

K A Z A L O

I. POVEČAVA: FILM NGIR 3

Oval 18

Aleksa Zupančič: Snag jaska 7

Frank Kravac

Priljubiti iz -ščiplov-: Anni rockmanja in reprezentativni mladiček 21

Stojan Petter: Dlak fantaja 33

Marrat Bofenčič: *Postavljaj Wham / Who Young* 41

Mary Ann Dwyer: *Čisto: Tatarskega in za mladi* 51

Zdenko Vrtiljuzar: *Ustav: Slovake in zgodnja* 55

Mari Verzet: *Lutka: Dva mlada* 75

II. NELOGONJE V KULTURI 89

P R O B L E M I

III. ŽIVLJENI PUSTI LAMBEI 127

E S E J I

Razda Seljak 129

Jelica Šušter-Kisa: *Češkoslovenski slovenski mladi* 135

Janez Šušteršič: *Razred: je mlad politični in ekonomski aktivisti* 141

IV. OSMI PUNČEK 159

Štefan Frenč: *Poljskega mladi in mladi* 161

Milica Joubert-Kamran: *Ljubljana* 163

Alex Lifford: *Mladi mladi* 165

V. ROSE IN A RISE IN A ROSE 187

Maria Tovek: *Pisava: vstopil je pisava za leti* 189

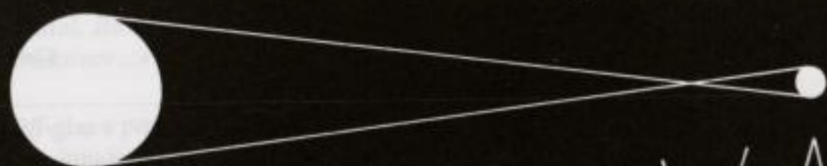
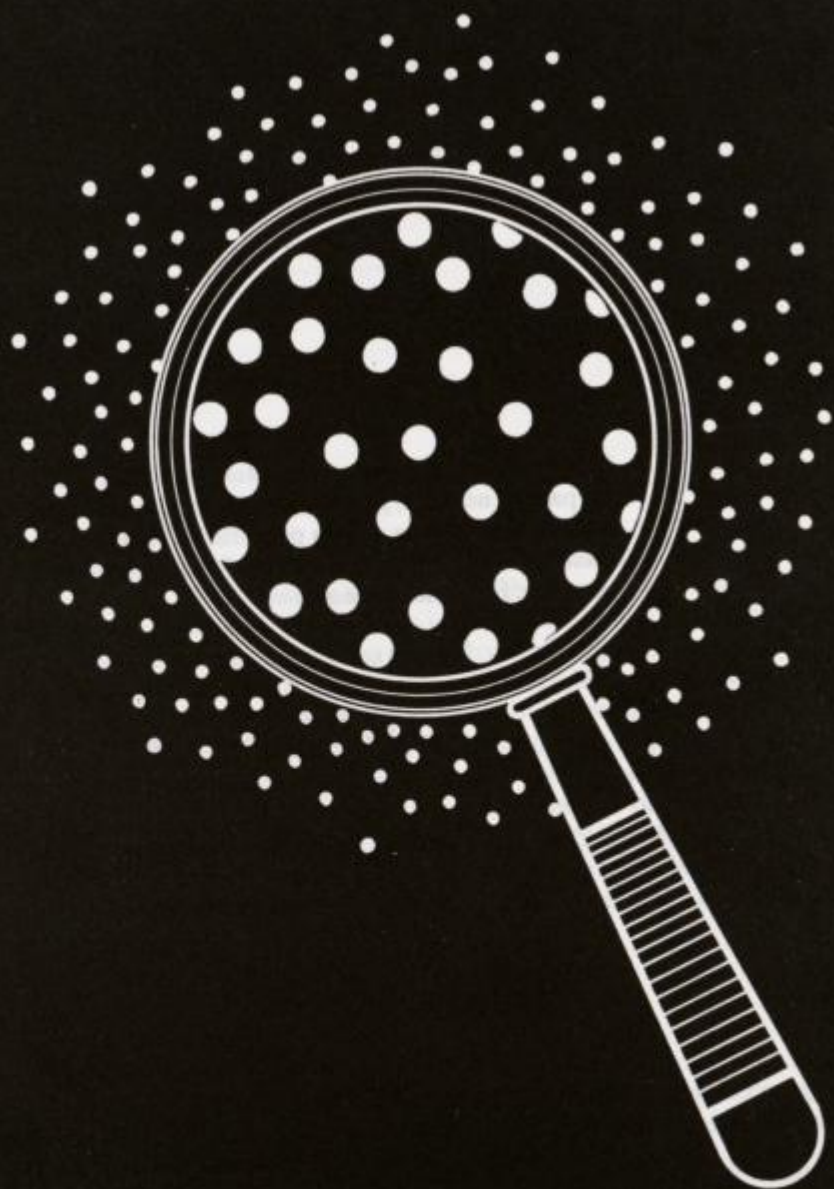
E S E J I



K A Z A L O

I. POVEČAVA: FILM NOIR	5
<i>Uvod</i>	6
Alenka Zupančič: <i>Image fatale</i>	7
Frank Krutnik:	
<i>Problem iz »algebre«: dead reckoning in regimentacija moškosti</i>	21
Stojan Pelko: <i>Dark Passage</i>	35
Marcel Štefančič: <i>Yesterday When I Was Young</i>	41
Mary Ann Doane: <i>Gilda: Epistemologija kot striptiz</i>	57
Zdenko Vrdlovec: <i>Umor kitajskega knjigovodje</i>	75
Marc Vernet: <i>Lesket črno belega</i>	79
II. NELAGODJE V KULTURI	89
Peter Klepec: <i>O idealu čistega uma</i>	91
III. ŽIVI IN PUSTI UMRETI	127
Renata Salecl: <i>Pro patria mori</i>	129
Jelica Šumić-Riha: <i>Carl Schmitt: occasio in svarilo</i>	135
Janez Šuštaršič: <i>Razmerja med politiko in ekonomijo v diktaturi</i>	147
IV. OSMI POTNIK	159
Sigmund Freud: <i>Psihopatske osebe na odru</i>	161
Herve Joubert-Laurencin: <i>Lynchcock</i>	165
Alen Ožbolt: <i>Mrtva narava</i>	173
V. ROSE IS A ROSE IS A ROSE	187
Maria Torok: <i>Pomen »zavidanja penisa« pri ženski</i>	189

E S E J I



P O V E Č A V A



Uvod

Če že veste, kaj je to *film noir*, potem ne potrebujete uvoda. Če pa tega ne veste, potem vam tudi uvod ne bi bogve kako koristil. Vsekakor in v obeh primerih pa vam bodo koristili teksti, zbrani v tokratni Povečavi. Sicer pa so o njih svoje povedale že slavne osebnosti:

»At last, they are looking at me — those pages I longed so much to read and was never able to find them.«

Humphrey Bogart

»Wunderbar, as we Germans used to say, just wunderbar.«

Fritz Lang

»Too bad I didn't understand it, but then again, who does?«

Harrison Ford

»Frankly, my dear friends, I don't give a damn.«

Clark Gable

Alenka Zupančič

IMAGE FATALE

V pričujočem tekstu se bomo ustavili ob dveh *filmih noir*, ob Premingerjevem filmu **Laura** ter ob Langovem **The Woman in the Window**. Oba filma nosita letnico 1944, in tudi sicer imata marsikaj skupnega. Zanimivo pa je videti, kako zelo različno artikulirata to, kar jima je skupno. Vrh tega sta oba filma tako rekoč utelešenje *filma noir*. Leta 1946 je francoski cineast in filmski kritik Nino Frank skoval oznako *film noir*, da bi z njo opisal to, kar je videl kot novi trend znotraj Hollywoodske medvojne produkcije. Med vojno v Franciji ni bilo moč videti ameriških filmov in Frankova oznaka se je nanašala na pet filmov, ki so doživeli pariško premiero julija in avgusta 1946 in za katere je verjel, da prinašajo celo vrsto narativnih, stilističnih in tematskih odmikov od Hollywoodskega filma predhodnih let. Ti filmi so bili: **The Maltese Falcon** (1941), **Murder, My Sweet** (1944), **Double Indemnity** (1944), **Laura** (1944) in **The Woman in the Window** (1944).¹ Oba filma (**Laura** in **The Woman in the Window**) sta torej med tistimi, ki so do oznake *film noir* sploh pripeljali. Poglejmo si najprej **Lauro**.

I. Ime podobe

Že prva minuta filma **Laura** nas krepko posadi v t. i. »noir atmosfero«. Po najavni špici se kamera sprehodi po prazni sobi, spremljajo pa jo naslednje besede v *off*-glasu:

»Nikoli ne bom pozabil vikenda, ko je umrla Laura. ... Bila je najbolj vroča nedelja, kar jih pomnim. ... Jaz, Waldo Lydecker, sem bil edini, ki sem jo resnično poznal. Ravno sem začel pisati Laurino zgodbo, ko je prišel še eden od tistih detektivov ...«

Off-glas s poudarjeno osebno noto (prizadetost ob dogodkih, ki jih opisuje), smrt naslovne junakinje na samem začetku filma, huda vročina – vse to so *noir* elementi *par*

¹ Cf. Frank Krutnik, *In a Lonely Street /Film noir, genre, masculinity/*, Routledge, London 1991, str. 15.

excellence. Toda preden nadaljujemo s podrobnejšo analizo filma, si najprej pogledjmo, kaj se v njem dogaja.

Inspektor Marc McPherson raziskuje smrti Laure Hunt. Pri tem mu je nenehno za petami Waldo Lydecker, slavní časopisni in radijski kolumnist, cinik in prodorni analitik človeške narave. Le-ta, kot sam pravi, je Lauro najbolj poznal in o njej pripoveduje inspektorju. Te pripovedi konstituirajo pretežno flashback strukturo prve polovice filma. Lydecker je imel Lauro ne le za svojo kreacijo (spoznal jo je s pravimi ljudmi in ji tako omogočil blestečo kariero, ji pomagal izoblikovati okus in stil...), temveč tudi za svojo lastnino — vztrajno in z vseni sredstvi je od nje odganjal vse resne pretendente. Laura se je vseeno zaročila z Shelbjem Carpenterjem, za katerega pa je (z Lydeckerjevo pomočjo, seveda) ugotovila, da se malo preveč suče okrog ene izmed njenih manekenk, Diane Redfern. Carpenter ji zagotavlja, da je zgolj Diane zaljubljena vanj, in da sam pri tem ničesar ne more. Carpenterja si prizadeva »uloviti« tudi Ann Treadwell, Laurina teta. Laura se odloči, da bo vikend preživela v koči na deželi in tam dokončno premislila, ali naj se poroči s Shelbjem ali ne. Te načrte ji prekrži morilec — umorjeno (z razstreljenim obrazom) jo najdejo v njenem stanovanju. Ko Marc (inspektor) raziskuje primer, ga oseba Laure bolj in bolj fascinira, tako rekoč obsede. Nekje na polovici filma, ko se ravno nahaja v njenem stanovanju, se odprejo vrata in vstopi Laura. V resnici je bila na deželi in detektiv izve, da je izmaličeno truplo, ki so ga imeli za Laurinega, v resnici truplo Diane Redfern. Marc ima tako štiri osumljence: ljubosumnega Lydeckerja in prav tako ljubosunno Ann Treadwell, ki bi oba lahko ubila Diane, misleč da je Laura (dekleti sta si bili precej podobni in Diane se je nahajala v Laurinem stanovanju); nadalje Shelbja, ki je Diane pripeljal v Laurino stanovanje (vedoč, da je Laura na deželi), da bi se z njo »v miru« pogovoril in prekinil z njo, ter Lauro, ki bi manekenko lahko ubila iz ljubosunja. Detektiv, kljub temu, da je zaljubljen v Lauro, najprej aretiraj njo, vendar jo kmalu izpusti. Kasneje najde morilsko orožje v veliki uri, ki jo je Lauri podaril Lydecker. Odpravi se aretiraj Lydeckerja in Lauro pusti samo doma. Le-ta poslušaj vnaprej posneto radijsko oddajo Lydeckerja, posvečeno ljubezni, ko se nenadoma pojavi Lydecker in jo poskuša še v drugo ubiti. (V smislu: če te ne morem imeti jaz, te ne bo imel nihče.) Marc se prikaže ravno še v pravem trenutku, da jo reši.

Ustavimo se najprej ob naslovu filma, **Laura**. Lastno ime (brez priimka in ostalih predikatov ali dostavkov) je nekaj, na kar med naslovi filmov naletimo dovolj pogosto. Zanimivo pa je videti — in to nam pokaže že bežen pogled na vsako filmsko enciklopedijo — da kot ta tip naslovov figurirajo v glavnem ženska imena. Seveda najdemo tudi nekaj moških, vendar občutno manj. (Moška imena v glavnem spremljajo različni predikati — *Adventures of ...*, *Amazing Mr. ...*) — ali druga določila (*Jack the Ripper, ...*). Kar pa je filmov s takšnim naslovom, jih večina presenetljivo sodi v žanr grozljivk.² Tudi na ženski strani imamo nekaj grozljivk, vendar občutno manj (*Carrie*, *Brain De Palma*; 1976; *Cassandra*, *Colin Eggleston*, 1987; *Christine*, *John Carpenter*, 1983; *Jeniffer*, *Brice Mack*, 1978) ter nekaj soft-porno filmov (*Emmanuelle*, *Just Jaeckin*, 1974; *Emily*, *Henry Herbert*, 1982). Ostane pa še impozantna lista filmov, s številnimi zvezdami v naslovnih vlogah.³

² Npr. **Arnold**, *Georg Fenady*, 1973; **Ben**, *Phil Karlson*, 1972; **Bog**, *Don Keeslar*, 1983; **Bug**, *Jeannot Szwarc*, 1975; **Gorgo**, *Eugene Lourie*, 1961; **Martin**, *George A. Romero*, 1978; **Patrick**, *Richard Franklin*, 1979; **Ruby**, *Curtis Harrington*, 1984; **Stanley**, *William Greffe*, 1972) — pri čemer je moško ime največkrat kar ime pošasti. Z izjemo par komedij (*Arthur*, *Steve Gordon*, 1981; *Simon*, *Marshall Brickman*, 1980), so ostali filmi večinoma drame (*Bill*, *Antony Page*, 1981; *Daniel*, *Sidney Lumet*, 1883; *Eric*, *James Goldstone*, 1975; *Hud*, *Martin Ritt*, 1963; *Joe*, *John G. Avildsen*, 1970; *Rocky*, *John G. Avildsen*, 1976; *Tim*, *Michael Pate*, 1979). Potem pa se spisake počasi konča.

³ Pogledjmo si te filme kar po abecednem redu. (Tako kot smo to storili na moški strani, kjer smo izpustili

Ti filmi se med seboj precej razlikujejo, tako po žanrih (čeprav jih je večina dram), kot po kvaliteti. Toda kar nas tu najprej in predvsem zanima, je vprašanje, zakaj ženska imena v primerjavi z moškimi toliko pogosteje nastopajo kot naslovi filmov. Oziroma, po drugi strani, kaj žensko ime v naslovu obeta gledalcu takega, da mu na primer zbudi interes za ogled filma? Del odgovora nedvomno tiči v implicitni obljubi, da nam bo film osvetlil nekaj tega, kar je Freud v znani izjavi imenoval »*dark continent*«. Del gledalčevega interesa se nedvomno prekriva z vprašanjem »kaj hoče ženska?«. Po drugi strani nam tak naslov obljublja nek določen perverzni užitek, obljublja, da si bomo med filmom nemoteno in z vseh strani ogledovali Njeno podobo. — Bodisi s poudarjenim momentom fetišizma (filmi, ki gradijo nek ideal oz. neko blestečo podobo) bodisi s poudarjenim momentom voyeurizma (filmi, ki ideal, npr. neko slavno osebo, vzamejo za izhodišče in jo nato »počlovečijo«, t. j. kukajo s kamero tudi tja, kamor ni običajno, da bi pokazali, da imajo tudi veliki in slavni ljudje svoje hibe, nesreče in težave). Ti dve »usmeritvi« sicer ne izčrpata vseh možnosti, sta pa najpogostejši. In seveda tudi ni nujno, da je naslov filma žensko ime, da bi se ta vpisal v eno od zgornjih kategorij, vendar pa tak naslov poudarja prav ta aspekt.

Nadaljni razlog za večjo številčnost tovrstnih naslovov na ženski strani pa bi lahko videli v tem, da poudarjajo odsotnost Imena očeta. Zato tudi ni čudno, da so moška imena bodisi imena pošasti, bodisi ljudi, ki so izgubili spomin, ljudi, ki iščejo svojo identiteto (**Bill, Daniel**), ki delujejo proti očetovi volji (**Arthur, Hud**), ki so jim oprali možgane in sedaj mislijo, da so z drugega planeta (**Simon**). Če je torej poudarek na odsotnosti Imena očeta, pa je tendenca iz (lastnega) imena narediti bodisi *image*, torej neko (praviloma) bleščečo podobo, bodisi pojem — pojem ki zaobsega različne kombinacije predikatov kot: lepa, pametna, skrivnostna, svetniška, požrtvovalna, sposobna,

filme kot **Elvis, Hamlet, Hercules, Spartacus, Jesus**, ... tudi tu počmamo ob strani imena, ki že tako funkcionirajo sama, brez priimkov in predikatov: **Cleopatra, Elektra, Medea**, ...) Torej:

Amy, Vincent Mc Evetty, 1981; **Anastasia**, Anatole Litvak, 1956, n. v. Ingrid Bergman; **Angela**, Boris Sagal, 1977, n. v. Sophia Loren; **Anna**, Yurek Bogasiewicz, 1933, n. v. Irene Dunne; **Annie**, John Huston, 1982; **Blaze**, Ron Shelton, 1989; **Caddie**, Donald Crombie, 1976; **Camila**, Maria Luisa Bemberg, 1984; **Christina**, Paul Krasny, 1974; **Desiree**, Henry Koster, 1954, n. v. Jean Simmons; **Diane**, David Miller, 1956, n. v. Lana Turner; **Eleni**, Peter Yates, 1985; **Erendira**, Ruy Guerra, 1983; **Fanny**, Marc Allegret, 1932; **Frances**, Graeme Clifford, 1982, n. v. Jessica Lange; **Frida**, Paul Leduc, 1984; **Gabriela**, Bruno Baretto, 1983, n. v. Sonia Braga; **Gertrude**, Carl Dreyer, 1963; **Gilda**, Charles Vidor, 1946, n. v. Rita Hayworth; **Gloria**, John Cassavetes, 1980, n. v. Gena Rowlands; **Hedda**, Trevor Nunn, 1975, n. v. Glenda Jackson; **Isadora**, Karel Reisz, 1969, n. v. Vanessa Redgrave; **Jezebel**, William Wyler, 1938, n. v. Bette Davis; **Julia**, Fred Zinnemann, 1977, n. v. Jane Fonda; **Justine**, George Cukor, 1969; **Katherine**, Jeremy Paul Kagan, 1975, n. v. Sissy Spacek; **Laura**, Otto Preminger, 1944, n. v. Gene Tierney; **Lianna**, John Sayles, 1983; **Lili**, Charles Walters, 1953, n. v. Leslie Caron; **Lilith**, Robert Rossen, 1964, n. v. Jean Seberg; **Lillie**, Tony Wharmby, 1977; **Lola**, R. W. Fassbinder, 1982, n. v. Barbara Sukowa; **Lolita**, Stanley Kubric, 1962; **Lorna**, Russ Meyer, 1964; **Lydia**, Julien Divivier, 1941; **Marie**, Roger Donaldson, 1986, n. v. Sissy Spacek; **Marnie**, Alfred Hitchcock, 1964, n. v. Tippi Hedren; **Melanie**, Rex Bromfield, 1982; **Monika**, Ingmar Bergman, 1952; **Nadine**, Robert Benton, 1987, n. v. Kim Basinger; **Ninotchka**, Ernst Lubitsch, 1939, n. v. Greta Garbo; **Rebecca**, Alfred Hitchcock, 1940; **Regina**, Jean Yves Prate, 1983, n. v. Ava Gardner; **Roberta**, William A. Seiter, 1935, n. v. Irene Dunne; **Rosalie**, W. S. Van Dyke, 1937; **Rosie**, Jackie Cooper, 1982; **Roxanne**, Fred Schepisi, 1987; **Subrina**, Bily Wilder, 1954, n. v. Audrey Hepburn; **Stevie**, Robert Enders, 1978, n. v. Glenda Jackson; **Stella**, Claude Binyon, 1950; **Sybil**, Daniel Petrie, 1976, n. v. Sally Field; **Sylvia**, Michael Firth, 1985; **Tess**, Roman Polanski, 1979, n. v. Nastassja Kinski; **Therese**, Alain Cavalier, 1986.

zlobna, fatalna, pogumna, seksi, ... Lahko bi rekli, da poudarek na lastem imenu nastopa proti imenu kot »prazni točki«, »točki prešitja«, preko katere smo vpisani v univerzum simbolnih vezi, in v zameno za to ponuja koncept, pojem. Tako kot je Antigona sinonim določene etične drže, Gilda sinonim seksualnosti, ki »pljuska čez rob«, ...

