realnosti; po drugi strani pa globinska ostrina "subjektivno" popači pravo perspektivo s tem, da "ukrivi" prostor in mu tako podeli sanjam podobno "patološko" lastnost – na kratko, globinska ostrina na formalni ravni zabeleži razcep med ekscesivnim likom in "običajnimi" ljudmi v ozadju:

"... medtem ko je bilo o globini polja v filmu (*Kane*) precej teoretskih razprav, pa je bilo dokaj malo rečenega o izsiljeni globini perspektive... Welles ne uporabi globinske ostrine vsakič znova kot 'realistični' način zaznave, temveč kot način, kako nakazati spopad med instinktnimi potrebami junakov in družbenim oziroma materialnim svetom, ki določa njihovo usodo. ... Kratka goriščna razdalja objektiv mu omogoči, da

izrazi psihologijo svojih junakov, komentira odnos med junakom in okoljem in tudi ustvari občutek komaj še obrzdane, skorajda manične energije, kot da bi kamera, podobno kot kakšen od njegovih junakov, šla predaleč."⁵

Širokokotni objektiv tako proizvede učinek, ki je natančno nasproten tistemu, kar je slavil André Bazin, t.j. harmonični realistični potopitvi glavnega junaka v njegovo okolje, kot eno od gorišč večplastne realnosti: širokokotni objektiv prej poudari vrzel med junakom in njegovim okoljem, ko istočasno naredi viden način, kako junakova presežna libidinalna moč skoraj anamorfčno popači realnost. Globina polja – ki s pomočjo širokokotnega objektiv popači realnost, ukrivi njen prostor tako, da patološko pretirano poudari bližnji posnetek glavnega junaka, in realnost, ki se razteza v ozadju, naredi za sanjsko – tako poudari vrzel, ki ločuje glavnega junaka od družbene realnosti; kot taka neposredno materializira wellesovsko "veličastno" subjektivnost v vsej njeni dvoumnosti, ko niha med ekscesivno, nadčloveško močjo in patološko smešnostjo. Tako lahko vidimo, da bazinovsko pojmovanje uporabe globine polja ni preprosto napačno: kot da bi sama oddaljenost med tema dvema uporabama globine polja pri Wellesu – bazinovsko realistične, pri kateri je posameznik vkleščen v večplastno družbeno realnost, in "ekscesivne", ki poudarja režo med posameznikom in njegovim družbenim ozadjem – v Wellesovem delu artikulirala napetost med liberalno-napredno kolektivistično držo in osredotočenostjo na veličastnega posameznika.⁶

3

Wellesov osnovni motiv – vzpon in padec veličastnega junaka, ki ga na koncu doleti "pravična kazen" – dopušča različna branja. Ena je Truffautova: "Glede na to, da je (Welles) sam pesnik, humanist, liberal, lahko opazimo, da je bil ta dobri in nenasilni mož ujet v protislovje med svojimi osebnimi čustvi in čustvi, ki jih je moral upodobiti v vlogah, ki so mu jih dodelili zaradi njegove postave. To protislovje je razrešil tako, da je postal moralistični režiser, ki je vselej pokazal angela v zveri, srce v pošasti, skrivnost tirana. To ga je pripeljalo do tega, da je izumil način igre, ki razkriva krhkost v ozadju oblasti, občutljivost v ozadju moči... Slabost močnih, to je tema, ki je skupna vsem filmom Orsona Wellesa."⁷ Očitna težava tega branja je, da romantizira pošast, pri kateri, globoko v njenem srcu, odkrijemo krhko, nežno naravo – kot pri standardnem ideološkem upravičevanju Lenina, ki so ga v stalinistični hagiografiji vedno opisovali kot človeka, ki so ga globoko ganile mačke in otroci in ga je Beethovnova *Appassionata* spravila v jok. (Skrajna inačica tega procesa je feminiziranje moškosti: pravi moški je v pasivno feminiziranem odnosu do božanskega Absoluta, čigar voljo udejanja...) Vendar pa Welles ne pade v to ideološko past: zanj je bistvena "nemoralna" dobrota (energični zanos) njegovih veličastnih junakov enako pomembna kot tisto, kar njihovo okolje dojema kot njihovo grozečo, "zlobno", "pošastno" razsežnost. Drugo, nasprotno branje je nietzschejansko: veličastni junak je "onstran Dobrega in Zla" in je kot tak v bistvu dober, energičen; zlomita ga ozkost in pritiski morale, prežete z občutkom krivde, ki ne prenese Volje po življenju. Krhkost in ranljivost wellesovskega junaka izhaja neposredno iz njegove absolutne nedolžnosti, ki ostaja slepa za pokvarjene metode, s katerimi skuša morala skvariti in uničiti življenje. (Mar ni drugi aspekt tega nietzschejanstva tudi Wellesova vse večja fascinacija s statusom videza, "prevare", resnice prevare kot take, itd.?) Ta veličastni junak je poln velikodušnosti, "onstran načela ugodja" in utilitarnih preudarjanj... Toda težava je tudi pri tem branju: nekako zgreši absolutno nujnost "pravične kazni", končnega padca wellesovskega junaka... Zato nas mika, da bi v zvezi z Wellesom še enkrat ponovili Adornovo tezo, da leži resnica Freudove teorije v samih nerazrešenih protislovjih njegovega teoretskega ustroja: notranje protislovje wellesovske subjektivnosti je ireduktibilno, ne moremo reči, da je ena stran "resnica" druge in postaviti velikodušno življensko substanco kot avtentično, s tem da moralno osebo zavržemo kot izraz mediokritetne množice, ki namerava zadušiti prvinsko Dobroto onstran dobrega in zlega; prav tako pa nasprotno ne moremo dojemati prvinske življenske substance kot nečesa,