Toda, da se ne izgubimo v presplošnih hipotezah, se vrnimo k Lauri. Tu je to, kar smo imenovali »odsotnost Imena očeta«, zelo poudarjeno, še posebej, ker nastopa v obliki *zavmitve*. Prava in edina očetovska figura v filmu je Lydecker (Laurin »kreator«, »vzgojitelj« in občudovalec), vsa drama filma pa temelji prav na tem, da se Laura noče poročiti z njim, da torej zavrne njegovo ime. Film je še posebej zanimiv tudi zato, ker v veliki meri temelji na spoju (lastnega) imena in podobe, na nekakšni »imagarizaciji« oziroma »poimagarjenju« imena. Lahko bi rekli, da je nauk filma prav v tem, da fatalnost (Laurine) podobe pripiše padcu razmika med imaginarnim in simbolnim. Ime ni več tisto, kar označuje neko osebo onstran njenih »pozitivnih lastnosti«. Ime samo postane del podobe. — Začne se že v sami najavni špici, kjer v danem trenutku celotni ekran zasede podoba na sliki 1.



Slika 1

Imamo ime junakinje, zapisano čez njeno podobo, in to na način, ki očitno poudarja *auro* v njenem imenu (L izpade iz kadra portreta). V tem kadru pa Laura ni le »vizualizirana«, temeč že kar konceptualizirana. Laura na ravni podobe je *auro*, in tisti L, presežek pisave v razmerju do podobe, bi kaj lahko prepoznali v L-ju Waldovega (torej piščevega) priimka (Lydecker). Zadevo bi lahko potisnili še korak naprej in dejali, da je L vpis francoskega določnega člana (L'aura), člana torej, katerega odsotnost v Lacanovi teoriji opredeljuje žensko (*«La femme n'existe pas»* – dobesedno, »tista ženska ne obstaja«).

V nadaljevanju slišimo neštetokrat izreči Laurino ime (Laura je bila taka in taka, Laura je rekla, Laura je ljubila to glasbo, ...) in kadri se neštetokrat iztekajo v Laurino podobo (bodisi v portret ali v »živo« Laurino *flashbackov*). Nasploh film v prvem delu z vso silo pritiska na gledalčevo imaginacijo. Laura vstopi v film kot mrtva. Vstopi kot truplo, celo kot iznakaženo in (kot se izkaže) neprepoznavno truplo. Ko inšpektor McPherson kmalu na začetku obiše Ann Treadwell, ji reče:

- *«Onesvestili ste se, ko ste identificirali truplo. Čisto razumljivo. Puška napolnjena s šibrami, od blizu. Prav nič lep pogled.»*
- *«Bilo je strašno,» mu odgovori Ann Treadwell.*

Po drugi strani in hkrati pa Laura vstopi v film kot podoba čiste lepote, oziroma še natančneje, kot ideal. Ta podoba je lokalizirana v portretu, svoj sijaj pa dobiva prek Lydeckerjevga pripovedovanja,⁴ torej prek nekega pogleda, ki je sam absolutno fasciniran z Lauro, tako da se po njegovem mnenju tudi portret ne more meriti z njenih resničnim šarmom. Ta dvojna oziroma dvoumna vpeljava junakinje (grozljivost/prillačnost in lepota), je izredno močna na ravni imaginacije. Laura nam je predstavljena kot neko skoraj nečloveško bitje, kot fantom, kot bitje, ki je sicer nevidno, a zato nič manj prisotno v vsem, kar vidimo. Ta prisotnost mestoma že krepko meji na perversnost, še posebej ko se inšpektor (torej »predstavnik reda in zakona«) dobesedno zaljubi v truplo, in tega sploh več ne skriva pred kamero. Prizor, ki predhodi nenadni pojavitvi (žive) Laure, gre najdlje v tej smeri. Marc pride v Laurino stanovanje. Večer je in pregledal naj bi Laurina pisma (oboje sugerira neko intimnost, večerna ura tudi izpad iz uradnega delovnega časa). Najprej se zagleda v njen portret. Odiše v spalnico, kjer odpre predal s perilom, zapre predal in povoha njen parfum, nato odpre omaro z njenimi oblekami. Vidno razburjen (da ne rečemo vznurjen) se vrne v dnevno sobo in si natoči kozarec viskija ter se vnovič zagleda v portret. Pri vratih pozvoni in vstopi Lydecker. Najprej zabrusi inšpektorju, da je v stanovanju dovolj pogosto, da bi lahko plačeval najemino, nato pa mu postreže z naslednjim opažanjem:

«McPherson, ali se vam ne zdi, da se vedete zelo nenavadno? Še čudno da ne prihajate sem kot snubec, s šopkom rož in z bomboniero. Ceneno bomboniero, seveda. Ali ste kdaj sanjali o Lauri kot svoji ženi, ki vas spremlja na policijski zabavi, ali sedi ob vas na športni tekmi, ali pa posluša junaške zgodbe o tem,

⁴ Nekje na primer pravi: *«Imela je toplino, vitalnost, izžarevala je prillačnost. Kamorkoli sva šla, je izstopala. Moški so jo občudovali, ženske so ji zavidale.»*

kako ste zmagali v spopadu z gangsterji? /Marc jezno vstane/ Vidim, da ste. ... Pazite se, McPherson, ali pa boste končali na psihiatričnem oddelku. Dvomim, da so že kdaj imeli pacienta, ki bi se zaljubil v truplo.»

Lydecker nato oddide, Marc pa se usede v fotelj in še naprej strmi v Laurino podobo. Vse skupaj že dobiva prizvok bolečnosti, situacijo pa reši Laura, ki v tem trenutku vstopi v stanovanje. Prizor, v katerem se prvič pojavi Laura, je zelo zanimiv z vidika dramaturgije filma, saj gre dobesedno za to, da se »zamenja zastor«, ton filma in njegov imaginarni center. Prizor je situiran malodane natančno v sredino filma (v 45 minuti, film je dolg 88 minut). V tem prizoru Laura v nekem smislu vzame nase mandat, ki ga je gradila celotna prva polovica filma, prevzame ga od portreta, ki mu hkrati odvzame njegovo magično moč. Ko vstopi v stanovanje, je soba v poltemi, osvetljava pa je takšna, da poudarja portret. Laura zagleda detektiva, ki je zadremal v fotelju, na desni strani portreta. Obhodi sobo in se ustavi na levi strani portreta ter prižge luč. Natančneje, prižge dve luči, ki se nahajata vsaka na eni strani portreta. Učinek te geste je večstranski. Najprej, Laura pride v prvi plan, portret pa je potisnjen v drugi plan, kjer tudi ostane do konca filma (odslej ne deluje več kot fascinantna točka pritegovanja pogledov, temveč zgolj kot dekor, kot vse druge stenske slike). Drugič, Laura se tako rekoč zasveti (učinek svetlobe na njeno belo opravo – bel plašč in bel klobuk), in tretjič, portret se nekako profanizira (z novo osvetljava oz. »v novi luči« izgubi tisti skrivnostni blesk, ki ga je imel v predhodnem prizoru). Toda ostanimo še za trenutek pri portretu pred tem prizorom. Nekatero interpretacije, predvsem feministične, poudarjajo »konformistično« razsežnost portreta v razmerju do Laure, ki zavrne vlogo, ki ji pripada v fantazmah moških, ki jo obkrožajo. Zgolj ta nadzorovana in nemočna forma, poudarja Janey Place,⁵ ta forma, ki nima moči, da bi delovala in se gibala, predstavlja seksualno žensko, ki ni nevarna moškemu *filma noir*. Ta interpretacija je po našem mnenju vse prekratka. Laura sama je tista, ki vse do svoje navidezne smrti, oziroma do svoje pojavitve v zgoraj opisanem prizoru (torej več kot polovico filma), ne more ravnati drugače kot v skladu z idejami svojega »kreatorja«. Umreti mora (če že ne empirično, pa vsaj simbolno), da bi dobila neodvisnost. Za mrtvo mora veljati več kot polovico filma, da bi dobila moč, ki jo ima portret že od samega začetka. Jasno je, da se portret ne more gibati. Problematična pa je ideja, da je zato impotenten oziroma nemočen. Prav nasprotno, lahko bi rekli, da je celo »najmočnejši« dejavnik v filmu. Portret je tisti, ki dobesedno »organizira« in uravnava realnost okoli sebe. Prav tako bi težko rekli, da ni nevaren moškemu *filma noir*. Detektivu McPhersonu je, kot smo videli, mnogo bolj nevaren, kot pa mu bo kasneje Laura, ki ga bo tako rekoč »ozdravila portreta«. Tista feministična kritika, ki razmišlja v paradigmi bipolarnosti aktivno-pasivno, spregleda prav naravo tega dejavnika, ki natanko s tem, da ne počne ničesar, giblje cel svet okoli sebe, »pasivnega« dejavnika torej, ki pa že zgolj s svojo prisotnostjo »premika« druge. Ta moment je še posebej pomemben zato, ker je v tesni zvezi s statusom *femme fatale* v filmu *noir*. *Femme fatale* ni enostavno aktivna ženska (v nasprotju s »pasivnimi« družinskimi mati-in-gospodinja

⁵ Cf. Janey Place, »Women in film noir«, v: *Woman in Film Noir*, ur. Ann Kaplan, British Film Institute, London 1980, str. 80.

tipi). Obstaja mnogo »aktivnih« žensk, ki pa niso zato prav nič »fatalne«. *Femme fatale* bi bilo nemara bolje definirati kot žensko, ki je dovolj »aktivna«, da si lahko privoščiti razkošje biti »pasivna«, ne da bi pri tem tvegala, da izgubi položaj osrednjega dejavnika. Ali še drugače, kar je fatalnega pri *femme fatale* ni enostavno to, kar počne, oziroma zlo, ki ga povzroča s svojimi dejanji. Na nezadostnost takšne interpretacije nas najlepše opozarjajo prav filmi kot sta **Laura** in **The Woman in the Window**, kjer ženska lika nista lika lepe, a zlobne/pokvarjene fatalke, temveč sta čisto »pozitivna« lika. Kar je fatalnega na ženski *filma noir*, je prej dejstvo, da — če uporabimo angleško frazo — »*she brings up the worst in men*«, da torej naredi, da na moški strani priplava na površje vsa nesnaga, da naredi, da se dobri družinski očetje spreminjajo v morilce in trdi detektivi v nekrofile. Zato bi veljalo pritrditi osnovni tezi že omenjene knjige F. Krutnika, da je *film noir* v osnovi spopad s problematiko moške identitete (nekrolog moške želje, bi lahko dodali), kjer je *femme fatale* prav preizkusni kamen junakove »identitete«.

Če se vrnemo k »statusu« Laure — Laura, ki jo vidimo v številnih *flashbackih* prve polovice filma, ni ravno gospodinja, vendar pa tudi ni kaj dosti bolj *femme fatale*. Je, enostavno, lepa »poslovna ženska«. Šele ko se nenadoma pojavi v svojem stanovanju, pred svojim portretom, postane fatalna. In kar jo naredi fatalno, je natanko moč, ki jo je imela nad ostalimi protagonistami *kot odsotna*. Fatalna je, ker — kot sedaj vemo — ji ni treba biti tam, da bi bila prisotna. Fatalna ne postane zato, ker s svojo pojavitvijo »zapolni manko« (svojo odsotnost), to je prej funkcija portreta. Kar se zgodi z njenim nastopom, je prej to, da »manko umanjka«. Laurin nenadni nastop deluje prej kot nastop »ene preveč«, ki poruši, na eni strani, koherentnost univerzuma prve polovice filma in, na drugi strani, zamaje podobo Laure kot »nedolžne žrtve«. In fatalnost tega dejstva je lepo poudarjena s tem, da se protagonisti eden za drugim onesveščajo ob pogledu na »živo« Lauro. Stvar je seveda razumljiva, saj so bili razen Shelbyja vsi prepričani, da je mrtva — pa vendar to ne zmanjšuje »estetskega učinka« teh prizorov — učinka, ki gre natanko v smeri poudarjanja »fatalnosti« Laurine osebe in podobe.

Ena izmed osnovnih značilnosti *femme fatale* črnega filma je poudarjena seksualnost. V **Lauri** je ta aspekt »obdelan« z zelo zanimivega vidika. Laure ni mogoče uvrstiti v nobenega od dveh osnovnih tipov *filma noir*. Ni niti »seks-bomba« bolj ali manj dvomljivega slovesa (in največkrat šefova ljubica) kot so to na primer Kitty (Ava Gardner) v **The Killers**, Kathie (Jane Greer) v **Out of the Past**, Gilda (Rita Hayworth) v **Gildi**, ... niti ni poročena ženska, ki se želi (praviloma) znebiti bogatega moža in se pri tem poslužuje svojega *sex-appeala*, kot npr. Cora (Lana Turner) v **The Postman Always Rings Twice**, Elsa (Rita Hayworth) v **The Lady from Shanghai**, Phyllis (Barbara Stanwyck) v **Double Indemnity**, ... Laura je »prava lady«, je finančno samostojna, in na prvi pogled se zdi, da v tej »podobi« ni prostora za neko bolj ali manj poudarjeno seksualnost. Tudi sicer nam film na ravni vizualnega ne ponudi nobene posebne opore v tej smeri — za razliko od zgoraj naštetih filmov, ki prizadevno vodijo gledalčevo imaginacijo v to smer (spomnimo se zgolj famoznega stiptiza v **Gildi** ter prve podobe Barbare Stanwyck v **Double Indemnity**, ko se oblečena zgolj v brisačo prikaže na vrhu stopnic, zavarovalniški agent Neff pa jo pozdravi z antološkim stavkom, da ni »v celoti pokrita« s svojo sedanjo zavarovalno polico). Zato pa nam film **Laura** ponudi drugačne

namige v tem smislu. Najprej zvemo, da so moški Lauro kar obletavali, vendar pa zvemo tudi to, da jih je (z Lydeckerjevo pomočjo) uspešno odganjala. Da s samim Lydeckerjem nista prestopila praga platonične ljubezni, je jasno (če ne prej) proti koncu, ko ji ta pove, kako frustrirajoče je življenje, če ima človek vse, razen tega, kar si najbolj želi. V filmu sta eksplisitna kandidata še dva, Shelby Carpenter, seveda, in pa slikar Jacoby, ki je naslikal njen portret, a ga je Lydecker kmalu ponižal v njenih očeh. O tem, kako daleč so šle stvari z njima, ne zvemo nič določenega. In potem je tu seveda Marc, detektiv, s katerim Laura ostane na koncu, potem ko je dokončno pretrgala svojo »popkovino« z Lydeckerjem. Vendar pa film Laure kljub temu ne pusti brez močne seksualne konotacije. Proti koncu filma ji Lydecker postavi naslednjo diagnozo, s katero povzame sicer številne opazke, ki so raztresene po celotnem filmu:

»Laura, you have one tragic weakness. With you a lean, strong body is a measure of a man. And you always get hurt. /Laura, imaš eno tragično slabost. Pri tebi je vitko in močno telo merilo moškega. In vselej nastradaš.«

Ta »diagnoza« (skupaj z opazkami o Jacobyju kot moškemu »atletske postave« ter detektivu kot »mišičastem in čednem«) ne izgubi kaj dosti s tem, da prihaja iz ust ljubosumnega Lydeckerja, ki je povrh še pravo nasprotje opisane možatosti. Da bi lahko razumeli ta paradoks, moramo upoštevati Lydeckerjevo mesto v narativni zasnovi filma. Za mehanizem gledalčeve identifikacije ter razumevanje filma nasploh sta v **Lauri** ključni dve figuri: inšpektor McPherson ter Lydecker. Prvi je tisti, s katerim se postopoma bolj in bolj identificiramo, saj je njegov izhodiščni položaj v filmu v marsičem podoben gledalčevemu (za razliko od ostalih, ki so Lauro poznali že prej, jo on začne spoznavati skupaj z nami; o njej zve, kar zve, iz pripovedovanja njenih znancev, te pripovedi pa se preko njega naslavljajo na gledalca; tako kot nas, ga mora film najprej »ogreti« za Lauro; tako kot gledalca, ga figura Laure bolj in bolj fascinira; v razvozlanju primera ni v nobeni posebni prednosti pred gledalci, svojih detektivskih izsledkov niti ne skriva niti ne hrani za konec, ...) Na drugi strani pa imamo Lydeckerja, ki vstopi v film kot uradni pripovedovalec zgodbe, kot »subjekt, za katerega se predpostavlja, da ve«, kot prodoren in piker analitik človeških značajev, katerega edina slabost je v tem, da tudi sam ni izvzet hibam, ki jih razkriva pri drugih. Zaradi svoje arogantnosti sicer nima ravno najglobljih simpatij gledalcev, zato pa ima, če lahko tako rečemo, njihovo vero, vero, da to, kar govori, ni brez določene teže.

Lydecker nam torej pove, da so Laurina slabost moški s poudarjenim telesom (vitki, mišičasti, postavni, atletski, močni), kar dovolj enoznačno opozarja na Laurino transgresijo seksualnega okvira njenega statusnega miljeja (v katerem merilo moškega pač ni njegovo telo). Pa ne le to, transgresira tudi klasični okvir »identifikacije spolov«, saj na moške aplicira kriterij, ki po navadi velja za ženske (lepota pred pametjo, »telo« pred »duhom«). Predvsem pa poudarja moment »nekultiviranega užitka«, moment, zaradi katerega Laurina podoba ni enostavno lepa, temveč je sublimna. Laurina podoba je že od samega začetka utemeljena natanko na spoju lepote in neke grozljive brezformnosti (portret/iznakaženo truplo). In ko se Laura pojavi živa, povzame v svojo podobo oziroma pojavo oba momenta. Kot smo videli, Lydecker opiše Laurino seksualno preferenco kot »tragično slabost« in svojo diagnozo zaključí z besedami, da zato »vselej nastrada« (you

always get hurt). Problem je seveda v tem, da se Lauri v filmu na ravni dejstev ne zgodi nič tragičnega in nikdar ne »nastrada«. Tragičnost in bolečina se lahko nanašata zgolj na usodo Diane Redfern, Laurine nevidne dvojnice (v filmu je namreč ne vidimo niti enkrat), ki jo ubijejo v Laurinem stanovanju. Drugače rečeno, v svoji analizi Laurinih »seksualnih fantazij« Lydecker očitno zgosti podobo Laure in podobo iznakaženega trupla, pri čemer mu slednje nastopa natanko kot podoba Laurine seksualnosti. Lepa podoba/iznakaženo truplo, »prava lady«/»nekulviran« užitek – ta razcep, v katerega je umeščena oseba Laure, naredi iz nje sublimno podobo.

II. Podoba brez imena

Langov film *The Woman in the Window* ima z **Lauro** skupno najmanj to, da je osišče filma in njegovo »gibalo« *podoba* ženske (in ne enostavno ženska). Poglejmo si tudi tokrat najprej to, kar se v filmu dogaja.

Film se začne s predavanjem profesorja Richarda Wanleyja (Edward G. Robinson) z naslovom »Nekateri psihološki aspekti umora«. V naslednjem prizoru ga vidimo na železniški postaji, kamor pospremi ženo in otroke, ki odhajajo na počitnice. Od tam se odpravi v svoj »all-male club« (torej klub, kamor imajo vstop le moški) in se ustavi ob izložbi, v kateri je razstavljen portret zelo lepe ženske, v katerega se očaran zagleda. Mimo prideta njegova prijateljca, javni tožilec Frank Lator in zdravnik Michael Barkstone, ki sta prav tako namenjena v klub. Zbadljivo in v smehu ga nagovorita, češ tudi ti si opazil »our sweetheart«, »our dream-girl« (najino drago, najino sanjsko dekle). V klubu se nato pogovarjajo o omejitvah, ki jih prinašajo njihova leta (v razmerju do drugega spola), in Frank pravi:

»Moški naših let se nimajo kaj igrati z avanturami, ki se jim lahko izognejo. Smo kot atleti, ki jim je pošla kondicija. Takim stvarerem nismo več kos.«

Vse skupaj pa še podkrepi z nekakšno grožnjo (češ, v pisarni javnega tožilstva vidimo, kako končajo moški naših let, ki jim kakšna ženska zmeša glavo, ...). Kmalu zatem Frank in dr. Barkstone odideta, Wanley pa vzame s police knjigo in zadrema v fotelju. Ko se kasneje odpravi proti domu, se še enkrat zagleda v portret v izložbi, tedaj pa se na steklu nenadoma pojavi odsev ženske s portreta. Wanley se obrne in pred njim stoji Alice Reed (Joan Bennett), ki je pozirala za sliko. Skupaj odideta najprej v bližnji bar, nato pa še k njej domov; kjer naj bi si Wanley ogledal še nekatera druga dela istega slikarja. Kljub temu, da je Wanley očitno prestopil okvir svojih ustaljenih navad, je vse skupaj dovolj nedolžno. Pri Alice veselo klepetata in pijeta šampanjec. V nekem trenutku pa pozvoni pri vratih in v stanovanje vstopi moški, Charles Mazard, ki v trenutku pobesni od ljubosumja in poskuša zadaviti profesorja. Ta ga v samoobrambi ubije s škarjami. Profesor hoče najprej poklicati policijo, nato pa si premisli in z Alice se odločita znebiti se trupla in vse skupaj prikriti. To tudi storita. Primer prevzame javni tožilec in Wanleyjev prijatelj, tako da je Wanley nenehno na tekočem o poteku preiskave. Kljub temu, da je Wanley pusil za seboj nekaj pomembnih sledi in da se v pogovorih s Frankom nekajkrat zagovori in se enkrat celo ponudi kot možni storilec, Franku ne pade na um, da bi posumil vanj. Ko že kaže, da se bo vse srečno razpletlo, se pojavi bivši telesni stražar umorjenega (sicer gangster, ki ga išče policija) in začne izsiljevati Alice (na večer umora je žrtev spremljal do njenega stanovanja). Alice in Wanley ga poskušata zastrupiti, vendar jima načrti spodleti in izsiljevalec zahteva še več denarja. Wanley ne vidi nobenega izhoda več in sam zaužije strup. Medtem policija ustrelj gangsterja, pri njem pa najdejo žrvin medaljon in veliko denarja (oboje je vzel pri Alice) ter zaključijo, da je on morilec. Alice telefonira profesorju, da bi mu sporočila veselo novico, vendar telefon zvoni v prazno, profesor pa spi zraven njega v fotelju – strup je očitno že storil svoje. V tem trenutku pa se v kadru pojavi roka, ki strese profesorja in ga zbudi. Vse skupaj so bile zgolj sanje, profesor sploh še ni zapustil svojega kluba. Ko se zdaj zares in

ves srečen vrača domov; se znova ustavi ob portretu, približa se mu neko deklo (tako da se njena podoba spet najprej prikaže kot odsev na steklu) in ga prosi za ogenj. Profesor panično odvrne: »No. Oh, no, thank you indeed. Not for a million dollars.« in steče proč.

Začnimo tudi tokrat kar pri naslovu. Naslov Langovega filma predstavlja pravi kontrapunkt Premingerjevemu. Če imamo na eni strani osebno ime, Laura, pa imamo na drugi enostavno žensko. Pa vendar, tako kot pri Lauri, to ni katerakoli ženska, temveč je *tista* ženska, *the Woman*, *The Woman in the Window*. Lik ženske iz izložbe, Alice Reed, je precej manj poudarjen kot lik Laure v Premingerjevem filmu, a zato nič manj pomemben. Lahko bi rekli, da je manj izpostavljen, a zato toliko bolj ključen, saj predstavlja »motor« filma (je tisto, kar sproži Wanleyjeve sanje, ki tvorijo jedro filma).

Kar je pri tem filmu še posebej zanimivo, so posamezni poudarki. Tako na primer, kot opazarja že Frank Krutnik,⁶ odločilni moment, moment preokreta ni Wanleyjeva odločitev, da odide v Alicino stanovanje, niti ne to, da ubije Mazarda. Ključna točka je njegova odločitev, da ne pokliče policije, temveč uboj prikrije. Kot v številnih črnih filmih, je tudi tu zgodba zgrajeno dvopartitno. Najprej imamo zgodbo junakove skušnjave, ki vodi do usodnega dejanja transgresije, nato pa imamo še zgodbo o konfliktu med junakom ter (notranjimi ali zunanji) silami zakona. Vendar pa ne smemo pozabiti, da obe zgodbi slonita zgolj na Wanleyjevi odločitvi, da ne pokliče policije. Ta odločitev je tisto, kar sproži drugo zgodbo in hkrati tisto, kar prvo zgodbo *za nazaj* vzpostavi kot transgresijo, zakonolom. Do tega trenutka se namreč še ni zgodilo nič takega, kar bi postavilo Wanleyja v brezizhoden položaj. (Mazarda je povsem očitno ubil v samoobrambi, ob tem da v predavanju na začetku filma govori natanko o tem, da uboja v samoobrambi ne moremo meriti z istimi merili kot uboj iz koristoljubja.) Odločitev, da ne pokliče policije, torej sprevrne nekaj, kar je očitno silobran, v resno in enoznačno kriminalno dejanje. Wanley se retroaktivno postavi za prekoračitelja zakona. Uboj v samoobrambi postane uboj iz koristoljubja. In korist, ki jo ima Wanley od tega, seveda ni materialna (ne smemo pozabiti, da se nahajamo v sanjah), je pridobitev na ravni »psihične ekonomije« (zanikanje impotence, o kateri je tekel pogovor pred tem, zavrnitev vloge moškega, ki na ravni razburljivih doživetij nima pred seboj ničesar več).

Tudi *happy end*a, ki ga kljub brezizhodnosti zgodbe, omogoča sanjski okvir, ne gre vzeti prezlahka. Sanje tu niso ravno tisto, kar naj bi reševalo »hollywoodskost« Langovega filma. Konec koncev smo v trenutku, ko spoznamo, da so bile to »zgolj« Wanleyjeve sanje, praktično v enakem položaju kot na koncu vsakega filma, ko se zavemo, da je bil to »zgolj« film. Drugače rečeno, film, tisti film, ob katerem smo trepetali za Wanleyjevo usodo, se je končal nesrečno, z junakovo smrtjo. Če pa vzamemo pod lupo drugi film (saj imamo v bistvu opravka s strukturo filma v filmu), stvar ni dosti bolj »srečna«. Tu Wanley sicer preživi, vendar, če lahko tako rečemo, prikrajšan za malodane vse »radosti življenja«. Možno pa je še tretje branje, s katerim lahko odgovorimo na vprašanje, zakaj je Lang izbral, da nas iz filma zbudi *v film*, in ne v »realnost«? Natanko zato, da bi nas opozoril na problematični in dvoumni status onega »zgolj« (»zgolj film«, »zgolj sanje«). Na nas je namreč, da se odločimo, ali bomo *verjeli* zgodbi Wanleyjeve želje, ali pa jo bomo odpravili z onim »zgolj sanje«. Poanto, ki leži v ozadju te podvojene strukture

⁶ Cf. *In a Lonely Street*, str. 158.

filma, bi lahko formulirali takole: Wanley se zbudil zato, da bi lahko še naprej sanjal. Od tod pa lahko potegnemo še en, radikalnejši zaključek: Wanley, umirjeni priletni profesor, je kriv. — Pa ne morda tega, da je imel »pregrešne« misli oziroma sanje, da je v sanjah prekoračil zakon in postal morilec. Kriv je nasprotno in enostavno tega, da se je zbudil. Wanleyjevo prebujenje je prav eden najčistejših primerov tega, kar Lacan v *Etiki psihoanalize* imenuje »popustiti glede svoje želje«. ⁷

Vrnimo se k podobi ženske, tiste ženske, ki predstavlja nekakšno »prvo gibalo« celotnega filma, ženske v izložbi. V osrčju celotnega filma in še posebej Wanleyjeve transgresije je ta podoba. Figura same Alice Reed v filmu (oz. »v sanjah«) ni posebej razdelana. O njej ne zvemo skoraj ničesar. Lahko bi rekli, da skozi celoten film v veliki meri ostane zgolj podoba, podoba tiste ženske, *the Woman*. Je eksplicitni primer »pozitivne« *femme fatale*, in prav s tem toliko bolj poudarja tisto razsežnost *femme fatale*, na katero smo opozorili že ob Lauri: fatalna ni toliko zaradi svojih dejanj, temveč zaradi dejanj, ki jih inavgurira pri moških. Fatalna ni zato, ker ubija, temveč zato, ker se zaradi nje ubija.

Tako Laura kot *The Woman in the Window* sta filma, ki nas opozarjata na delež in pomen podobe pri tem, kar imenujemo fatalnost. Opozarjata nas, da *femme fatale* ni neka ženska s takšnimi ali drugačnimi lastnostmi, temveč (katerakoli) ženska, ki v moški fantazmi stopi na mesto tiste ženske. — Na to nas še posebej lepo opozori konec Langovega filma, ko profesor Wanley neznanke, ki ga prosi za ogenj in ki ni prav nič podobna ženski iz izložbe, odgovori tako, kot da ga ne bi nekaj prosila, temveč bi mu nekaj ponudila (*«No. Oh, no, thank you indeed.»*) — in sicer natanko sebe kot utelešenje podobe v izložbi. *Femme fatale* je tista ženska, *la femme, the Woman*, vendar je to zgolj kot podoba, podoba, v razmerju do katere je vsaka ženska potencialna nosilka tega mandata, te vloge. Drugače rečeno, ker nobena ženska ni tista ženska, je to lahko vsaka ženska.

Toda tisto, kar je v Langovem filmu še posebej zanimivo, je elaboracija statusa te podobe. Kar mora Preminger zapisati (auro čez Laurin portret), to Lang pokaže. Langu uspe dobesedno pokazati »nevidno«. Med portret in osebo, ki jo ta portret predstavlja, Preminger umesti ime, besedo Laura, z vsemi njenimi konotacijami. Ime (oziroma natančneje, aura, zgoščena v imenu) je tisto, kar posreduje med tisto žensko in, če lahko tako rečemo, množico, »katalogom« žensk, in kamor je mogoče umestiti fatalnost junakinje. Lang pa med portret in osebo Alice Reed umesti nekaj drugega, eno podobo več, bi lahko rekli, podobo *plus ena*, presežno podobo: odsev Alice Reed na steklu (slika 2).

Ta presežek nam daje slutiti, če parafraziramo Hamletove besede, da je med realnostjo in njeno figuracijo, med osebo in njenim portretom, več stvari kot jih sanja naše modrijanstvo. Hamlet izreče te besede ob pojavi duha svojega očeta, torej ob neki prikazni, ki po svoji naravi ni tako zelo drugačna kot ta odsev. Odsev na steklu ni isto kot odsev v ogledalu. Slednji nam da neko »kompaktno« podobo, medtem ko je odsev na steklu vselej neka transparentna podoba, skozi katero lahko prodre naš pogled, in je mnogo bolj halucinantna.

⁷ »Edino, česar smo lahko krivi, je, da smo popustili glede svoje želje«. J. Lacan, *Etika psihoanalize*, Analecta, Ljubljana 1988, str. 324.



Slika 2



Slika 3

Lahko bi rekli, da je najboljša inkarnacija *femme fatale* natanko ta odblesk na steklu, tisto vmes med »konkretno« žensko iz mesa in krvi (torej vsako oziroma katekrokoli žensko) ter njeno »abstrakcijo« v portretu (še posebej v Langovem filmu je portret očitno podoba ženske mikavnosti *kot take, na sploh*), tisto podobo torej, ki v moških fantazijah zaseda odlikovano mesto. Je tisto več, kar postane vidno zgolj kot posredovano s pogledom moškega, in kot tako živi neko »fantomsko« eksistenco. V **Lauri** je ta podoba, ta skrivnostni presežek rezultat diskurza, ki ga okrog imena Laura splete fasciniran pogled Lydeckerja, in ki kulminira tik preden se Laura dejansko pojavi, kulminira v njeni fantomski prezenci (mrtva, a vsepovsod prisotna). V Langovem filmu ta presežna, fantomska podoba dobesedno vznikne iz Wanleyjevega pogleda. Če bi torej odgnrili »Parrasiosov zastor« – tisti blesk, ki hkrati zakriva in nakazuje *Tisto* »fatalne ženske« – bi za njim našli natanko pogled, pogled moškega (slika 3).⁸

fotografije Tone Stojko

⁸ Kader na sliki 3 v filmu neposredno *predhodi* kadru na sliki 2. Wanley gleda portret, obris portreta pa, ki ga je moč opaziti v desnem zgornjem kotu slike 3, je še en dokaz Langovega genija, kar zadeva dialektiko pogledov ter dialektiko kadra in protikadra. Portret, ki ga vidimo v tem kadru, je seveda odsev dejanskega portreta na steklu izložbe, v katero gleda Wanley. (Kamera se tu očitno nahaja znotraj izložbe, ob portretu.) Lang je tako v enem kadru združil kader in protikader: zunanost polja, v katero meri občudujoč Wanleyjev pogled, je vnesel v notranost polja in jo umestil, kam drugam kot »za hrbet (Wanleyjeve) zavesti«.

PROBLEM IZ »ALGEBRE«: *DEAD RECKONING* IN REGIMENTACIJA MOŠKOSTI

Skozi predhodni del naše študije smo skušali pokazati, kako »trde« trilerje 40-tih let zaznamujejo motnje in razpoke v moški identiteti, ki jo ti filmi spet poskušajo spraviti v red. Včasih se te problematike lotevajo odprto, kot v filmu *The Woman in the Window*, ki moškost predstavlja v znamenju konflikta in procesa, nasprotno pa velja na primer za film *The Lady from Shanghai*, kjer je lik »trdega«, obvladanega moškega junaka podvržen obširni parodični igri.¹ »Trdi« trilerji si prizadevajo dramo njihovih »iz tira vrženih« junakov obravnavati resno (in prav ta resnost je specifična tarča Wellesovega poroga). Tako kot je bila dramatična predstavitev življenjskega področja žensk – s temami družine, doma, romance, materinstva, ženske identitete in želje – obravnavana (s strani filmske industrije in filmskih kritikov) v obliki žanrske zvrsti melodramskega »ženskega filma«, bi lahko trdili, da »trdi« triler predstavlja obliko »moške melodrame«. S tem, da pritegne v igro scenarije moške odtujitve, prevare, fatalističnega obupa, romantične obsesije itd., ponuja »trdi« triler način spoprijema s sodobno destabilizacijo moškosti, in, čeprav v zakrinkani obliki, pripoznanje te destabilizacije, tako na psihičnem kot na kulturnem področju, ki jo določata. Ti filmi sledijo neskladom med moško identiteto in družbeno avtoriteto ter neskladom znotraj njiju samih, pogosto pa tudi združujejo obe v obliki seksualne transgresije.

Problemi, s katerimi se soočajo »trdi« junaki, pa niso zgolj ali predvsem povezani s težavnostjo njihovih odnosov z ženskami. Kajti, kot je bilo že nakazano, ženske največkrat označujejo motnje v oblikovanju moške identitete in družbene/kulturne avtoritete, ali pa grožnje njuni organizaciji. Čeprav je heteroseksualna sposobnost junaka eden odločilnih poligonov za projekt preizkušanja moških sposobnosti v »trdem« trilerju, je tisto, kar je morda še bolj pozornost vzbujajoče pri večini teh filmov, njihovo vztrajanje na preizkušanju junaka v odnosu do drugih moških: partnerjev, svetovalcev ali predstavnikov pravnega ali patriarhalnega zakona (takšnih mogočnih »očetovskih« figur kot so Keyes, Lalor in Trenton)². Junakovo prizadevanje, da bi opredelil lastno

¹ Od samega začetka Wellesovega filma, *off-glas* označuje ironično obravnavanje vloge Michaela O'Hare kot junaka, saj samega sebe označi kot neumno nedolžnega romantika, prej kot samoobvladanega »trdega tipa«. Obstaja precej neposrednih spodbijan Michaelovih »junaških« dejanj – na začetku filma, na primer, reši Elso pred roparji v Centralnem Parku, toda njegov *off-glas* zanika kakršnokoli »junaškost« tega dejanja – »Ti mladeniči sploh niso bili profesionalci. In prav zato sem se verjetno na začetku pojavil v tej zgodbi deloma tudi kot junak, kar prav gotovo nisem.« Skozi film Michaela vedno znova vlečejo za nos takšni liki, kot so Grisby, Bannister in celo Elsa sama, in tako postane sredstvo Wellesove parodije hollywoodskih sodobnih predstavitev »trde« moškosti.

² Keyes (Edward G. Robinson), ena ključnih figur iz filma *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944); Lalor (Raymond Massey), javni tožilec v filmu *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944); Trenton (Tom

identiteto skozi preiskovanje ali pustolovščino, vključuje vrsto pogodb, s katerimi se junak »zaveže« položajem želje, ki jih označujejo posamezne osebe. Rekli smo že, da v filmih kot so **The Killers** in **Out of the Past**, junakova naložba želje izključno v zvezo z žensko povzroči, da izgubi svoje mesto v razmerju do moških pogodb, ki so doslej sestavljale njegovo identiteto. Jeff Markham³ in Swede⁴ sta s tem, ko se pregrešita zoper odgovornosti, ki jih imata kot moška, izvržena iz mreže, ki definira moško avtoriteto. Če se junak zaplete z žensko, to predstavlja nevarnost, da bo prekinjen krogotok želje, ki vzdržuje trdo, obvladano moškost, in napoti željo na beganje po kaosu onstran zakona, s tem pa povzroči razcep med junakom in moško avtoriteto, prav tako pa tudi znotraj moške duševnosti same (to je najbolj vidno v filmu **The Woman in the Window**). To razpravo o predstavitvi moškosti v »trdem« trilerju bomo zaključili z analizo filma, ki ustrezno osvetljuje protislovja, vpletena v okrepitev poenotene, »trde« moške identitete, in ki poleg tega podaja ta proces okrepitve z vidika problemov, ki spremljajo prilagajanje nasilne, »vojno-ostre« moškosti zahtevam in omejitvam povojnega družbenega življenja.