kar je potrebno udomačiti s posegom logosa, da se ne bi spremenila v uničujočo neposlušnost. Welles sam se je dobro zavedal te nedoločljivosti: "Vse vloge, ki sem jih igral, so različne in različne Fausta. Sovražim vse in različne Fausta, ker verjamem, da ni možno, da bi bil človek velik, ne da bi priznal, da je še nekaj večjega od njega – bodisi zakon ali Bog ali umetnost – toda nekaj večjega od človeka mora biti. Te vloge so mi simpatične – človeško, ne pa moralno."⁸

Wellesovo izrazoslovje tu zavaja: njegovi veličastni junaki niakor niso "bolj človeški", temveč prav nasprotno – nečloveški, tuji "človeštvu", kar zadeva običajni pomen povprečne človeške eksistence in njenega drobnega veselja, bridkosti in slabosti... še več, ti veličastni junaki so porazdeljeni vzdolž osi, ki sega od *Falstaffa*, za Wellesa utelešenja bistvene dobrote in energične velikodušnosti, do Kindlerja, krutega nacističnega morilca v *Tujcu* (da ne omenjamo Harryja Limea v *Tretjem človeku* Carola Reeda) – v enem od svojih intervjujev za *Cahiers du Cinéma* je Welles v to zbirko vključil celo Goeringa kot nasprotje birokratskemu in mediokritetnemu Himmlerju...). Kako ti veličastni junaki postavijo na glavo običajna etično-politična nasprotja, je razvidno iz tega, kako je Kanea novinarju opisal Thompson, kar je sicer bilo vključeno v končni scenarij, ne pa tudi v sam film: "To je bil najbolj pošten človek, kar jih je kdaj živelo, le da je bilo v njem tudi precej sprijenosti. Bil je tako liberalen kot konservativen. Bil je ljubeč soprog – pa sta ga obe ženi zapustili. Le malokdo je znal biti tako dober prijatelj – pa je zlomil srce svojemu najstarejšemu prijatelju, tako kot bi odvrget do konca pokajeno cigareto. Onstran tega pa..."⁹

Prav tako tu ni na mestu poenostavljeno heideggerjansko branje, ki bi wellesovskega veličastnega junaka dojemalo kot najčistejšo ponazoritev ošabnosti moderne subjektivnosti: težava je v tem, da če se hoče subjektivnost v celoti izraziti, je potrebno ta presežek potlačiti, "žrtvovati". Tu imamo opravka z notranjim razcepom subjektivnosti na veličastni presežek in iz njega izhajajočo "normalizacijo", ki ga podredi hladnim oblastnim računam – zgolj s to samopotlačitvijo ali, bolje, samoutajitvijo, to omejitvijo, ki smo si jo sami naložili, ošabnost subjektivnosti izgubi svojo največjo ranljivost. Le kot taka, s pomočjo te samoomejitve, se lahko subjektivnost izogne "pravični kazni", ki jo čaka na koncu poti in tako resnično prevzame oblast – prehod od *Falstaffa* do princa Hala. Še drugače lahko rečemo, da je ta faustovski veličastni lik neke vrste "izginevalni posrednik" moderne subjektivnosti, je njegova utemeljujoča poteza, ki se mora umakniti iz svojega učinka. (Grobno in okorno zgodovinsko podobnost temu umiku lahko najdemo pri renesančnemu veličastnemu junaku, ki s svojo pretirano velikodušnostjo in nebrzdano potratnostjo deluje kot nujni posrednik med hierarhizirano srednjeveško družbo in kapitalističnim utilitarizmom polnim računov.)