Dead Reckoning, leta 1947 posnet pri *Columbiji*, ki ga je režiral John Cromwell, koscenarist pa je bil »*hard-boiled*« romanopisec Steve Fisher, uporablja povojno »krizo moškosti« kot direktno navezno točko za dramo moške bojevitosti, izgube in nestabilnosti. To je film, za katerega se zdi, da govori naravnost o svojem kontekstu in za njega, saj uporablja fikijski stroj »trdega« trilerja kot simptomatično sredstvo za proces vzpostavljanja moškosti, ki je hkrati moten in neomajen. Vojska, kot režim moške avtoritete in discipline, vtisne svojo prisotnost v filmu **Dead Reckoning** precej bolj čvrsto kot v filmu **The Blue Dahlia**. Osrednje razmerje v tem filmu je razmerje med dvema pravkar odpuščenima padalcema, kapetanom Ripom Murdockom (Humphrey Bogart) in njegovim vojnim tovarišem, narednikom Johnnyjem Drakeom (William Prince). Njuno tesno razmerje zaide v nevarnost tik pred pričakovano vrnitvijo v civilno življenje. Zaradi nujnega ukaza moža z letalom prepeljejo iz Francije v New York, in v naglici naprej z vlakom iz New Yorka v Washington. Na vlaku Rip polkovniku, ki ju spremlja, izmakne papirje, in ugotovi, da sta na poti v Washington zato, ker sta bila oba odlikovana: Johnny bo prejel Kongresno medaljo časti, Rip sam pa bo odlikovan z Redom izjemnih zaslug. Vendar pa Johnny ni zadovoljen s tem presenečenjem, ki predstavlja ne le uradno potrditev in priznanje njunega razmerja – njune pomembnosti kot ekipe (kajti skupaj sta sodelovala v posebni akciji) – ampak je tudi Ripovo »ljubezensko darilo« Johnnyju (kajti Rip je priporočil Johnnyja za medaljo).

Med igrivim pogovorom v njunem kupeju, Johnny sleče svojo srajco, Rip pa ga zbada zaradi priponke s kolidža, ki jo nosi pod njo. Johnny, ki je nepojasljivo skrivnosten v zvezi s priponko, jo spravi na varno v usta, ko sleče spodnjo majico in se umije. Rip nadaljuje z govorjenjem, medtem ko si Johnny briše prsi, in film nenavadno poudarja dejstvo, da Rip *ne* gleda v goloprsega Johnnyja. Resnično, medtem ko prizor vsebuje odkrite homoerotične namige, pa je prisotna tudi zelo očitna defenzivnost glede tega, kako daleč sega njuna »intimnost«.⁵

Powers), očetovska figura iz filma **They Won't Believe Me** (Irving Pichel, 1947) – op. ur.

³ Jeff Markham (Robert Mitchum), glavni junak filma **Out of the Past** (Jacques Tourneur, 1947) – op. ur.

⁴ Swede (Burt Lancaster), glani junak filma **The Killers** (Don Siegel, 1964) – op. ur.

⁵ V prispevku o *The Media Show* na Channel Four, 28. januarja 1989, je Andrew Britton podal sledeči komentar o moških razmerjih v sodobnih »veteranskih filmih« kot so **First Blood** (1982), **Birdy** (1984), **For Queen and Country** (1988) in **Resurrected** (1988):

Rip vedno znova vrača pogovor na temo »dam« – kričav poskus, da bi »desek-sualiziral« svoje lastno razmerje z Johnnyjem in hkrati izvalil iz Johnnyja soglasje z njegovim mnenjem, da ženske zavzemajo drugotno mesto glede na intenzivne vezi, ki jih delita onadva (ki so bile skovane v izjemnih razmerah preizkušenej vojnega časa, ki jih ženske ne poznajo in ne morejo deliti). Johnny in Rip sta povsem očitni nasprotji glede na svoje življenske izkušnje. Pred vojno je bil Rip »proletarski« šofer taksija, medtem ko je bil Johnny učitelj angleščine na kolidžu, toda vojna je poskrbela za učvrstitev njunih vezi kot ekipe in jima dala priložnost, da govorita isti jezik. Dejstvo, da je vojna zdaj končana, nedvomno ogroža njune medvojne vezi in jih izpostavlja delitvam, ki vzpostavljajo njune mirnodobne identitete. Ženske predstavljajo nadaljno obliko grožnje, razen če so lahko povsem natančno upredmetene – kot »dame«.

Tako »razredne« razlike med obema moškima kot drugotem položaj žensk sta temi kratkega, šaljivega pogovora med Ripom in Johnnyjem, medtem ko preživljata enega od zadnjih trenutkov v družbi drug z drugim:

Rip: *Reci, ko zopet nastopiš kot profesor na kakšnem kolidžu in se jaz vmem vozit svoj taksi v St. Louisu, pošlji mi tu in tam kak problem iz algebre.*

Johnny: *Blondinko ali brineto?*

Rip: *Rdečelasko v sočno oprijetem puliju.*

(Oba se zasmejita)

»Razredna« razlika med obema moškima je jasno umeščena kot postranska glede na vprašanje žensk, kajti Rip lahko mimogrede prepozna prvo kot obvladljivo razliko, ki jo je mogoče uravnati (in ki je zglajena in negirana s pomočjo njunih medvojnih vezi). Vendar pa si ob temi, ki zadeva ženske, Rip prizadeva od Johnnyja izvabiti priznanje, da delita isto stališče. Johnny nemudoma razume, kaj Rip misli s »problemom iz algebre«: ženske so označene natančno kot problem, ki morajo moški »razvozlati«. Ta analogija med njima je vzpostavljena prav s šalo, ki si jo izmenjata, šalo ki služi temu, da vzpostavi nasprotje med »nami«, ki jo delimo, in ženskami kot njenim objektom. Kot se pogosto dogaja, šaljivi kontekst predstavlja vzpostavljanje vezi, podružblja dejavnost,⁶ in nakazuje, da sta oba moška na isti valovni dolžini. Ženske pa so seveda izključene iz krogotoka moško-moškega sporazumevanja, pojmovane so fizikalno (glede na njihovo barvo las), ne kot tovariški subjekti, in postavljene kot »druge«. V kupeju Rip namiguje na številne (neimenovane) ženske v podobnem stilu, in zdi se, da to počne z namenom izpostaviti ponižanju natančno določeno žensko, v katero je Johnny zaljubljen.

Ta ženska, ki je prav tako neimenovana (nanjo se Rip sklicuje kot na »tisto blondinko«), je že od začetka ključni označevalec motnje, ki preži na moško prijateljstvo v civilnem svetu (z vidika, s katerega jih obravnava film, so ženske nepopravljivo civilne osebe). Johnnyjeva ljubezen do skrivnostne ženske je tista, ki mu je preprečevala, da bi

»Nad vse pomembno je, da moška razmerja ne smejo biti predstavljena kot seksualna ... Da je to potrebno neprenehoma sporočati s tem, da imajo moški neprestano razmerja z različnimi ženskami, pa čeprav so ženske obravnavane prezirljivo. Morajo biti uveljavljeni kot heteroseksualni. Takšno mislim da je sporočilo, namenjeno moškemu občinstvu, ki na neki ravni izkuša različne vrste čustev ob moških – toda o teh čustvih ne morejo misliti, kot da bi bili gay.«

Ta pripomba prav tako opisuje eno od pomembnih značilnosti filma *Dead Reckoning*.

⁶ Prim. razpravo o »povezovalni« dejavnosti šale v Neal in Krutnik, *Popular Film and TV Comedy*, Routledge, London (1990), str. 242-3.

se spolnoma vključil v Ripovo »divje-bučno« družabno življenje (kot Ripov *off-glas* pouči gledalca, je on vedno imel dekle na svoji rami, medtem ko je Johnny »shajal brez tega«).⁷ Johnny je tako podoben Swedeu iz filma *The Killers* in Jeffu iz *Out of the Past*, moški, ki je tako »obešen« na žensko, da je v nevarnosti, da izgubi svojo moškost. Rip se trudi zanikati, da je Johnnyjevo deklo v kakršnemkoli smislu »posebno«: »Johnny, zakaj se ne znebiš potrnosti zaradi te blondinke, kdorkoli že je? Z vsakim korakom se bolj mučiš s tem. Ali ti nisem rekel, da so z umitimi obrazi vse ženske enake?« Trudi se jo razvednotiti s poudarjanjem izključitve žensk iz intimnosti moške vezi (kot v šali s »problemom iz algebre«), in z istočasnim poudarjanjem, da so vse ženske enake (spet, za razliko od moških, ki so vsi »različni«, enkratni). Ta »drugost« je prikazana kot manjvrednost, toda tudi kot omadeževanost, kajti Johnny je bil očitno »omadeževan« s svojo vpletenostjo z žensko, zato ker ne zaupa Ripu vzroka svojega nemira ob sprejemu medalje. To odtegnjeno zaupanje postane največja ovira med obema moškima in, kot bo Rip spoznal kasneje, sama skrivnost zadeva pregrešno heteroseksualno razmerje – sorodno tistemu, ki ga najdemo v kriminalno-pustolovskih trilerjih – ki doseže vrhunec v umoru moža te ženske in v dejstvu, da Johnnyja pozneje ožigosajo kot morilca iz strasti.

Johnnyjeva protizakonita civilna preteklost ponuja drugačnega Johnnyja od tistega, ki ga pozna Rip. Iz Johnnyja naredi prej uganko, kot pa kolega in vojnega heroja, ki ga je poznal. Priponka s kolidža, ki jo Johnny poskuša skriti pred Ripom, je neposredno nasprotje medalje kot označevalca njunega medvojnega razmerja. Priponka označuje tako Johnnyjev izobrazbeni/razredni položaj (kot bivšega študenta Yalea), kot tudi njegovo skrivnostno, omadeževano civilno preteklost. V kupeju Rip vztrajno zbada Johnnyja v zvezi z njegovo skrito priponko/»skrito preteklostjo«, in medtem ko se Johnny prestraši ob misli na to, da ga bodo morda fotografirali, ko se vlak ustavi v Philadelphiji, Rip dobi priložnost, da si ogleda skrivnostni objekt. Opazi, da vsebuje ključen dokaz, da je Johnnyjev resnični priimek Preston. Vendar pa, še preden lahko Rip svojega prijatelja sooči z ravnokar pridobljenim spoznanjem, Johnny pobegne.

Rip prevzame nase nalogo, da bo našel Johnnyja in razgrnil skrivnost, ki ga obkroža. Sled ga pripelje v Johnnyjevo domače mesto, Gulf City: Rip vstopi v svet Johnnyja Prestona z namenom, da ponovno vzpostavi identiteto Johnnyja Drakea. V svoji preiskavi v lokalnem časopisnem uradu odkrije temno skrivnost Johnnyjeve preteklosti – da ga iščejo zaradi umora bogatega Stuarta Chandlerja. To, da je sposoben zbrati zadostne dokaze, da bi se prebil skozi skrivnost, jemlje Rip za znak svoje moške sposobnosti. Toda medtem ko Riordan svoje samozavestno poizvedovanje v filmu *The Killers* vodi z agresivno drznostjo, je Ripova učinkovitost oslABLJENA z njegovo osebno vpletenostjo. Sekvenca, ki ga prikazuje, kako sam v svoji hotelski sobi zaman čaka na Johnnyjev klic, je prežeta z občutkom obupane in obupno »trde« osamljenosti. Na tej točki filma je zvočna podoba prekrita z zgoščenim Ripovim »*hard boiled*« *off-glasom*. Nemirno stopa po svoji sobi, počuti se onesposobljenega zaradi svoje nedejavnosti in pomanjkanja vednosti, ki pritiska nanj, medtem ko se njegova pripoved na *off-glasu*, »glas njegovih misli«, ostro in obsesivno trudi pregnati tišino. Rip nima več Johnnyja, da bi se pogovarjal z njim, ampak le še sebe.

⁷ Rip se med svojim govorjenjem vzpostavi kot večvreden – modrejši/starejši – »svetovljanski človek«, ki pozna življenje in ženske. Tako se postavi v podobno očetovsko vlogo, kot je tista, ki jo Charlestone zavzame v razmerju do Sweeda v *The Killers*.

Takšna moška osamljenost⁸ je naslednja ponavljajoča se značilnost tako hollywoodskega »trdega trilerja« kot »hard-boiled« kriminalne zgodbe. »Trda« prvoosebna pripoved vzpostavi v vsakem od njiju omejeno stanje komunikacije, pa naj se glas pojavlja v obliki notranjega monologa (kot pri junaku Raymonda Chandlerja, Philipu Marlowu), izpovedi (kot v Cainovem *The Postman Always Rings Twice*), ali če je pripovedni kontekst nedoločen. Čeprav ima Ripov *off-glas/flashback* obliko zgodbe, ki jo pripoveduje duhovniku, je eden od njegovih učinkov poudarjanje Ripove odtujitve – njegov glas je oddaljen od sveta, skozi katerega se giblje kot filmski junak, toda vztrajno si ga prizadeva obvladati.⁹ Rip se počuti bolje, kadar lahko najde koga, ki deli njegovo »hard-boiled« govorico, na primer, ko tekmovalno zbija šale s policijskim detektivom, poročnikom Kincaidom (Charles Cane) v mestni mrtvašnici. In prav v mrtvašnici Rip odkrije, da je Johnny mrtev, znak, ki mu omogoči prepoznati zoglenelo truplo, pa je Johnnyjeva pripionka s kolidža, zdaj stopljena v brezoblično kepo. (Samo Rip lahko zdaj prepozna Johnnyja, ker pozna njegovo pripionko. Za kogarkoli drugega Johnnyjevo telo ne nosi razpoznavnih znamenj – njegova identiteta je izginila v plamenih.) Ob tem novem razvoju dogodkov se Rip še trdneje odloči, da bo ponovno izgradil podobo Johnnyja, kakršnega je poznal, in njegov *off-glas* izraža to odločnost tako po čustveni kot po maščevalni plati:

»Razmišljal sem: 'Zdaj mi ne bo treba reči Johnnyju zbogom'. Spominjal sem se ga v Berlinu, nore pesmice, ki jo je vedno prepeval. Navado sem imel reči: 'Ponorel bom zaradi nje.' Ja, navado sem mu imel reči ... No, recimo le, da se spominjam Johnnyja — smejočega se, trdega in osamljenega. Recimo le to. Toda obenem sem nemudoma spoznal, da imam nalogo. Kongresnih medalj ne podeljujejo mrtvim fantom, ki jih iščejo zaradi umora, toda on jo bo dobil, pa čeprav na grobu. In sam sem se namenil poskrbeti, da ne bi kdorkoli tega preprečil.«

Na zvočnem posnetku je ta govor podložen z glasbeno temo, ki je že bila povezana z Johnnyjevo pokvarjeno preteklostjo. To je glasba k pesmi, ki jo bo kasneje izvajala Johnnyjeva »blondinka«, Coral Chandler (Lizabeth Scott) — *»Ali to je ljubezen, ali pa ni«*. Ko Rip končno sreča Johnnyjevo skrivnostno žensko v nočnem klubu Sanctuary, nemudoma postane napadalen, ne samo do nje, ampak tudi do celotne premožne množice, ki zapravlja svoj prosti čas v razkošnem in sprijenem civilnem okolju (*»Videti je bilo kot čas hranjenja v živalskem vrtu«*, zaničljivo komentira njegov *off-glas*, takoj ko vstopi, *»Vse, kar si potreboval, je bil denar, da z njim začneš, in soda, da z njo končaš«*).¹⁰

⁸ V intervjuju za *South Bank Show* na London Weekend Television, predvajanem 27. novembra 1988, ki se je nanašal posebno na Raymonda Chandlerja, je sodobni »hard-boiled« romanopisec James Elroy (avtor *The Black Dahlia*) pripomnil: *»Zame hard-boiled pisanje pomeni dve stvari. To je klasični jezik ameriškega nasilja, in Amerika je temnačno, vznemirjajoče in nasilno mesto ... In to je jezik moške osamljenosti.«*

⁹ Rip zaključuje vsako konfrontacijo z agresivno in obsesivno »hard-boiled« sklepno frazo, s čimer se trudi prikazati svojo oblast skozi jezik. *Dead Reckoning* morda ostreje kot katerikoli drug »trdi« triler, prikazuje, kako lahko moška »trda« govorica deluje kot orožje (in res so žargonske značilnosti njegovega jezika prevzete v veliki meri in skoraj izključno iz vojaškega konteksta. To je vznesena, bojevita »vojna govorica«).

¹⁰ Ta govor in podoben položaj se prav tako pojavi v *I Wake Up Screaming* (1942), ki je temeljil na romanu

»Pokvarjeni« svet nočnega kluba je postavljen v direktno nasprotje z nevarnim in nasilnim kontekstom moških preizkušenj, v katerem je Rip preživel svoja vojna leta (kot v filmih *Gilda* in *Blue Dahlia*, je nočni klub trdno povezan z zajedalskimi civili, ki so se osebno okoristili z vojno). Coral Chandler je, kot kaže, popolnoma doma v tem svetu, in tako je deležna Ripove odkrite napadalnosti do vsega, kar je civilno. Vendar pa je njegov poskus, da bi jo obvladal s pomočjo svojih »hard-boiled« žaljivk, postavljen pod vprašaj že od samega začetka. Rip ugotovi, da ni sposoben, da bi jo enostavno ukrotil, kajti če hoče razumeti Johnnyja, si mora poskušati priti na jasno glede pogubne privlačnosti, ki jo je Johnny čutil do nje.

Če se je prej zdelo, da je le naslednji v vrsti povezovalnih členov v Ripovi preiskavi, postane zdaj Coral, v tipičnem stilu »trdega«-trilerja, njen osrednji in najbolj problematičen člen. Ima vse odgovore na vprašanja, ki jih zastavlja Johnnyjeva preteklost – ne samo, da edina poseduje resnico o Chandlerjevem umoru, ampak tudi vsebuje v sami sebi skrivnost tega, kako je Ripov vdani vojni tovariš sploh mogel »pasti tako nizko«. Rip jo kasneje v filmu vpraša: »Kaj je pokopalo Johnnyja?« Intenzivno si želi, da bi mu bila pojasnjena »skrivnost« takšne samoopovedujoče ljubezni. Kot del preizkušanja njegove lastne vezi z Johnnyjem, ki utemeljuje preiskavo, mora Rip vedno znova »preizkušati« Coral. Toda temeljna ambivalenca v njegovih motivih se pokaže že ob prvi preizkušnji, ki jo nameni Coral, saj se odloči, da bo ocenil njen odziv na novico o Johnnyjevi smrti, medtem ko bosta plesala. To agresivno upravljanje s heteroseksualno intimnostjo poudarja sadistične nagibe, ki se skrivajo za tem preizkušanjem, istočasno pa izbira plesa kot njegovega sredstva daje slutiti, da bi lahko bili v igri tudi drugi razlogi. Rip se neprestano trudi ujeti Coral nepripravljeno, jo ponižati, ji prikazati manjvreden položaj njene seksualne razlike (torej prikazati samemu sebi prirojeno večvrstnost moškosti in moških vezi). Vendar pa kljub temu, da si pravi (v *off-glasu*), da bi moral poznati Coral »kot jo je poznal Johnny« – zato, da bi lahko dokazal neveljavnost takšnih heteroseksualnih privlačnosti – postane njegovo razmerja s Coral podvrženo spletu nasprotujočih si želja.