Način, kako se vsak poskus podrobnejše opredelitve wellesovskega kontrasta med "normalnimi" in "veličastnimi" vlogami ujame v ponavljajoči se cikel in se mora zateči k vrsti nezdržljivih parov nasprotij, izpričuje dejstvo, da imamo tu opraviti z lacanovskim Realnim, to se pravi, z antagonizmom, ki ga ni moč neposredno prevesti v simbolno nasprotje – izrazimo ga lahko le s ponavljajočim samonanašujočim postopkom, pri katerem "višji" pol prve trditve zamenja svoje mesto in postane "nižji" pol naslednje trditve: zaradi svoje velikodušnosti in volje po življenju je veličastni lik "človeški", v nasprotju s togim "normalnim" likom, vendar pa hkrati tudi pošastno presega "človeškost" običajnih ljudi. V svojem samonanašujočem ponavljanju "višja" simbolna poteza negira samo sebe: wellesovski junak je "bolj človeški" od običajnih ljudi, pa ga vseeno sam njegov presežek človeškosti naredi za nekoga, ki ni več ustrezno "človeški" – podobno kot pri Kierkegaardu, v čigar delu je Etično resnica Estetskega, pa vendar sama razsežnost Etičnega, če jo privedemo do njene skrajnosti, vključuje svojo lastno religiozno ukinitve. Wellesova ultimativna tematika, ki se ji z različnih perspektiv približuje vedno znova, je tako Realno, nemogoče jedro, antagonistična napetost v samem osrčju moderne subjektivnosti. Ključnega pomena je tukaj, kako je ta ista nedoločljivost na delu pri wellesovski formalni napetosti med realistično upodobitvijo življenja skupnosti in "ekspresionističnim" presežkom globine polja: ti "ekspresionistični" presežki (grozljivo postavljena kamera, igra s svetlobo in sencami, ipd.) so samonanašujoči

presežek forme, glede na mirni in transparentni prikaz "družbene realnosti", hkrati pa so pravim gonilnim in ustvarjalnim silam družbenega življenja precej bližje kot toge konvencije realizma... Tako torej ne le da Wellesovi formalni presežki in neskladnosti zgolj prikazujejo ali uprizarjajo inherentne neskladnosti upodobljene vsebine, temveč prej delujejo kot "vrnitev potlačenega" upodobljene vsebine, t.j. njihov presežek je korelativen luknji v upodobljeni vsebini. Poanta ni le v tem, da dvoumna uporaba globinske ostrine in globine polja kaže na dvoumnost wellesovskega ideološkega projekta, t.j. Wellesovo ambivalentno držo do veličastnih faustovskih likov, ki jih liberalno-humanistični progresivci obsojajo, hkrati pa delujejo kot očitni objekt fascinacije – če bi bilo to res, bi imeli med formalnim presežkom in ideološko neskladnostjo vsebine le preprosto razmerje odseva/zrcaljenja. Poanta je prej v tem, da formalni presežek razkrije "potlačeno" resnico ideološkega projekta: Wellesovo libidinalno identifikacijo s tem, kar njegov uradni liberalno-demokratski pogled zavrača.

V tem smislu bi lahko govorili o wellesovski obscenosti forme. Drugače rečeno, kolikor avtonomizirano formo dojemamo kot kazalec nekakšne travmatične potlačene vsebine, je kaj lahko identificirati potlačeno vsebino, ki vznikne v preobleki Wellesovih formalnih ekstravaganc in presežkov, ki pritegnejo pozornost nase (v *Kaneu*, v *Dotiku zla*): obsceni samouničujoči užitek nekastriranega "veličastnega" lika. Ko v kasnejših Wellesovih filmih (še posebej v *Polnočnih zvonovih*, čeprav je ta tendenca opazna že v *Ambersonovih*) ta presežek forme v večji meri izgine in da prednost bolj uravnoteženi in transparentni pripovedi, ta sprememba priča o premiku v poudarku v strukturni dvoumnosti "veličastnega" lika, od njegovega destruktivnega in zlobnega aspekta (Quinlan v *Dotiku zla*) k pomirjajoči dobroti, ki prinaša življenje (Falstaff v *Polnočnih zvonovih*) – ni naključje, da pridejo wellesovske formalne ekstravagance najbolj do izraza takrat, ko veličastni lik zaznamo v njegovem destruktivnem aspektu.