Pomenljivo je, da se v filmu, ki je obsedenem z moškim jezikom in identiteto, zmedeni nagibi, ki se porajajo v junaku, izražajo skozi obilje imen, s katerimi skuša »določiti« žensko. Poleg tega, da je bila neimenovana, omadeževana »blondinka« iz Johnnyjeve preteklosti, Coral v nadaljevanju niha med vrsto nasprotujočih si identitet, ki jih Rip izgradi zanjo. V nočnem klubu se Rip naslavlja na Coral kot na »Chandlerjevo lutko«, pozneje prevzame Johnnyjevo ljubkovalno ime zanjo, »Dusty«; zatem pa, ko ji dovolj zaupa, da ji dopusti, da mu pomaga pri njegovem poslanstvu, jo poimenuje »Mike«. Ta obilica imen nakazuje, kako ženska kroži skozi tekst kot mesto zamegljene identitete, vendar pa tudi pokaže na zmedo znotraj njegove lastne identitete: kajti Rip je tisti, ki se vzpostavi kot »podeljevalec imen«, kot (želel-bi-bit) gospodar njene identitete. Zmeda, ki jo najde pri Coral, izvira iz neustreznosti in zmede identitet, ki jih izgradi zanjo in iz njegovih lastnih neurejenih želja. Gledalec dobi izjemno prepričljiv dokaz te zmede znotraj junaka kmalu zatem, ko Rip sreča Coral. Sliši njen glas (iz zunanosti kadra), ko naroči pijačo in se usede zraven njega v točilnici. Film reže od Ripa v bližnjem planu na gibljivi glediščni plan (*mobile point-of-view shot*), ki predstavlja

v nadaljevanjih koscenarista *Dead Reckoning*, Stevea Fisherja. Podobno kot v filmu *Out of the Past*, tudi v Cromwellovem filmu mrgoli namigov na druge »trde« trilerje tega obdobja.

njegov pogled, pri čemer se kamera počasi dviga navzgor ob njeni goli nogi, telesu, obrazu. (Kot smo že omenili, so takšni kadri priznan označevalec seksualne privlačnosti v »trdem« trilerju.) Vendar pa se Rip s svojim off-glasom trudi zanikati to poudarjeno predstavljeno seksualno očaranost. Ko se s Coral usede za mizo, glas napadalno in zlobno komentira:

»Sovražil sem vse na njej. Nisem je še mogel spregledati. Hotel sem jo videti tako, kot jo je videl Johnny. Hotel sem slišati to njeno pesem z Johnnyjevimi ušesi. Mogoče je bila v redu – in mogoče je božič julija. Toda jaz tega nisem verjel.«

Rip je obseden z ocenjevanjem Coral v merilih (njegovih čustev do) Johnnyja, ta obsedenost pa se končno izteče v perverzno umestitev Coral kot Johnnyja. Ne le, da se Rip ni zmožen soočiti s tem, da ga Carol ob vsem sovraštvu, ki ga čuti do nje, hkrati privlači, ampak že samo to nasprotje nakazuje njegovo temeljno necnostnost (ki se v prvi polovici filma vzdržuje tudi strukturno, skozi razcep med Ripom-kot-glasom in Ripom-kot-akterjem). Rip si neutrudno prizadeva zanikati, da so njegova identiteta in njegovi cilji sploh razdeljeni, s tem, da se razglaša za močnega, odločnega in obvladanega, učinkovitega moškega (»Jaz tega nisem verjel«).

Rip poimenuje Coral »Mike«, da bi iz nje napravil zamenjavo za Johnnyja, svojega izgubljenega prijatelja. V svojem prizadevanju, da bi rešil problem seksualne razlike, se počuti najbolj varnega, če lahko preoblikuje žensko v moškega! V moškem svetu, v katerem se giblje Rip Murdock, je »algebraični problem«, ki ga predstavlja ženska, nerešljiv – ženske zavzemajo nemogoče mesto. In potem, ko sreča Coral, njegovo poslanstvo, da bi obudil Johnnyjevo podobo, izgubi svojo jasno usmeritev, Rip se zaplete v splošnejšo nalogo, da bi opredelil pomen spolne razlike. Poleg tega pa njegova lastna očaranost s Coral prevlada nad dejstvom, da naj bi se zanjo zanimal le kot za del »Johnnyjeve zgodbe«. Vredno je navesti daljši pogovor med njima, zaradi načina, na katerega osvetljuje neuskladljivost med Ripovim poveličevanjem »trde« moškosti in heteroseksualnimi razmerji. Pogovor se odvija medtem, ko Rip pelje Coral na kosilo ob obali:

Rip: *Veš, problem z ženskami je, da preveč sprašujejo. Ves svoj čas bi morale porabiti le za to, da bi bile lepe.*

Coral: *In prepustiti moškim skrbi?*

Rip: *Ja. Veš, razmišljal sem. Ženske bi morale delati v velikosti tulcev, visoke okoli deset centimetrov. Ko bi šel moški zvečer ven, bi jo samo spravil v svoj žep in jo vzel s seboj in na ta način bi natančno vedel, kje je. Ko bi prišel do svoje priljubljene restavracije, bi jo postavil na mizo in ji pustil, da teka okoli med skodelicami kave, medtem ko on izmenja par laži s svojimi tovariši ...*

Coral: *Zakaj ...*

Rip: *... Brez nevarnosti, da bi ga prekinjala. In ko bi napočil tisti čas večera, ko si jo zaželi v naravni velikosti in lepo, bi samo zamahnil z roko in že bi se pojavila – v naravni velikosti.*

Coral: *Zakaj, to je najbolj domišljavo govorjenje, ki sem ga kdaj slišala.*

Rip: *In če bi ga začela prekinjati, bi jo samo zmanjšal nazaj na žepno velikost in jo odstranil.*

Coral: *Razumem. Kar hočeš reči je, da so ženske ustvarjene za to, da se jih ljubi.*

Rip: *Je res to tisto, kar pravim?*

Coral: *Da, je ... to je priznanje, da ... da te ženska lahko spravi ob pamet. Da ... ji ne bi zaupal. In ker je ne moreš spraviti v svoj žep, se popolnoma zmedeš.*

Namesto da bi se trudil pogoditi se z žensko, Rip čuti, da jo je potrebno trdno obvladovati – in da mora biti na razpolago moškemu, ko jo želi in kot jo želi. Niti najmanj si ne prizadeva, da bi jo, kot žensko, vključil v krog tovarišev, kajti na področju moškega diskurza in moškega tovarištva, je zanjo edina možnost, ki ji jo dopusti kot ženski, redukcija. Ta fantazma pomanjšljive instantne ženske je povsem očitno nemogoča, in tako vprašanje, kako je žensko vendarle mogoče prilagoditi, postane eden od glavnih problemov v filmu. Če Rip lahko trdi, da pozna Johnnyja, moškega, kot svoje lastno rojstno znamenje, pa ženske ni mogoče z lahkoto spoznati: zato film namenja tašno pozornost procesu imenovanja/fiksiranja. Potem ko jo preizkusi, Rip dovoli Coral, da mu pomaga v njegovem prizadevanju, da bi dobil nazaj izgubljeno zadnje pismo, ki mu ga je napisal Johnny, a ga je ukradel črnoborzijanski gangster/lastnika nočnega kluba Martinelli (Morris Carnovsky). Coral, ki je že vprašala Ripa, kako bi jo želel klicati, izroči svojo identiteto v njegove roke, ta pa jo po kratkem preudarku krsti z moškim imenom. Rip celo dovoli »Mikeu« dostop do označevalca, ki je posebej njiju z Johnnyjem, »Geronimo« – skakalnega vzklika padalcev. Toda ta domišljjski poskus deseksualizirati Coral je prav tako neuresničljiv kot njegova želja po pomanjšanem modelu. Čeprav jo Rip vključi v opravljanje svojega poslanstva, ji ne more dodeliti nalog, ki jih je Johnny opravljal med vojno. Kot moški pomočnik je Coral precej »drugorazreden Johnny«. Preden vdre v Martinellijevo pisarno v Sanctuary klub, reče Coral: »*To je Operacija Solo. Nočem, da bi se ti kaj zgodilo*«, s čimer jo obvaruje kot žensko, kot dobro dekle »Dusty« (tj. kot jo je dojemal Johnny), ne pa kot »Mikea«.

V Martinellijevi pisarni Ripa pobijejo do nezavesti, ko pa se prebudi iz nezavesti, ga divje pretepe Martinellijev psihopatski plačanec Krause (Marvin Miller). Martinelli, ki je oslabil in domišljav ter Krause kot brezobziren morilec predstavljata združitev nasprotij, ki je neposredna sprevrnitev vezi med Ripom in Johnnyjem, čeprav sta tudi onadva precej različna drug od drugega. Negativnost »moškega para« Martinellija in Krauseja je poudarjena z njunima tujima imenoma (italijanskega oziroma nemškega izvora, ki sta torej med vojno imeli »sovražen« status), in s korumpirano mrežo avtoritete, ki se vpisuje v njun odnos gospodarja in hlapca (kajti, čeprav je bil Rip uradno Johnnyju nadrejeni častnik, je bilo njuno razmerje in njuna uspešnost kot ekipe dveh mož, utemeljeno predvsem na medsebojnem spoštovanjem). V nasprotju z Ripom in Johnnyjem torej Martinelli in Krause predstavljata korumpirano »homoseksualno« vez: sadistični seksualni krogotok, kar deluje med njima,¹¹ je poudarjen med tem, ko Krause

¹¹ Medtem ko se Rip trudi zanikati razlike med njim in Johnnyjem, pa Martinelli neprestano vzdržuje svojo nadrejenost nad Krausejem. Martinelli je očiten primer pokvarjenega režima avtoritete, ker vzpostavlja strogo ločitev med gospodarjem in hlapcem. Čeprav se Martinelli menča odvrča od Krausejeve psihopatske okrutnosti, je on tisti, ki daje ukaze za to, da jo ta uporablja. Zaradi tega pa je še mnogo

pretepa Ripa, in to opravlja »kot plesno točko«, ob skrajno glasno vključenem radiu. Če upoštevamo, da se je Rip prav tako posluževal plesa, da bi preizkusil Coral, lahko vidimo, da normalna heteroseksualna vez, ki jo običajno označuje ples, umanjka in je neprikrito nadomeščena z »erotiziranim« moškim nasiljem (v obeh primerih).

Rip uspe pobegniti Martinelliju in Krauseju in najti zatočišče v cerkvi, tu pa se film tudi začne. Rip je zdaj končal svojo zgodbo duhovniku in poznejši deli filma so »pripovedovani« izven uokvirjajoče strukture moškega obujanja spominov. Preden je začel svojo izpoved, je bil Rip na tako nizki točki, da mu je manjkalo zaupanje vase; njegova bedna pojava, polna modric, se je ujemala z notranjim »zlomom« (ki je bil cena tako njegove stalne paranoidne budnosti pri ukvarjanju s primerom, kot tudi izgube Johnnyja, njegovega »ljubljenega«). Kakorkoli že, to da pove svojo zgodbo duhovniku (in to ne kateremukoli duhovniku, temveč uniformiranemu Očetu Loganu, ki ima, vzdevek »skakajoči kaplan«, ker je obenem duhovnik in padalec), ga iztrga iz malodušja. Ripova »izpoved« – zgodba o tem, kako je izgubil tako Johnnyja kot lastno moč, je podana osebi, ki militarizira religijo (»Bog Oče« je strukturiran v obliki avtoritete Vojske). In prav samo dejstvo, da je opravil izpoved, bolj kot kakšenkoli nasvet, ki ga dobi od Logana (kajti Rip pobegne v noč preden sliši, kaj mu ima duhovnik povedati), omogoči Ripovo okrevanje. Z drugimi besedami, prav to, da je zmožen urediti kaos, tako skozi strukturirajoči potek pripovedi, kot skozi vpis avtoritete subjektivega glasu (v skladu, seveda, z avtoriteto, ki jo predstavlja prejemnik), je tisto, kar omogoči Ripu, da ponovno najde samega sebe.¹² Ko je njegova zgodba končana, Rip takoj znova prepozna Coral kot mesto motnje in ugotovi, da nesreče, ki so prizadele tako njega kot Johnnyja, izvirajo iz njene dvojnosti.

Rip se z obnovljeno odločnostjo požene v soočenje s Coral in jo, cinično, grobo obtoži. Vendar na neki točki njegovega žolčnega izbruha kaže, da je razlog zanj delno tudi paranoična negotovost glede njegove lastne moške sposobnosti. Kajti medtem ko očrni Coral kot »slabi objekt«, kot Chandlerjevo morilko, Rip prav tako sebe primerja z Johnnyjem, in upodobi slednjega kot označevalec oslabiljene moškosti (s tem pa deluje proti poteku svojega poslanstva, da bi namreč povrnil prijateljevo dobro ime):

»Kar nadaljaj, poglej me z globokimi očmi in obdrži blag glas. Pripoveduj mi o raju in o vseh stvareh, ki jih pogrešam. Nisem se še dobro nasmejal od časa, preden je bil Johnny umorjen ... Nisem takega kova, da bi mi solze prišle do živega ... Mogoče je težava v tem, da mi ni ime Johnny in nikoli nisem učil na nobenem kolidžu in ne cenim bolj prefinjenih stvari v življenju. – Kot gledati jokajočo punčko in nastradati zaradi umora, ki ga je zagrešila ona ... Ali misliš, da se pustim zapeljati tem prikupnim neumnostim, ki mi jih ponujaš? To ni nova zgodba, punčka ... Ti si ga ubila, čemu bi lagala?«

močnejši, saj mu ni treba umazati si lastnih rok. In medtem ko je bilo razmerje med Ripom in Johnnyjem preizkušeno v izjemnih pogojih vojne, pa pajdaštvo med Martinellijem in Krausejem nakazuje razkrojene vrednote civilnega življenja, v katerem so poštena moška dejavnost in neomadeževanost nadomeščene z izkoriščanjem, prevetvami in zločinskostjo. Martinelli opiše nasilje kot »orožje bedakov« – opazka, ki jo je sicer mogoče izzivalno uporabiti tudi za Ripovo sklepno zagovarjanje moči – toda njegovo lastno početje predstavlja razkroj moškega razuma in podjetnosti.

¹² Ta ocena »izpovednega obreda« dolguje vpliv Michelu Foucaultu in njegovi razpravi o njegovem delovanju v *The History of Sexuality*, zv. 1, Pelican Books, Harmondsworth (1981) str. 57-67.

Rip se trudi zanikati negotovost in zmedo svojih želja s tem, da Coral postavi za nedvoumno krivi objekt. Coral vztraja, da mu je povedala resnico o smrti svojega moža, razen da je bila v boju, ki se je razvil zatem, ko jo je Chandler našel z Johnnyjem, pištola, ki se je po nesreči sprožila, v njenih lastnih, ne pa v Johnnyjevih rokah. Ripu pove tudi, da je Johnny sam prevzel krivdo z namenom, da bi jo zaščitil.

Coral vsa v solzah roti Ripa, naj ji verjame in ji tudi uspe, odvrniti ga od njegove želje po tem, da bi zadostil pravici. Najprej zavrne njegovo obtožbo, da je bila ona tista, ki ga je udarila do nezavesti. Ravno preden je »šel dol«, je Rip zavohal močno dehteč jasmin, parfum, ki ga je nosila Coral. Vendar pa mu Coral pojasni, da je v Martinellijevi pisarni ponoči posebno opazen vonj pravega jasmina. Tako obrne njegovo moško racionalnost — njegovo zmožnost preiskovanja — nazaj nanj, s spodbitjem verodostojnosti njegovih dokazov. Drugič, izbruhne v jok, s čimer se odkrito zateče k običajnemu orožju ranljive ženskosti, in mu pove zgodbo o Chandlerjevem in svojem težkem in prikrajšanem življenju. In tretjič, ne pusti se zastrašiti, da jo bo predal policiji, in sicer tako, da policijo pokliče sama. Toda Rip ji ne dovoli nadaljevati s telefonskim klicom, ampak ji iztrga slušalko, se prepriča, da je policija res na drugi strani linije in položi slušalko. Tako postane razvidno, da zmeda v njegovih motivih ni bila razrešena: sam prekriza račune lastni želji, da bi postavil Coral kot »grešnega kozla« za Johnnyjevo uničenje in umor (motivacija, ki temelji na njegovem ljubosumju do Johnnyjeve intenzivne želje po njej), zdi se, da zato, ker jo želi zase. Coral prižame k sebi in ji reče: *»Moral sem te trdo prijati, da bi to dokazala. Da bi kdajkoli resnično vedel. Nekaj minut nazaj si nisem upal storiti tega. Zdaj lahko, Mike. To počnem, tako da vidiš, da lahko storim«*. Rip se tako »pogodi« s Coral, ona pa se v povračilo strinja, da bo takšna, kakršno bo on hotel.

Obnovitev pogodbe med njima izpostavi kaotičen krogotok nasprotujočih si pripadnosti, v katerih Coral nastopa kot: (i) Johnnyjevo dekle; (ii) Ripov tekmeč v ljubezni do Johnnya in (iii) Ripova zamenjava za Johnnya. Zmedena vrsta mest, ki jih Rip ponuja Coral, nakazuje tako nasprotujoče si možnosti, med katerimi niha Ripova lastna identiteta, prav tako pa tudi njegovo nezadostnost pri vzpostavljanju zunanjih objektivnih relacij v bolj splošnem pomenu. Ripu je težko razumeti civilni svet, ki ga obkroža in se postavi v varen položaj v razmerju do tega sveta. Svet, ki ga pozna in v katerem je poznal Johnnya, je organizirana moška ustanova Vojske, toda avtoriteta Vojske očitno manjka v povojnem civilnem svetu. Rip ima težave pri svojem poslanstvu zaradi tega pomanjkanja stabilne in organizirane zgradbe moške avtoritete v vsakdanjem družbenem življenju. Izkaže se, da izven konteksta Vojske ne more vzdrževati stabilnost niti znotraj poteka svojega poslanstva niti znotraj svoje identitete. Res mu je najlaže takrat, ko dejavno opravlja svoje poslanstvo, pri čemer lahko deluje, kot bi bil še vedno vpleten v vojno, si tako razjasni svoje cilje in zvede željo na vprašanje moške sile. V umiku iz nereda civilnega življenja, Rip nostalgичno hrepeni po vojnemu režimu moškega preizkušanja.

Rip se trudi urediti kaos civilnega sveta tako, da na sovražnika uperi vojaško silo. Pri svojem prijatelju, ki se ukvarja z razstreljevanjem blagajn, McGeeju (Wallace Ford) — katerega predmestni dom predstavlja sprevernitev domačnosti, kajti nakopičen je s smrtonosnimi spominki, ki jih je njegov sin prinesel iz vojne — se Rip oboroži z nekdanjim vojaškim orožjem, da bi ga uporabil proti Martinelliju (ki, kot mu je povedala Coral, hrani pištolo, s katero je bil umorjen Chandler, in ki nosi njene prstne odtise).

Zdaj ko se je »pogodil« s Coral, si Rip zada drugačno pot. Privoli, da bo z njo odšel stran, opustil preiskavo, s katero naj bi maščeval Johnnyja, toda prav tako si želi zadoščenja, ki je povezana z demonstracijo njegove sposobnosti, da Martinelliju in Krauseu vrne za nasilje, s katerim sta se znesla nad njim. Potem ko mu Coral (kot »Mike«) pokaže skrivni vhod v Martinellijevo pisarno, lahko Rip preseneti svoja moška sovražnika. Krauseju povrne za njegov napad nanj tako, da navije radio do konca in ga premlati s pištolo. Vendar pa Martinelli prekine to razmeroma neovirano izkazovanje moškosti. Ripu pove, da je Coral njegova žena in da je bila pohlepno in častihlepno dekle, ki ga je pobral iz barakarskih naselij Detroita. Pod Ripovo grožnjo Martinelli govori naprej in pove, da je Coral želela Chandlerjevo smrt, zato da bi dobila njegov denar in da je on sam zagrešil zločin s Coralino pištolo. Ta nova informacija še bolj zaplete sliko dogajanja, ki si jo ustvarja Rip, in njegova zmeda se pokaže v obliki nasilja, ko odvrže dve zažigalni bombi (ki služita kot opozorilo na Johnnyjevo usodo). Ko se končno polasti pištole, ki je ubila Chandlerja, Rip zapusti gorečo pisarno, v kateri ostane Martinelli (Krause je že pred tem skočil skozi okno, da bi se izognil ognjeni smrti).

Vendar pa v trenutku, ko odpre izhodna vrata kluba, Martinelli pade pod strelom, ki ga sproži Coral, zadet od krogle, ki je bila namenjena Ripu. Rip jo z avtom odpelje s prizorišča in ji obljubi: »*Scvrla se boš, Dusty*« (še en priklic Johnnyjevega uničenja). Spoznanje, da je Coral izdala tako njega kot Johnnyja, Ripa ponovno neomajno postavi v vlogo maščevalca in znova lahko potrdi svoje razmerje z Johnnyjem. Ta nedvoumen dokaz zlobnosti ženske – izražen, tako kot v filmih *Out of the Past* in *Double Indemnity*, z vihtenjem pištole – omogoči Ripu, da obvlada svojo prejšnjo zmedenost. Mož, odgovoren za Johnnyjevo smrt, je bil sam ubit, Rip pa ima prav tako v svoji oblasti žensko, ki je povzročila uničenje njegovega prijatelja. Ko jo pelje na policijsko postajo, Coral zadnjič obupano skuša pobegniti pred kaznijo. Rip ji dokaže svojo ponovno pridobljeno prepričanje in odločnost, saj se upre njenemu rotnju, naj jo izpusti. Naslednji pogovor v avtu označuje Ripovo ponovno potrditev njegove vezi z Johnnyjem:

Coral: *Rip, ali ne moreva pustiti preteklosti za nama? Ali ne moreš pozabiti?*

Rip: *Težava je, da ne morem pozabiti, da lahko jutri umrem ... Če ti ubijejo tovariša, moraš nekaj storiti v zvezi s tem.*

Coral: *Ali me ne ljubiš?*

Rip: *To je trdi del zadeve. Toda minilo bo. Te stvari sčasoma minejo. Je pa še nekaj drugega: njega sem ljubil bolj.*

Ljubezen med moškima je torej uveljavljena na račun težavnejšega prizorišča heteroseksualnih razmerij. To prizorišče je postavljeno kot po naravi minljivo in kot področje, znotraj katerega Rip ne more tako zlahka vzdrževati svojega mesta. Coral, ki je soočena z grožnjo tako nasilne potlačitve, opusti svoje žensko prizadevanje za naklonjenostjo in izrazi svojo »moško« brezobzirnost v prizoru, ki se lahko po učinkovitosti primerja z vrhunskimi obračuni v avtomobilih iz filmov *Out of the Past* in *The File on Thelma Jordan*. Medtem ko pravi, da je naveličana tega, da »pometajo z njo«, Coral uperi svojo pištolo na Ripa, on pa odvrne s trdim pritiskom svoje noge na pedalo za plin in jo opozori: »*Če ustreliš, punčka, naju boš razmazala po vsej cesti!*« Z zatekanjem k nasilju, se Coral nedvomno sooča z Ripom na področju, ki mu je ljubše: na jasnih, nezapletenih tleh borbe. Coral zdaj predstavlja odkrito, nasilno artikulirano »moško«

grožnjo — nič več ne predstavlja nevarnosti čustvenih težav. Rip se lahko z njo sooči kot z moškim. Ko ga res ustrelji in to povzroči, da avto samomorilsko trči v drevo, to še dodatno potrdi njeno »moškost«.

Zadnja sekvenca filma je posneta v bolnici Gulf Cityja. Odpre se z zamegljenim glediščnim planom */blurred-focus point-of-view shot/*; kamera gleda naravnost navzgor na prgišče ljudi, stojećih okoli bolniške postelje. Čeprav se kasneje razkrije, da predstavlja Coralino pogled, se ta plan neposredno »rima« z glediščnim planom, pripisanem Ripu v prejšnjem delu filma, ki je zaznamoval njegovo prihajanje k zavesti, potem ko je bil pretepen v Martinellijevi pisarni; Coral umira, Rip pa je samo ranjen. Telefonski klic generala Steelea, simbolnega predstavnika avtoritete Vojske (kateremu je bil Rip telefoniral na začetku svojega poslanstva), ga prekine na njegovem zadnjem obisku pri Coral. Ta klic, za *kapetana* Murdocka, ponovno vzpostavi Ripa kot »vojaškega«. Rip pove generalu, da bo morala biti Johnnyjeva medalja časti podeljena posmrtno — kar je znak zaključenosti njegove preiskave. Rip se naslavlja na Johnnyja kot na »narednika *Drakea*«, kajti zdaj je pregnal omadeževanost njegove identitete kot »Prestona«. Filmski sklep izrazito uporablja izrazna sredstva ponovne vzpostavitve »Vojaškega zakona« (kot zoperstavljenega civilnemu zakonu, ki ga predstavlja poročnik Kincaid). Ko prejme priznanje od generala Steelea, ki tudi odobri njegova dejanja, je Rip ponovno vzpostavljen kot obvladani junak. Vse, kar filmu še preostane, je zaključno slovo od Coral.

Ob smrti Coral prejme nenavadno perverzno »odrešitev«. Omotana v sterilne bele povoje, ki naj jo očistijo njene seksualnosti (njeno telo in njeni dolgi, bujni lasje so povsem zakriti), Coral pove Ripu, da se boji smrti. Rip ji predlaga, naj se sooči s smrtjo kot moški, naj si predstavlja, da stopa »skozi skakalna vrata«. Coral je ob smrti odrešena kot »Mike«, kot »padalec« — in Rip ji pove, da se bo pridružila odlikovanim redom mrtvih vojnih herojev. (*»Imela boš mnogo družbe, Mike. Družbe visokega razreda.»*) Ko »odide navzdol«, Rip reče »Geronimo, Mike« in sledi rez k sklepní podobi, gre za posnetek padala, ki se odpira. Posnetek je prav tako »rima«, kajti ko je bil Rip potolčen do nezavesti, je bila njegova »izguba zavesti«/»*blackout*«/ predstavljena kot kratka montaža skoka s padalom. Sklepna sekvenca filma se torej odpira in zaključuje s Coral, vmeščeno v okvir Ripovega lastnega izkustva. Ta odprt proces maskulinizacije je opazno perverzen in hkrati krhek. Coral je deseksualizirana, ali še bolj natančno, ponovno seksualizirana. Umre kot »Mike«, kot Ripov prijatelj, njegov nadomestni Johnny. Medtem ko Ripova zgodnejša »pogodba« s Coral predstavlja njegovo prilagoditev njenim željam (in delno opustitev njegove preiskave v zvezi z Johnnyjem), zdaj on vzpostavi pogodbo s svojimi pogoji. Dovolí ji vstop v »posvečeno« legijo mrtvih; vse, kar mora ona storiti v povračilo je, da se sooči se s smrtjo »kot moški«, da torej ohrani opustitev lastne seksualne razlike. Coral umre kot »Mike«, in s tem potrdi nadvlado falosa in žrtvuje samo sebe zato, da bi vzdrževala Ripovo fetišistično utajitev kastracije.

Konec filma **Dead Reckoning** predstavlja togo, represivno potrditev moškega zakona. V odsotnosti moške vezi je vse, kar ostane Ripu, izolacija in osamljenost. Nobene možnosti ni, da bi vključil ženske v življenje, ki je tako obsesivno zavezano falosu; Rip dokaže svojo lastno moč s tem, da povrne moč Johnnyju, s potlačitvijo omadeževanosti spolne razlike. Dejstvo, da so ženske »nespoznavne«, da se upirajo uvrstitvi v koordinate želje, strukturirane okoli falosa, močno udarja na dan v filmu **Dead Reckoning** — ta moč pa mora biti nedvoumno potlačena ali negirana, zato da bi se ponovno uveljavila moška

vladavina. Močan pritisk Ripove želje, da bi utrdil krhke zidove moške vladavine, ko poskuša odločno zagovarjati nadvlado moškosti, izda strah pred tem, kar leži zunaj in ne more biti povzeto pod moškost. Ta strah je posebej povezan s Coral, zaradi grozeče gibljivosti njene identitete, načina, na katerega niha med »ženskim« in »moškim«. Obvladana je, ko izda svojo falično željo:¹³ ne predstavlja več takšne grožnje (moškosti in moški ureditvi kulture), kajti za njeno željo se razkrije, da na podoben način kroži okoli falosa (kot sledi iz te logike, »ona je, konec koncev, moški«). Namesto da bi torej predstavljala razliko od falične ekonomije želje, Coral razkrije, da je sama pod njeno oblastjo. Ob smrti je lahko ta falična želja razpuščena, ko Coral pripozna večvrednost Ripa kot utelešenja falične moči. Na svoji smrtni postelji Coral uboga Ripove ukaze in potrди njegov kod, rekoč, da bi si želela, da bi jo spravil »v svoj žep«. Njena želja je podvržena in povzeta v njegovi – on je *metteur-en-scene* njenega »zadnjega skoka«. Zdaj, ko ne more več predstavljati grožnje, je Coral povzdignjena skozi proces spreobrnitve s smrtjo.

Dead Reckoning imamo lahko za film, ki predstavlja obsedenot »trdega« trilerja z regimentacijo moškosti, prignano do groteskne, perverzne skrajnosti. John Cromwell je dejal, da je čutil, da je bil scenarij »strupena zadeva, toda čutil sem, da bi mogoče mogli kaj narediti iz njega.«¹⁴ V končanem filmu je Rip predstavljen kot obupno oprijemajoč se poveličane in nemogoče fantazme »trde« moškosti (celo tako obupno, da mora biti ženska spremenjena v moškega, da bi jo sprejel). Kar še posebej zbuja pozornost pri tem filmu, je način, kako vmesti Ripovo identiteto in prav tako tudi identiteto Johnnyja in Coral, natanko v obliki procesa. Tako junakova lastna moška identiteta, kot »moška« avtoriteta družbenega zakona morata biti dosledno vzdrževana in utrjevana, ne le enostavno privzeta kot dana in določena. Vendar pa, obenem ko Rip zagovarja nadvlado zakona, jezika in izkustva moškosti, se sam znajde podvržen nasprotujočim si zmožnostim in željam, zmeda njegovega poslanstva pa priča o nasprotjih znotraj tega projekta. V paranoidnem ustroju zgodbe ni nič tako, kot se kaže na prvi pogled, in Rip lahko obrani red le z zatekanjem h grobi sili; v vseh drugih pogledih je poražen. Rip ne more in prav gotovo ne bo nikoli smel sprejeti dejstva, da je vojna končana, niti da karkoli lahko ali res leži onstran falosa.

Konec filma je mogoče videti kot halucinatorno izpolnitev Ripove želje za dokazom neprekoračljivosti moškosti. S to sporazumno, na sadističen način upravljano potlačitvijo ženskosti pa se Rip kljub vsemu sooči z osamitvijo, z umikom s prizorišča heteroseksualnih razmerij. Kot mnogo filmov, o katerih smo razpravljali prej, tudi film **Dead Reckoning** dramatiizira nasprotje med dvema postavkama: »moški potrebujejo ženske« in »ženske so preveč nespoznavne«. Rip Murdoch poskuša rešiti problem s tem, da bi se znebil prvega člena – Coral je sprejeta (in fetišistično *spoznana*) le kot »Mike«. Ker je ženskost v vlogi nasprotnega člena, ki s samim svojim obstojem ogroža izključnost

¹³ Coralina »falična« želja je razvidna ne samo iz uporabe nasilja, ampak prav tako ob razkritju njene pohlepne želje po denarju. Ko Rip pristane, da bo s Coral zbežal stran, se Coral v tem oziru skuraj izda, ko vztraja, da lahko Rip, v kateremkoli mestu že se bosta znašla, odpre taksi službo, tako da njej ne bo treba posegati po svojem denarju. Tako kot Kathie v filmu *Out of the Past* in Jane Palmer v filmu *Too Late for Tears*, tudi Coral nima le močne želje po denarju, ampak ga prav tako nerada uporablja (še eno izkrivljenje moške ekonomske ureditve).

¹⁴ Tako navaja Kingsley Canham v *The Hollywood Professionals, Volume Five: Vidor, Cromwell, Leroy*, Tantivy Press, London (1976) str. 104.

in popolnost falosa, je en način, kako zavarovati nadvlado falosa, da predstavi žensko v pojmih kastracije (kajti ženska, s tem, da ji manjka falos, dovolj čvrsto uzakonja falos kot označevalec želje). Ob koncu filma **Dead Reckoning** Coral, čeprav je razkrinkana, da je rovarila proti moškemu zakonu, dokončno pripozna in potrdi večvrednost moškega (Ripa/Vojске). Vse končno ostane na svojem mestu glede na logiko falosa. Nevarno nenehno spreminjanje in gibljivost Coraline identitete je razrešena, ko v fantazmi zasede mesto (zaključni padalski skok je označen v jeziku Ripove subjektivitete) kot »moški«. To lahko uspe le v primeru njene smrti, kajti živa Coral predstavlja grozeče dejstvo razlike. V okviru te logike je edini način, s pomočjo katerega lahko Rip obvaruje in obdrži svojo identiteto kot moški, vsaj glede na kakršnokoli vpletenosti z ženskami, da za vedno ostane »v samotni ulici«. ¹⁵

Text is a translation of a chapter from Frank Krutnik's book *In a Lonely Street*, with the subtitle *Film noir, Genre, Masculinity* (Routledge, London, New York 1991). Translated by Gorazd Korošec.

¹⁵ Vredno je omeniti, kako se »seksualno-diskurzivni« konflikti v filmu **Dead Reckoning** podrobno vpi-sujejo v način, kako film uporablja obe svoji zvezdi. Do 1947 je bila Bogartova podoba »trdega samotarja« že dodobra uveljavljena in tako film uporabi to, kar bi lahko imeli za Bogartov tedanji »slogan«, ko ta pravi Coral: »*You know, you do awful good*«. Podobno oblikovana priznanja ženskemu varljivemu obnašanju se pojavljajo v filmih **The Maltese Falcon**; **Across the Pacific** (1942); **To Have and Have Not** (1944) in **The Big Sleep** (1946). Vendar pa so poleg njegovih vlog samotarja, prav tako pomembne tiste, v katerih Bogart uteleša lik »romantičnega junaka«, posebej v filmu **Casablanca** in filmih, v katerih se je pojavil z Lauren Bacall (Bogart in Bacall sta bila sredi 40-tih eden od najbolj priljubljenih »zvezdnških parov«). S filmom **Dead Reckoning** se je Columbia trudila vnovčiti Bogartov uspeh v njegovih največjih filmih pri Warner Brothers, in s predelavo njihovih dialogov, prizorov in konfliktov, izigrativati Bogartovo samotarsko podobo proti njegovi podobi v filmih z Bacallovo (eden od filmov, ki gradi na podobnem spopadu med osamljenim junakom in partnersko zvezdo, je **Dark Passage**). Bogart je očitno največja zvezda filma, in v primerjavi z njim Lisabeth Scott zbledi, posebej zato, ker je njeno vlogo v filmu mogoče videti kot sestavljenko različnih ženskih zvezdnških podob tega obdobja. Kot je zabeležil John Kobal v svoji biografiji Rite Hayworth (*Rita Hayworth*, W. W. Norton, New York (1978) str. 211-12), je bil ta film prvotno namenjen Riti Hayworth kot njen naslednji film za **Gildo**, toda Scottova jo je zamenjala, ko je Hayworthova podpisala pogodbo za film **The Lady from Shanghai**. Scottova nikarog ni bila tako velika zvezda kot Hayworthova, in če primerjamo ta film z **Gildo**, lahko vidimo, da bi bil **Dead Reckoning** precej drugačen s Hayworthovo v vlogi Coral. Lisabeth Scott je precej bolj prisiljena kot Rita Hayworth. Columbia je kot kaže uspeła vnovčiti določenih podobnosti med Scottovo in Lauren Bacall: njuni lasje (ki prav tako spominjajo na Veroniko Lake), njuni košeni pojavi in hripav glas. In res v **The Paramount Pretties** (Ian Allan, New York (1972) str. 517), James Robert Parrish omenja, da je producent Hal B. Wallis, na katerega je bila Scottova vezana s pogodbo, gledal nanjo kot na neposredno zamenjavo za Bacallovo (njeno reklamno ime, »Grožnja« [*The Threat*] je posnemalo ime Bacallove, »Glas« [*The Voice*]). V številnih prizorih je Coral/Scottova postavljena pred kamero z Ripom/Bogartom na tak način, da poudarjeno namiguje na par Bogarta in Bacallove v filmu **The Big Sleep**; tako v prizoru, v katerem Rip in Coral delata načrte, da bi zapustila Gulf City, Coral/Scott nosi baretko, suknjič in krilo, ki so skoraj enake tistim, ki jih je nosila Vivien/Bacall v priredbi Chandlerjevega romana, ki jo je režiral Howard Hawks. Vidimo lahko torej, da se »razcep« Coral kot lika zrcali v načinu pojavljanja Scottove kot zvezdnice znotraj samega filma. Nestabilnost zvezdnške podobe Scottove tako omogoča mogočno prevlado »Bogartove podobe«. Kljub temu pa, kot smo že nakazali, film uporablja Bogarta na tak način, da bi pokazal na nestabilnost znotraj njegove lastne zvezdnške osebenosti (ki je morala šele biti izraziteje izoblikovana v poznejših psihotičnih vlogah v filmih **In a Lonely Place** in **The Caline Mutiny** (1954)).

Stojan Pelko

DARK PASSAGE

*«If you could only see the things
I've seen ... with your eyes.»*

Rutger Hauer v filmu Blade Runner

Če so v noči vse krave črne, tedaj so v črnem filmu mnogi naslovi mračni: mračna je lahko preteklost (**The Dark Past**, Rudolph Mate, 1948), temačen je lahko en sam kot (**The Dark Corner**, Henry Hathaway, 1946) ali pa kar celo mesto (**Dark City**, William Dieterle, 1950), v temi se najdemo tako ob pogledu v zrcalo (**The Dark Mirror**, Robert Siodmak, 1946) kot ob soočenju s prehodom (**Dark Passage**, Delmer Daves, 1947). Če je tema v dvorani in mrak na platnu, kako lahko tedaj sploh gledamo črni film? Ali še natančneje: kaj vidimo, ko gledamo tipičen *film noir*?

Odgovor, ki ga ponuja **Dark Passage**, je dovolj enostaven, četudi so njegove posledice še kako kompleksne: vidimo sam akt videnja in vse njegove zagate! Zagaten je namreč tako subjekt videnja kot tudi tisto, kar le-ta vidi.

Povzemimo najprej na kratko zgodbo filma Delmerja Davesa.

Vincent Parry (Humphrey Bogart) pobegne iz zapora San Quentin, v katerem je preživel dosmrtno ječo zaradi domnevnega umora žene. Prvi voznik, ki mu ustavi na poti, Baker, ga že po nekaj minutah identificira na osnovi radijskih poročil, zato ga je Parry prisiljen zbiti v obcestni jarek. Ko oblači njegovo obleko, ga preseneči Irene Jansen (Lauren Bacall) in ga pobaše v svoj avto. Pomaga mu priiti v San Francisco, kjer se v njenem stanovanju razkrije motiv njene pomoči: tudi njen oče je bil po krivem obsojen na nepoštenem sojenju, a je v zaporu umrl, zato se je odločila pomagati vsaj njemu. Parry hoče izslediti resničnega morilca svoje žene, zato odide. Taksist Sam je naslednji v verigi tistih, ki ga prehitro prepoznajo – vendar mu je naklonjen, zato ga napoti h kirurgu, ki mu bo spremenil obraz. Med nočnim čakanjem na znenek pri kirurgu Parry obišče svojega najboljšega prijatelja, Georgea Fellsingerja, ki mu ponudi zatočišče za čas okrevanja po operaciji. Ko se po opravljenem kirurškem posegu vrne v stanovanje, najde Georgea mrtvega. Ne preostane mu drugega, kot da se še enkrat zateče k Irene Jansen. Med potjo vidi Bakerjev avto, vendar upa, da gre za naključje. Med njegovim skrivanjem v Ireninem stanovanju slednjo obišče tudi Madge, ki je bila tudi »prijateljica« Parryjevih. Prepričana je, da bo Parry slejkoprej prišel ponjo. Po tednu dni Vincent sname obveze in lahko nadaljuje iskanje morilca. Poslej ima tudi novo ime: Allen Lanel. Ko ga med nočnim postankom v lokalu hoče legitimirati lokalni detektiv, je spet prisiljen pobegniti. Zateče se v hotel. Tu ga preseneči Baker, voznik z začetka filma, ki hoče izsiljevati premožno Irene Jansen. S pištolo prisili Parryja, da se odpeljeta k njej, vendar Parry zapelje na breg reke. Med vožnjo navni Baker Parryja pouči, kako je mogoče priiti čez ameriško južno mejo, na rečnem bregu pa ga Parry s pištolo prisili, da razkrije še nekaj ključnih indicij; ki za Fellsingerjevo smrt krivijo Madge. Med spopadom Baker omahne v globino in umre. Parry obišče Madge, ki iz prvotnega obupa kaj hitro preide v napad, saj ve, da je prav ona sama kot dvakratna morilka

edini dokaz Parryjeve nedolžnosti. Med pririvanjem tudi Madge pade z okna nebotičnika. Parry preko Arizone in Mehike pobegne v Peru, tik pred odhodom pa z avtobusne postaje telefonira Irene in ji pove, kje ga bo nekoč lahko našla. V zadnjem prizoru se to dejansko tudi zgodi: na vratih restavracije na perujski obali Pacifika se pojavi Irene in s Parryjem odpleče finalni ples.