4

Mar ne srečamo enake življenja polne velikodušnosti, ki se mora soočiti s svojim propadom, v edinstvenem liku Bobbyja Peroua (ki ga igra Willem Dafoe) v filmu *Divji v srcu* (Wild at Heart, 1990) Davida Lyncha? Tako wellesovski veličastni junak kot Bobby Perou utelešata presežno naravo nagona (na katero pri Wellesu kaže njegova često ponovljena zgodba o škorpionu, ki piči žabo, ki ga nosi čez vodo, čeprav ve, da bo to pomenilo tudi njegovo smrt – ne more drugače kot slediti svojemu nagonu; pri Lynchu pa nanjo kaže Perouovo zagovarjanje življenja v samem aktu samouničenja). V obeh primerih je ta presežek prikazan z vrsto lastnosti, ki pričajo o svoji "avtonomiji", t.j. o svoji neodvisnosti od nepomembnih razmišljanj o dobičku in ostalih ozkih človeških zadevah: potem ko je svojega najtesnejšega sodelavca in domala prijatelja Lelanda odpustil, ker je napisal slabo kritiko Susaninega opernega debuta, sam Kane konča kritiko v sramotilnem Lelandovem tonu; ko iz Laure Dern izsili privolitve v spolni akt, Bobby Perou tega ne izkoristi, ampak jo z izjemno suvereno gesto pusti oditi... Osrednja nujnost, okrog katere se vrtila tragična razsežnost wellesovskega veličastnega junaka, je nujno izdajstvo enega njegovih najbolj vdanih prijateljev ali potomcev, ki lahko rešijo njegovo zapuščino in postanejo "tisti, ki ti bodo sledili" le tako, da organizirajo njegov propad. Zgled te zvestobe-skozi-izdajstvo nastopi, ko je edini način, da sin ostane zvest svojemu obscenemu očetu, ta, da ga izda, kot je to primer v razburkanem razmerju med Falstaffom in princem Halom v Wellesovem filmu *Polnočni zvonovi*, kjer je Falstaff nedvomno obsceni temačni dvojnik Halovega uradnega očeta (kralja Henrika IV.).¹⁰ V *Polnočnih zvonovih* je eden od najbolj grenkih prizorov nedvomno prizor odpovedi, ko princ Hal, zdaj sveže ustoličen kralj Henrik V., spodi Falstaffa: intenzivna izmenjava pogledov pokaže lažnivost vsebine kraljevih besed in priča o neke vrste telepatski povezavi med obema, o skoraj neznosnem sočutju in solidarnosti – implicitno sporočilo, ki ga izdaja kraljev obupani pogled, je: "Prosim, moraš me razumeti, da to počnem zaradi zvestobe do tebe!". Izdajstvo princa Hala kot vrhovni akt zvestobe povrh vsega temelji v konkretni politični drži novega kralja: kot je dobro znano, je bil Henrik V. neke vrste kraljevska ustreznica Ivane

Orleanske, prvi "patriotski" protoburžoazni kralj, ki je vojne izrabljal za vzpostavitev narodne enotnosti in se naslavljal na nacionalni ponos običajnih ljudi, da bi jih mobiliziral – njegove vojne niso bile več običajne fevdalne igre, ki so jih bojevali plačanci. Tako bi lahko trdili, da je princ Hal "odpravil" (v natančnem heglovskem pomenu *Aufhebung*) svoje priljeljevanje s Falstaffom, svoje druženje z nižjimi sloji, svoje občutenje utripa običajnih ljudi in njihovega "vulgarnega" veseljaštva. Njegovo sporočilo Falstaffu je tako naslednje: "Le tako, da te izdam, lahko prenesem/vključim tisto, kar sem dobil od tebe, v moje opravljanje kraljevskih poslov." (Isto se zgodi pri izdaji očeta: le tako, da ga izdamo, lahko prevzamemo očetovsko simbolno funkcijo.)