Znano je, da je *film noir* eden od privilegiranih objektov uživanja cinofilov. Vendar pa si fascinacije nad črnim filmom danes preprosto ne moremo več zamisliti brez tesne zveze z vednostjo o pogojih njegovega nastanka. Drugače rečeno: ni presežne vrednosti užitka brez presežne vednosti o objektu uživanja. In kaj nas najbolj fascinira v črnem filmu? Mar ne prav dejstvo, da so njihovi avtorji znali iz produkcijskih hib izpeljati vrline produkta? Da so torej formalne ovire, ki so jih predstavljali omejeni budgeti in reducirane ekipe, znali sprebrniti v samo filmsko formo. Če se kar takoj lotimo temeljnega formalnega postopka, ki nas tokrat zanima – *subjektivne kamere* –, se na prvi pogled zdi, da zgodovina prej priča ravno nasprotno. Navsezadnje Orson Welles ni nikoli ekraniziral Conradovega romana *Hearts of Darkness* prav zato, ker so producentje ocenili, da bi bila predvidena radikalna uporaba subjektivne kamere preveč tvegana. Tudi pri najbolj razvpitem primeru, *Lady in the Lake*, je bila ideja subjektivne kamere že v samem izhodišču – in prav z njeno realizacijo je Robert Montgomery pogojeval svoj nastop v filmu. Toda če je v obeh omenjenih primerih najprej ideja subjektivne kamere, šele nato pa pridejo težave, tedaj so bistveno bolj zanimivi primeri, v katerih prav same težave narekujejo in celo zahtevajo uporabo subjektivne kamere. **Dark Passage** je natanko tak primer.



Dark Passage, Humphrey Bogart še »brez obraza«

Osnovna težava je povzeta v naslednji dilemi: v katero od dveh faz – pred ali po plastični operaciji – postaviti »resnični« obraz Humphreya Bogarta? Če se odločite

bodisi za eno bodisi za drugo fazo, ste ga v eni nujno izgubili, saj potrebujete do nerazpoznavnosti spremenjen obraz. Novejši primer neznosnosti te dileme – in obenem njene neuspele rešitve – ponuja **Johnny Handsome** Walterja Hilla (1989). Treba je torej najti tisto paradoksnost točko, iz katere bo subjekt viden, pa vendarle ne pokazan. Rešitev je seveda ena sama: *sam vidim z ene točke, gledajo pa me od povsod ...* Treba je torej stopiti natanko na to točko, privzeti očišče samega subjekta, natančneje: uporabiti subjektivno kamero!



Dark Passage, Humphrey Bogart najde svoj obraz

Producerski slogan bi tako lahko najlepše povzeli z besedami, ki jih v samem filmu izreče Baker, ko tudi sam postavi Parryja pred dovolj zgovorno dilemo: če pristane na izsiljevanje Irene Jansen, bo Baker dobil 60.000 \$; v nasprotnem primeru ga pač ubije in pobere nekaj tisoč dolarjev nagrado, ki jih obljublja tiralica. Gre za besede, ki na najboljši možen način zaznamujejo njegov prehod od *small crook* v *big crook*: *«One way you die, either way I make money»*. Znano je, da so filmski producentje po definiciji *big crooks*, zato se pač odločijo, da bodo v eni od faz »ubili« Bogarta, zaslužili pa z obema! In mar obstaja boljši način za umor subjekta kot prav to, da mu dovolite spregledati? *Če bi ti videl reči, ki sem jih videl jaz ... s tvojimi očmi*, pravi replikant Rutger Hauer svojemu tvorcu oči (očimu?) v filmu **Blade Runner** Ridleyja Scotta. Ni treba posebej poudarjati, da je neizrečena poanta replikantovega stavka prav smrt: *če bi ti videl ... bi umrl!* Toda Parry v Bakerjevem *slip of the tongue* – lapsusu torej – prepozna prevaro: ko ta namesto 60.000 \$ omeni vseh 200.000 \$, kolikor je vredno celotno Irenino premoženje, postane Parryju v najboljši lacanovski maniri jasno, da je dilema »denar ali življenje« lažna dilema. Baker hoče vzeti oboje, denar in življenje, zato to plača z lastnim življenjem – njima pa na koncu filma ostane ravno oboje, denar in življenje!

Toda je mar to res tisto, kar ju družiti in združiti? Zdi se, da je do *happy-enda* mogoče priti še po eni poti, ki gre prav preko problema subjektivne kamere in subjekta govorce.

Razprave o subjektivni kameri v tem filmu in črnem filmu nasploh se praviloma gibljejo v dveh smereh, ki ju shematsko lahko razločimo kot *historično* in »*histerično*« smer.

Prva, historična, opozarja na konstitutivne elemente uporabe tovrstnega postopka v črnem filmu in posebej omenja tri ključne momente:

1. vpliv *ekspresionizma*, ki so ga v Ameriko prinesli nemški režiserji (Lang, Murnau, Pabst);

2. *tehnične izboljšave* med drugo svetovno vojno, ki so omogočile bolj gibljivo kamero (Arriflex; Cunningham Combat Camera);

3. iskanje vizualnega analogona *prvo-osebne pripovedi* detektivskega romana (Chandler, Hammett).

Drugo, »histerično«, pa bolj zanima sovpadanje dveh tipov identifikacij, do katerega pride v primeru uporabe subjektivne kamere. Če je namreč primarna identifikacija z dispozitivom, sekundarna pa z likom, tedaj je na prvi pogled videti, kot bi ob sovpadanju pogleda kamere in pogleda lika sovpadli tudi obe identifikaciji. Toda prav ta navidezna identiteta objektivnih in subjektivnih podob zamaje ne le sam status subjekta, temveč tudi kar samo ustaljeno delitev na subjekt in objekt. Od tod posebna pozornost, ki jo tovrstne študije namenjajo najrazličnejšim spodrseljajem in nemožnim pogledom, in ki slejkoprej privedejo do histerizacije samega subjekta. Formulo tega razcepa je v čisti obliki mogoče najti že pri Rimbaudu: *Je est un autre*, Jaz je drugi. Navsezadnje je problem Parryja prav v tem, da je — kot sleherni subjekt — konstitutivno pogojen s pogledom drugega, toda prav ta drugi vidi v njem nekoga drugega: morilca. Obraz lahko zamenja, vendar pogledu ne more ubežati — in zato v skrajni konsekvenci tudi postane tisto, kar so drugi videli v njem: dvakratni morilec.

Toda tokrat nas bolj od iger pogledov v temnem prehodu zanima neka možna tretja smer. Če smo se doslej gibali po področju, ki ga najbolje povzema naslov razdelka knjige J.P. Telottea *Voices in the dark*, ki se ukvarja prav z Davesovim filmom, namreč *Seeing in a Dark Passage*, tedaj nas bodo v nadaljevanju zanimali prav objekti iz naslova knjige: *glasovi v temi!* Sled te tretje smeri je mogoče razbrati že v antologijskem dialogu med Parryjem in taksistom Samom. Že sama mizanscena njunega dialoga je dovolj atipična za dotedanji potek filma. V grobem obstajajo v tej sekvenci trije tipi kadriranja:

1. Parryjev »subjektivni« pogled: na levi je voznikov hrbet, v desnem zgornjem kotu voznikov obraz v retrovizorju, preostanek kadra pa zapolnjuje podoba mimobežečega mesta;

2. »objektivni« pogled kamere od spredaj: na desni strani je obris voznika, zadaj levo pa v temi sedi Parry, tako da vidimo njegov obris, le obraza ne;

3. bližnji plan voznikovega obraza *en face*, ki funkcionira kot svojevrstna interpunkcija med prvima dvema tipoma kadrov.

Prva dva kadra na prvi pogled funkcionirata kot klasičen plan-kontraplan, vendar z eno bistveno razliko: govorca ne govori drug z drugim, temveč sama s seboj! Ne gre torej za dialog, temveč za dva monologa, ali še bolje: za *avto-monolog*. Tako za plan-kontraplan sploh ne potrebujemo več dveh različnih kadrov, temveč sta oba sama

razcepljena navznoter, sam plan vsebuje svoj lastni kontraplan. To je posebej lepo vidno v prvem kadru, v katerem je Sam dobesedno razcepljen na svoje telo in na refleks svojega obraza v retrovizorju. »*A guy gets lonely driving a cab*«, potoži Sam, na kar ga Parry vpraša: »*What's lonely about it? You see people!*«. Samov odgovor je več kot zgovoren: »*They never talk to me.*« Videnje torej preprosto ne zadošča za splet intersubjektivne mreže, igra pogledov se utopi v molku, Sam je sam.

Od tod tudi narekovaji pri oznaki prvega kadra kot Parryjevega »subjektivnega« pogleda. Videti je namreč, kot bi se Bogart (tokrat mislimo prav nanj, in ne zgolj na lik, ki ga uteleša) med vožnjo s taksijem pripravljajl za svoj *coming out*, kot bi mu že presedalo to skrivaštvo, ki mu narekuje subjektivno videnje, ga potiska v temo in sili v govorjenje s samim seboj.

Da je namreč prav tovrsten avto-monolog postal tudi Parryjeva navada v zaporu, smo izvedeli komaj sekvenco prej, ko ga je Irene ob vrnitvi v stanovanje zalotila med brskanjem po družinskem albumu. Na prvi strani albuma je našel časopisni izrezek o usodi njenega očeta in ga *bral na glas*. »*Zdelo se mi je, da slišim govorjenje*«, reče Irene že z vrat, Parry pa ji odgovori: »*Pogovarjal sem se sam s seboj. Navada iz zapora.*« Če je branje po definiciji strogo individualni akt, ki pogosto celo sploh ne trpi prisotnosti neposvečenega drugega (paleta sega od intimnih pisem do strogo varovanih državnih skrivnosti), tedaj v filmu **Dark Passage** preprosto ne obstaja meja med branjem in govorjenjem, prehod med črko in glasom je zabrisan. Ta nerazločenost dveh konstitutivnih postopkov civilizacije, govora in pisave, je do ekstrema prignana prav v pasaži, ki smo ji priličili naslov filma in ga poimenovali kar mračen prehod: gre za teden dni po operaciji. Mračen je zato, ker videnje izgine na obeh straneh:

a. ukinjena je subjektivna kamera, saj v trenutku, ko je Bogartov obraz povit z obvezami, ni več potrebe po režijskem skrivaštvu, ki ga je ta postopek omogočal;

b. obenem pa obveze preprečujejo, da bi sploh kdo videl njegov obraz — in se torej tudi liku ni treba več skrivati.

Toda tudi ta dvojna odprava videnja ne odpravi prekletstva pogleda. Podoba belo obvite glave, iz katere se sveti le par oči, še toliko bolj zgovorno ilustrira že omenjeno resnico: *sam vidim z ene točke, gledajo pa me od povsod...* Vincent Parry se je sicer znebil subjektivnega pogleda, a je sam postal svojevrstna monstrozna kamera z objektivom, le da nam tokrat film ne kaže več podob, ki jih ta kamera snema.

Kako naj se potemtakem sploh izraža subjekt, skrit za objektivom? Nasvet starega kirurga takoj po operaciji je strog in enoznačen: »*Ne premikajte ust. Govorite s svinčnikom in papirjem!*«. Spet smo torej pri čisti nerazločljivosti govora in pisave, glasu in črke. In res v času mračne pasaže Parry komunicira le *by the book* (eden najbolj razvpitih verzov Shakespearjeve drame *Romeo in Julija* se glasi: »*You kiss by the book*«, I,5). Četudi prej Irene napiše nekaj osnovnih podatkov o tem, kaj se mu je dogajalo po operaciji, so prve besede, ki jih iz te knjige vidimo mi, gledalci, Parryjev enostavni komentar Fellsingerjeve smrti: »*He was my closest friend.*« Le ugibamo lahko, koga vse je Vincent Parry v času mračne pasaže izgubil. Le kdo je človeku najboljši prijatelj, če se večino časa pogovarja sam s seboj? Poslej ne bo več govoril sam s seboj, nov obraz ima in zapovrh tudi novo ime: *Allen Lanel*.

Prav okrog imena je mogoče naplesti novo zgodbo. Nismo namreč prepričani, da smo ga zapisali prav – saj ga nikoli v filmu ne vidimo izpisanega, na špici pa ga seveda tudi ni. To pa mu še zdaleč ne preprečuje, da bi prav veselo ne krožil med protagonisti kot kakšno ukradeno pismo: dovolj pomenljivo je že to, da mu ga podeli Irene, ki mu tako ni le dala življenja, temveč ga je tudi krstila; nato se z njim predstavi detektivu v lokalu, kjer se zaplete prav okrog *izpisa* tega imena – nima namreč nikakršnih dokumentov; ko se pred detektivom zateče v hotel, ga kar dvakrat ponovi receptorju, ki ga pridno *napiše* v knjigo gostov; tam pa ga navsezadnje najde tudi Baker in ga z njim ogovori, ko se pojavi na vratih hotelske sobe. Tako se ime, ki je bilo povsem arbitrarno prilepljeno človeškemu telesu, po celi vrsti avantur navsezadnje le vrne naslovniku. Predlagani izpis seveda igra na vsebovanost istih črk v imenu in priimku, na anagram razcepljenega subjekta. S tem se je naš junak morda še najbolj približal osamljenemu Samu, saj lahko v njegovem imenu najdemo tako *«alone»* kot *«lonely»*.

V svetu, v katerem je branje mogoče označiti kot govorjenje, se tudi govor kaj lahko sprevrže v osamljeno branje, fizično prisotno telo pa postane identično stavku na papirju, bodisi dokaz (*«I'm your only proof»*, zabrusi Parryju Madge in tako izniči vrednost na papirju opisanega poteka dogodkov) bodisi (ob)sodba: *«I can't be anything for you but a jail sentence»*, zavrne Parry Iremino začetno zanimanje. *«I was born lonely»*, pravi Irene.

Zato seveda ni naključje, da je tisti sprožilni moment, ki Parryja tik pred odhodom v Peru požene v telefonsko kabino, iz katere se *oglasi* Irene in s tem *zapečati* njuno finalno srečanje, prav pogovor dveh osamljencev, ki mu nehote prisluškuje v čakalnici: *«We've got something in common: we're both alone.»*

Marcel Štefančič, jr.

YESTERDAY WHEN I WAS YOUNG

FEMME FATALE & LIBERALNA DRŽAVA

»Te je že kdaj kdo poljubil«, vpraša v filmu **Jezni hribi** Robert Mitchum Gio Scalo, ta pa mu odvrne »Da, toda le fantje« — prav v tej dvoumnosti (se je prej poljubljala le z ženskami ali pa z moškimi, ki so ji bili bolj očetje kot moški?) smemo videti povsem očitni in praktični učinek motenega odnosa med spoloma, potemtakem tistega spolnega solipsizma, ki ga je v svojem temelju ves čas nosil *film noir*, tokrat stopnjevanega že s samim uvodnim prizorom, v katerem Robert Mitchum pride v sobo nekega atenskega hotela ter se po napornem in umazanem potovanju zbaše v kad, kjer ga preseneti moški, ki brez trkanja vstopi skozi nezaklenjena vrata in se nenadoma znajde pred njim: njun pogovor — Mitchum v kadi, drugi moški ob kadi — je potem kljub navidez nelagodni spolni promiskuiteti povsem sproščen, neprisiljen in spontan, kot da je to nekaj povsem normalnega, kar z drugimi besedami seveda pomeni, da je tudi odnos znotraj istega spola moten, da je potemtakem prav sama poudarjena in pretirana normalnost le izraz neke temeljne motenosti, v imenu katere Mitchum na koncu filma **Jezni hribi**, te dehidrirane **Casablance** (Atene na robu živčnega zloma in pred-vojne letargije, skupno gospodinjstvo Britancev, Američanov in nacistov, tik preden se vpletejo v vojno, boj za vizo zamenja boj za spisek možnih grških kolaborantov, Robert Mitchum, razcepljen, po eni strani, med politiko nevmešavanja in etično dolžnostjo, po drugi strani pa med romanco in samožrtvovanjem, njegova zaključna sprijaznitev z moško romanco, spet se ustvari vtis, kot da sta spisek možnih kolaborantov in začetek vojne neposredno povezana itd.), ugotovi: »Ženska lahko kolaborira le na en način«. S tem noče toliko reči, da je politično orožje ženske spolnost, ampak da je ženska želja — nič manj pa tudi sam moten odnos med spoloma — moment politične skale in političnega konsenza, potemtakem le učinek shize in neuspeha samega političnega konsenza, navsezadnje, ko Mitchum Gio Scalo (Eleftheria) vpraša »Te lahko kličem Lefty?«, hoče s tem le poudariti, da bo za njun odnos potreben tudi politični konsenz.

Če je v filmih, ki jih je Aldrich posnel na začetku sedemdesetih (**Uzlana jezdi**, **Prepozno za heroje**, **Vlak za dva klateža**), mogoč le še konsenz o tem, da *komunalizem* in *pluralizem* nista več mogoča, pri čemer sam konsenz praktično nastopi šele v trenutku, ko vsaka stran svoje *meje* totalitarno zapre, češ, »očistiti« je treba svojo stran. Drugi pa itak nima nobenega smisla (kaj naj počnem z drugim, ki mi ni »enak«, in dalje, če mi

drugi ni »enak«, mi ne preostane drugega, kot da ostanem na »svoji« strani), potem film **Grissomova tolpa** vsekakor predstavlja paranoično radikalizacijo tega *non-konsenza*: tudi tu imamo namreč brutalen razpad *komunalizma* in *pluralizma* (konsenza ni med razredi, med kapitalom in državo, med državo in *middle-class* birokracijo/tehnokracijo, ki jo tu uteleša prav zasebni detektiv, sicer očitni podobnik Burta Lancasterja iz filma **Ulzana jezdi**), tudi tu se *meje* navznoter totalitarno zaprejo, tudi tu je treba *meje* šele narediti in tudi tu lahko razredi remitizacijo *meje*, ki jih ločuje, dosežejo le tako, da *mejo* najprej – celo bolj radikalno in brutalno kot v drugih filmih – naredijo znotraj samih sebe. Na eni strani je očitno avtodestrukcija deklasiranega, »razdedinjenega« *non-razreda*: Grissomova tolpa najprej linča Hutchinsonovo tolpo, člani Grissomove tolpe pa se na koncu v glavnem pobijejo kar med sabo – s tem, ko izgubijo stik s fantazmo svojega lastnega razreda, zgrešijo tudi razredni konsenz o notranji *meji*. Na drugi strani pa je avtodestrukcija aristokratsko-korporativnega razreda: problem tega razreda je kajpada že v tem, da verjame, da bo lahko nižji razred tržno obvladoval brez represivnega aparata, brez vključitve policije – John P. Blandish za posredovanje, izročitev odkupnine in vrnitev svoje ugrabljene hčerke pač ne najame policije, ampak zasebnega detektiva.