Ta travma okrog pretirano uživajočega očeta, ki ga je treba izdati, je v samem jedru nevroze: nevroza vedno vključuje moteno, travmatično razmerje z očetom: pri nevrozi "prehod" (*Aufhebung*) *pere-jouissance* v Ime očeta ne uspe, lik Očeta ostane zaznamovan s travmatičnim madežem užitka, eden od travmatičnih prizorov, ki nevrotiku prinesejo tako odvraten užitek, pa je bodisi tisti, ko očeta ulovi "s spuščeniimi spodnjicami", t.j. pri dejanju pretiranega, obscenega užitka, bodisi tisti, ko je oče ponižan (v obeh primerih oče ni "na ravni svojega simbolnega mandata"). Zaradi takšnega prizora histerikov pogled otrpne, prizor ga paralizira: srečanje z realnim očetovskega užitka spremeni histerika v negibni, zamrznjeni pogled, ki je podoben Meduzini glavi. V knjigi *Bratje Karamazovi* Dostojevskega najdemo obe inačici te travme: sam oče Karamazov je obsceni oče, ki spravlja v zadrego s svojim vdajanjem pretiranim užitkom; poleg tega pa imamo tudi prizor, v katerem sin reveža, ki ga je napadel Dimitri, stopi do Dimitrija, ga medtem, ko ta pretepa njegovega očeta, povleče za rokav in milo prosi: "Prosim, ne tepite mojega očeta..." – tako je treba brati triado RSI očeta: simbolni oče je Ime Očeta; imaginarni oče je (ugledna, dostojanstvena...) "samo-podoba" očeta; realni oče je presežek uživanja, ki travmatično vzemiri to "samo-podobo". Srečanje s to travmo lahko privede do različnih strategij, kako se z njo soočiti: želja po smrti (oče naj umre, da me ne bo več spravljal v takšno zadrego – osnovni vir zadrege je samo dejstvo, da oče živi...); prevzem krivde nase, t.j. žrtvujem samega sebe, da bi rešil očeta; itd., itd. V splošnem bi lahko rekli, da skuša histerični subjekt v očetu odkriti manjko, ki bi ga oslabil, medtem ko se je obsesionalni nevrotik, ki zaznava očetovo slabost in se počuti kriv zanjo, pripravljen žrtvovati zanj (in s tem namerno zmede svojo željo, da bi očeta ponižal).

Mar ne srečamo obeh inačic obscenega očeta pri Wagnerju? Spomnimo se le travmatičnega razmerja med Amfortasom in Titurelom, ki povsem ustreza dialogu med Alberichom in Hagenom iz *Somraka bogov*. Razlika med tema dvema soočenjima med očetom in sinom je jasna: v *Somraku bogov* je dinamika (nervozno hujskanje, večji del govorjenja) na strani očeta, medtem ko Hagen večinoma zgolj posluša to obsceno prikazen; v *Parsifalu* je Titurel negibna moreča prisotnost, ki komajda odpre usta in izusti nadjazoško zapoved "Povej, kje je Gral!", medtem ko je dinamični dejavnik Amfortas, ki pojasnjuje, zakaj noče izvesti rituala... Mar ni jasno, če skrbno poslušamo ta dialog iz *Parsifala*, da resnično obscena pojava v *Parsifalu*, osnovni vzrok za propad Gralove skupnosti, ni Klingsor, ki je očitno le mali lopov, temveč prej Titurel sam, obscena ne-mrtva prikazen, umazani starec, ki se tako zelo naslaja nad Gralom, da zmoti običajni ritem njegovega razkritja? Nasprotje med Alberichom in Titurelom tako ni nasprotje med obscenim ponižanjem in dostojanstvom, temveč prej nasprotje med dvema modusoma obscenosti same, med močnim, morečim očetovskim uživanjem (Titurel) in ponižanim, razburjenim, šibkim očetom (Alberich). Še en primer ponuja sama biblija: "Noe je začel obdelovati zemljo in je zasadil vinograd. Ko pa je pil vino, se je upijanil in razgalil sredi svojega šotoru. Kam, oče Kanaanov, je videl nagoto svojega očeta in to povedal bratoma zunaj. Sem in Jafet pa sta vzela plašč, ga dala na svoje rame ter navzad gredoč pokrila goloto svojega očeta, tako da je bil njun obraz proč obrnjen in da golote svojega očeta nista videla. Ko pa se je Noe od vina streznil in zvedel, kaj mu je storil njegov najmlajši sin, je rekel: 'Preklet bodi Kanaan! / Bodil hlapec hlapcev bratoma!'" (Genesis 9:20-26)

Če pustimo ob strani skrivnostno dejstvo, da Noe ni preklel neposredno Kama, temveč Kamove potomce (njegovega sina), kar so nekateri

interpreti izrabili za upravičevanje suženjstva (Kanaan pogosto opisujejo kot "črnega"), je ključnega pomena, da ta prizor jasno uprizori soočenje z nemočnim in obscenim *Pere-jouissance*: pravi sinovi spoštljivo pogledajo vstran, pokrijejo svojega očeta in tako branijo njegovo dostojanstvo, medtem ko zlobni sin škodoželjno trobi naokrog o očetovi nemočni obscenosti. Simbolna avtoriteta je tako utemeljena v prostovoljni slepoti, vključuje neke vrste voljo-po-NE-vedenju, držo *je n'en veut rien savoir* – o obsceni plati očeta. In Wellesovo delo nas vedno znova spomni na to obsceno drugo plat simbolne avtoritete.

Prevedel Boris Čibej

Opombe:

1. Na ta primer je opozorila Elisabeth Wright iz Cambrida.
2. Temu madežu (zamegljeno površje) na oknu vagona v Veronikinemu dvojnemu življenju moramo nasproti postaviti ime "Froy", ki se skrivnostno pojavi na oknu vagona v Hitchcockovem filmu *Dama, ki izginja*: nasprotje je seveda med objektom in označevalcem.
3. Drugo inačico tega fantazmatskega prostora znotraj steklene krogle najdemo v fantastičnih pustolovskih filmih: v obliki skrivnostne Druge dežele, v katero pustolovec vstopi potem, ko je premagal neko grozljivo prepreko (prepad, gorski prelaz, puščavo...), tako kot v filmu *Izgubljeno obzorje*, v katerem visoko v Himalaji, le korak onstran nevihtnega gorskega prelaza, leži čarobno in mirno kraljestvo Shangri La, odrezano od ostalega sveta. V vseh teh primerih vstopimo v samozadostno "varno" območje, ki je osvobodeno neuravnoteženosti želje (spomnimo se tudi nacistične fantazme, ki pravi, da zemlja ni krogla v praznem vesoljskem prostoru, temveč, prav nasprotno, prazna krogla znotraj večnega ledu, ki ima v svojem središču Sonce...).
4. Glej James Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, New York: Oxford University Press 1978, str. 61-63.
5. Op. cit., str. 48, 50.
6. O wellesovski uporabi globine polja bi še lahko rekli, da temačnosti in sencam podeljuje neke vrste ontološko zgoščenost: ko v "ekspresionističnem" posnetku v ozadju zaznamo preveč osvetljeni objekt, ki ga z obeh strani obkrožajo neprodušne temne sence, ta tema ni več preprosto negativ pozitivno obstoječih stvari, ampak je na nek način "bolj realna od realnih objektov samih" – stoji na mestu razsežnosti prvinske zgoščenosti materije, iz katere (začasno) vzniknejo konkretni objekti.
7. Navedeno po Joseph McBride, *Orson Welles*, New York: Da Capo 1996, str. 36.
8. Ibid., str. 157.
9. Ibid., str. 47.
10. Tu ne smemo spregledati tega, da je oče princa Hala (kralj Henrik IV.), nič manj kot Falstaff, slepar, ki mu grozi izguba prestola – Falstaffovo norčevanje iz kraljevskih ritualov tako bije v oči zato, ker kaže na sleparijo, ki je značilna že za "pravega" nosilca titule... Dva očetovska lika princa Hala, njegov kraljevski oče in Falstaff, si stojita nasproti tako kot izmozgani umirajoči, ki se oklepa simbolne titule, in velikodušni zanos, ki se norčuje iz vseh simbolnih titul. Vendar pa bi bilo napak reči, da si moramo prizadevati za idealnega očeta, ki združuje obe strani: Wellesovo sporočilo je natančno v tem, da se tega razcepa očetovskega lika na izmozganega nosilca simbolne titule in zanesenjaškega užitarja ne da prekoračiti – morata biti dva očeta.