In dalje, kot smo že rekli, se je Barbara Blandish na koncu romana Jamesa Hadleyja Chasea sramotni in kontaminirani vrnitvi domov izognila s tem, da je naredila samomor, medtem ko je Aldrich pustil, da je vse skupaj preživela – zdi se, da z razlogom. Vse skupaj se odvrti takole: policija obkoli Grissomovo tolpo; Slim Grissom in Barbara Blandish, sicer bolj *lepotica in zver* kot *Romeo in Julija*, se izmakneta, Grissomova tolpa se zruši sama nase; begunca se zatečeta na neko farmo, kjer pa ju kmalu obkolijo. »*Ne umri zaradi mene. Nisem tega vredna*«, krikne Barbara Blandish svojemu noremu ljubimcu, ki pa ve, da je že prepozno in da je že ostal brez svojega razreda. »*Očka, ne jezi se. Skušala sem le preživeti*«, se kasneje opravičuje Barbara Blandish svojemu očetu, ta pa ji odvrne: »*Je bilo vredno preživeti?*«, s tem, ko jo prepusti zasebnemu detektivu, češ, bo že on poskrbel zate, pa jasno pokaže, da se je definitivno odreka, pri čemer velja opozoriti, da se je ne odreka kot oče, ampak da se je odreka izrazito *razredno*, drugače rečeno, ne odreka se je zato, ker je izgubila stik s svojim razredom, ampak prav zato, ker se je dotaknila drugega razreda, potemtakem zato, ker je s tem, ko je izgubila stik s fantazmo svojega lastnega razreda, ogrozila razredni konsenz o notranji *meji*. Navsezadnje: »*Bolje bi bilo, ko bi bila mrtva*.« Ta stavek namreč nekje vmes izreče tako njen oče kot eden izmed članov Grissomove tolpe (zasebni detektiv pride pač le do ugotovitve »*Ni imela izbire*«, kar pa itak predstavlja le politični *credo* birokratsko-tehnokratskega srednjega-sloja, ki nikoli ne pride dlje kot do nudenja tehničnih uslug najboljšemu ponudniku, kar seveda, po drugi strani, predstavlja le fantazmatsko razrešitev njegovega razrednega prestopa socialne asimilacije).

Barbara Blandish sicer navidez zgleda kot ženska, ki se ne zaveda posledic svojih dejanj, toda že samo njeno končno izmikanje in sprenevedanje, češ, *vse to sem počela le zato, da bi ostala živa*, pa jasno kaže, da se v resnici resnici ne zaveda prav *vzrokov* svojih dejanj: njena uspela histerična integracija v deklasirani *non-razred* predstavlja le fantazmatsko razrešitev temeljno nemožne integracije deklasiranega *non-razreda* v aristokratsko-korporativni razred. Tako kot je namreč pri deklasiranem *non-razredu* notranja

meja le psihotična meja, prek katere se stika s fantazmo višjega – tokrat pač aristokratsko-korporativnega – razreda, je pri aristokratsko-korporativnem razredu notranja meja vedno le zunanja meja, onstran katere je konsenz nemogoč.



»The Great Whatsit« v filmu *Poljubi me smrtno*

Barbara Blandish seveda še najbolj ustreza opisu *femme fatale*, kar seveda film *Grissomova tolpa* pripenja na klasični *film noir*, pri katerem je žensko naredilo fatalno prav to, da se ni zavedala vzrokov svojih dejanj in da je bil konsenz o njej – in odsotnem

vzroku, ki ga generira — nemogoč. V filmu **Grissomova tolpa** smemo potemtakem videti Aldrichevo najbolj direktno vez med filmi, ki jih je posnel v šestdesetih, in filmi, ki jih je posnel na začetku sedemdesetih: potemtakem predvsem med filmi kot, denimo, **Tiho, tiho, Charlotte, Kaj se je zgodilo z Baby Jane?** in **Legenda o Lyli Clare**, in filmi kot, denimo, **Ulzana jezdi, Vlak za dva klateža** in **Prepozno za heroje**, potemtakem med Aldrichevimi »ženskimi« in »moškimi« filmi.

In lahko bi rekli, da je Robert Aldrich zelo dobro razumel, kaj je to *femme fatale*, navsezadnje, v času, ko je *film noir* že postal *blanc*, je posnel povsem klasični, kvintesenčni in ultimativni *film noir* — **Poljubi me smrtno**, v katerem *femme fatale* ni le ženska, ki se ne zaveda posledic svojih dejanj in svoje usodne povezanosti s katastrofami, ki jih povzroča, ampak je to — v resnici zelo precizirano — ženska, ki jo definira prav to, da ta propad le gleda, da ta propad, kaos, katastrofo, kataklizmo, apokalipso povzroči prav s svojim pogledom: ves film se namreč vrti okrog lova na škatlo z skrivnostno maguffinovsko vsebino (*»the Great Whatsit«*) in nikomur ves ta čas ne uspe pogledati vanjo, toda dovolj je naiven ženski pogled, da se ta objekt prelevi v atomsko bombo, ki na koncu povzroči holokavst, katastrofo, konec sveta v naravni velikosti.

Tudi v filmu **Sodoma in Gomora** je naiven ženski *saj-ti-nič-nočem* pogled zadostoval za epski konec sveta, za holokavstno kataklizmo biblijskih razsežnosti. V filmih **Kaj se je zgodilo z Baby Jane?** in **Tiho, tiho, Charlotte** — nič manj kajpada v filmu **Grissomova tolpa** — ženskam ne preostane nič drugega, kot da gledajo, kako svet okrog njih — predvsem njihova družina, njihova »hiša«, njihov *family* kapitalizem — razpada. Film **Kaj se je zgodilo z Baby Jane?** je tako pravzaprav le *Propad hiše Hudson*, film **Tiho, tiho, Charlotte** le *Propad hiše Hollis*, film **Grissomova tolpa** pa le *Propad hiše Blandish*. In film **Legenda o Lyli Clare** je seveda le *Propad hiše Hollywood*.

Vsem tem Aldrichevim ženskam — Bette Davis dvakrat, Kim Darby, Kim Novak — je skupno to, da predstavljajo zadnji člen propadle družine, navsezadnje, vedno je jasno, da za njimi ni več nikogar in da so tako brez potomcev kot brez moških: Bette Davis v filmu **Kaj se je zgodilo z Baby Jane?** živi sama, v filmu **Tiho, tiho, Charlotte** si Bette Davis sicer priskrbi glasbenega učitelja, debelušnega možakarja (Victor Buono), ki je pa v resnici le prikriti homoseksualec, Kim Novak v filmu **Legenda o Lyli Clare** uteleša žensko, ki prav zaradi svojega pretiranega, ekscesnega, obscenega, patološkega imitiranja ženskega *glamourja* izgubi vse attribute ženskosti, Kim Darby se v filmu **Grissomova tolpa** sicer zaljubi v moškega, psihopatskega manijaka, toda le zato, da bi preživela.

Aldricheve ženske so *zadnje ženske*: odtod njihova *fatalnost*. *Fatalne ženske* v klasičnih *filmih noir* so bile vedno žrtve nekega anonimnega misterija, nekakega parazitskega »odsotnega vzroka«, ki daje življenje in *drive* njihovi fantazmi, njihovem *fantasme fatal*. In čar teh filmov je spet v tem, da Aldrich zelo lepo pokaže, kako funkcionira ta »odsotni vzrok« in v čem je praktična vrednost samega anonimnega misterija. V filmih **Kaj se je zgodilo z Baby Jane?**, **Tiho, tiho, Charlotte** in **Legenda o Lyli Clare** imamo potemtakem množico *zgodljivih femmes fatales* in za razliko od Aldrichevih kasnejših filmov te filme — in vse njihove junakinje — obseda neka skrivnost *fatale*. Film **Kaj se je zgodilo z Baby Jane?** je zgodba o dveh ostarcelih sestrah, Bette Davis in Joan Crawford,

ki živita skupaj v stari — napol zapuščeni, napol razpadajoči — hiši, polni pravadnih fantomov in spominov na nekdanji *glamour* te družine & njenega kapitala.

Bette Davis je bila nekoč v dvajsetih letih tiranski *Wunderkind*, družinski ponos, nekaj *father's little dividend*, otroška varietejska in matinejska starleta, katere kariera pa se je — v času adolescence — nepričakovano in hitro zlomila: tu, nekje v tridesetih, se začne vzpon njene sestre, Joan Crawford, ki je tudi sama hotela postati igralka, a je vzpon in kariero svoje sestre ves čas lahko spremljala le od daleč — Joan Crawford postane zvezda in zdaj lahko Bette Davis njeno uspešno kariero spremlja le z distance, polne ljubosumja, zavisti, gneva in resentimenta. Toda nekega večera, ko se sestri vračata z avtomobilom domov, se zgodi nesreča, ki Joan Crawford paralizira in priklene na invalidski voziček. Igralske kariere je konec, njen skrbnik pa postane Bette Davis, domnevna povzročiteljica nesreče.

Film se v njuno življenje vključi mnogo let kasneje, ko je Joan Crawford le še nemočna žrtev sestrinega vsakodnevnega gotskega sadizma in *Grand Guignol* terorja, če že gerontološki *horror* in darwinistični *freakshow* postavimo v oklepaj: Bette Davis, zdaj sicer že povsem degenerirana in mentalno iznakažena, ji histerično preprečuje stik z ljudmi, izklaplja ji telefon, jo psihopatsko maltretira *sans merci*, z njo ravna kot s kako matinejsko ujetnico, nekega dne celo ubije služkinjo, ker hoče poklicati policijo, samo Joan Crawford pa izmuči do smrti — toda tik pred koncem se izkaže, da tistega usodnega večera ni ona povozila Joan Crawford, ampak da je prav sama Joan Crawford skušala povoziti njo, vendar jo to storila tako nespretno, da se je pri tem sama katastrofalno poškodovala, akoravno je krivdo potem naprtila Bette Davis, preveč pijani, neprisebni in odsotni, da bi videla sestrični spletke do dna.

Bette Davis je, po eni strani, seveda ženska, ki se ne zaveda posledic svojih dejanj: že kot otrok je uničila življenje svoji sestri, toda v pravem *femme-fatalnem* smislu ji ga je uničila šele kasneje, ali natančneje, Bette Davis je uničila življenje Joan Crawford prav v trenutku, ko je bila že povsem nemočna in brez zvezdniškega impakta, sama Joan Crawford pa dejansko prav na vrhuncu kariere, lahko bi potemtakem rekli, da jo je prisilila, da si ga je uničila sama, z eno besedo, Bette Davis uniči Joan Crawford prav s svojo nemočjo, potemtakem s tem, da nič ne naredi, kar seveda ne predstavlja subverzije, ampak prav radikalizacijo tiste teorizacije, po kateri je *femme fatale* ženska, ki pride od nikoder, potem pa z neko nedoločno močjo — fantazmo — omreži, obsede in uniči moškega. Po drugi strani je Bette Davis vsekakor ženska, ki se ne zaveda *vzrokov* svojih dejanj: anonimni vzroki, ki ji iznakazujejo um in življenje, so poistoveteni s tisto anonimnostjo, v katero je po zvezdniškem stapedu padla sama, potemtakem s tisto anonimnostjo, katere žrtev postane tudi njena sestra, Joan Crawford.

In to še ni vse: Bette Davis je prava *femme fatale* — njena fantazma je izgubila stik s preteklostjo, ali natančneje, Bette Davis uteleša prav žensko brez fantazme. Navidez se sicer zdi, da je Bette Davis ujetnica fantazme, da potemtakem ima fantazmo: njena podmena, da je pred katastrofo obstajalo življenje, ni namreč nič manj fantazmatska od podmene, da je obstajala sama katastrofa, toda ta fantazma (*scena* zločina, krivde & kazni) je le navidez tudi njena — v resnici je le sestrina. Kaj to pomeni? Ko se na koncu izkaže, da ni bila Bette Davis tista, ki je skušala ubiti Joan Crawford, ampak prav narobe, da je bila Joan Crawford tista, ki je skušala ubiti Bette Davis, nam še vedno — na eni

strani — ostane Bette Davis kot ženska, ki je ves čas počela vse, da bi ustrezala opisu ženske, ki je skušala ubiti Joan Crawford: vseskozi je zlovešča, sadistična, tiranska, psihopatska in nevarna, hišo spremeni v pravo koncentracijsko taborišče, nekak srednjeveški *Spandau*, vsaka njena poteza je le izraz neke patološke negativnosti itd. — kot da skuša v vsaki situaciji reaktivirati samo *prasceno*.

Tega pa seveda ni mogoče reducirati in jemati v ločenosti od njene nedolžnosti, kar z drugimi besedami pomeni, da gre za žensko, ki je ni na mestu fantazme in ki na samem mestu fantazme manjka, ali natančneje, nje same v fantazmi ni in njena želja je preprosto *priti na mesto te fantazme*, potemtakem ne priti do realnosti, ampak priti do same fantazme. Bette Davis kot deklasirana in demaskirana *femme fatale* je ženska brez fantazme, potemtakem ženska, ki skuša za vsako ceno — in ne glede na žrtve — priti tja, kjer bi morala biti, potemtakem tja, kjer vsakokrat že itak je, pač del fantazme *drugega*. In če smo rekli, da ni le ženska, ki se ne zaveda posledic svojih dejanj, ampak ženska, ki se ne zaveda *vzrokov* svojih dejanj, lahko zdaj rečemo, da je njena potlačitev posledic učinek njenega dvojnega *prenosa vzroka: prvič*, sama je le zunanji izvir/vzrok fantazme drugega, njen lastni vzrok pa je zunaj nje, v fantazmi drugega, z drugimi besedami, njen psihični aparat sestavlja le množica vzrokov brez fantazme, *in drugič*, vzrok, ki je zunaj nje, ponotranji, z drugimi besedami, na vsak način in za vsako ceno skuša biti vzrok vsega, z eno besedo, vse, s čimer opisuje fatalno *prasceno*, počne iz strahu, da ne bi manjkala na mestu vzroka, potemtakem iz strahu, da ne bi kdo rekel, da česa ni povzročila.

V filmu *Tiho, tiho, Charlotte*, posnetem za filmom *Kaj se je zgodilo z Baby Jane?*, za mnoge pa tudi le *sequelu* tega, je ženska, spet Bette Davis, direktno poistovetena z vzrokom za propad starega kapitalizma, pri čemer se spet izkaže, da Bette Davis kot *femme fatale* sicer ni vzrok propada starega kapitalizma, da pa se skuša spet za vsako ceno in ne glede na žrtve, celo za ceno pomračitve oz. izgube svojega lastnega uma, povzpeti na mesto tega vzroka. Film se začne — kar je seveda dovolj eksemplarično — l. 1927, potemtakem v času, ko je stari kapitalizem užival svoj zadnji visoki let (čez dve leti je pač nastopila gospodarska kriza), aristokratski *party*, ki se odvrti na začetku filma, pa nas pravzaprav že opozarja na neko dekadentnost tega starega kapitalizma, na njegove zadnje krče, katerih implicitno brutalnost in *death-wish* sadizem ponazori, po eni strani, prizor, v katerem oseba, ki je kamera ne pokaže (anonimno, *whodunit?*), zmasakrira & giljotinira Brucea Derna (*«Cannibal Time in Dixie»*, kot je ta *splatter* imenoval sam Robert Aldrich), sicer poročenega ljubimca — in *wannabe* moža — Bette Davis (Charlotte Hollis), aristokratske hčerke bogatega južnjaškega veleposestnika Sama Hollisa (Victor Buono), po drugi strani pa prizor, v katerem se Bette Davis takoj zatem na *party* vrne v povsem okrvavljeni beli obleki: in že se piše l. 1964; Bette Davis živi sama v zapuščeni in napol razpadajoči gotski strašihiši nekoč slavne dinastije; oče je vse skupaj sicer uredil brez sodišča, toda ostal je sum, da je svojega zaročenca pokončala prav ona sama, pa tudi vse počne natanko tako, da vsakič znova ustvari opis ženske, ki je pokončala svojega zaročenca — um je izgubila, njeni izbruhi so psihopatski in nevarni, komunikacije z okolico ni, vsi jo imajo le za zloveščo blaznico itd.

In na koncu se spet izkaže, da zločina v davni preteklosti v resnici ni storila, le da tokrat prava storilka ni njena sestra, ampak Dernaova prevarana žena, Mary Astor (Jewel Mayhew): Olivia de Havilland (Miriam Deering) se vrne navidez zato, da bi pomagala

svoji nemočni in prizadeti sestrični, v resnici pa skuša sestričnino ločenost od fantazme in same *prascene* zločina (katere mesto se trudi sama Bette Davis itak zavzeti za vsako ceno in ne glede na žrtve) zakrpati in integrirati do te mere, da bi sestričnino krivdo še enkrat jasno fatalno poudarila in da bi — v želji povzpeti se na mesto dedinje »starega kapitala« — samo sestrično tako rekoč pomagala pripeljati do fantazme, ali z drugimi besedami, s tem, ko skuša s *tajno* pomočjo svojega ljubimca Josepha Cottena (dr. Drew Bayliss) in njunega *tajnega načrta* rekreirati *prasceno* (uprizarjata nočne vrnitve njenega mrtvega zaročenca, Brucea Derna ipd.), na kateri se Bette Davis sicer ne vidi (misli namreč, da je zaročenca ubil njen ljubosumni oče, kapitalistični patriarh), a se obenem lahko *identificira* le še z njo, postane sama Olivia de Havilland, sicer očitna predstavnica deklasiranega *non-razreda*, lažni odgovor na vprašanje, katera anonimnost (*whodunit?*) je povzročila propad starega »družinskega« kapitalizma (in *pra-konsenza*), katerega tipični predstavnik je bila prav nekoč slavna in zelo *classy* dinastija Hollis. Njen poskus, da bi sestrično spravila na mesto *prascene*, fantazme, »odsotnega vzroka« itd., je le poskus, da bi anonimnost svojega *non-razreda* parazitsko in kameleonsko vrnila tradiciji oz. razredu, za katerega legitimno dedinjo se — tako kot *Grissomova tolpa* — ima.

Bette Davis je potemtakem *femme fatale*, katere specifičnost in fatalnost je prav v tem, da je sicer tam, kjer je vzrok, a da prav s tem, ko je tam, kjer je vzrok, dejansko ničesar ne povzroči, medtem ko uteleša Olivia de Havilland le prazno in degenerirano estetiko, le dekadentno in preiščljeno imitacijo *fatalne ženske*, ki misli, da je odgovor na *tajni načrt* (anonimni vzrok, *whodunit?*), s katerim naj bi kapitalizem vladal svetu, le *tajni načrt*, s katerim skuša deklasirani *non-razred* ukiniti razliko med razredi, razredno razliko. *Femme fatale* je potemtakem, *prvič*, ženska, ki je brez fantazme, *drugič*, ženska, ki vzrok fantazme drugega ponotranji, *in tretjič*, ženska, ki se boji, da ni vzrok vsega, ker pa smo že zgoraj rekli, da so bile *fatalne ženske* v klasičnih *filmih noir* vedno žrtve nekega anonimnega misterija, nekakega parazitskega »odsotnega vzroka«, ki daje življenje in *drive* njihovi fantazmi, njihovem *fantasme fatal*, potem lahko zdaj rečemo, da predstavlja Aldricheva reterizacija *femme fatale* poskus, kako času ponovnega socialnega holokavsta, moralne relativnosti, motenega odnosa med spoloma in presije anonimne mašine, kombinacije korporativnega in političnega totalitarizma, v kakršnem je v štiridesetih odraščal, na začetku petdesetih pa degeneriral *film noir* (Aldrichev **Poljubi me smrtno** je vsekakor *highlight* te de-generacije žanra), najti subjekta, ki bo s svojo kombinacijo paraliziranosti, oportunitizma in *death-wish* sadizma pokazal na odsotnost kakršnegakoli *praktičnega* racionalnega in »revolucionarnega« orodja za demontažo pozno-kapitalistične monolitne anonimnosti, potemtakem subjekta, ki bo v svoji sprevrnjenosti bolj praktičen kot sama sprevrnjena praksa, navsezadnje, ne smemo pozabiti, da so bili filmi kot, denimo, **Kaj se je zgodilo z Baby Jane?**, **Tiho, tiho, Charlotte** in **Legenda o Lyli Clare**, v katerih se paralizirani »pred-revolucionarni« subjekt spopada z dekadentno anonimnostjo in anamorfnostjo politično-korporativnega monolita (degeneracija starega kapitalizma vs. represija anonimnega korporativizma, pa čeprav — kot, denimo, v filmu **Legenda o Lyli Clare** — novohollywoodskega, ko so pač stare vertikalno organizirane hollywoodske studije prevzeli hladni in napol anonimni korporativni — horizontalno organizirani — konglomerati), posneti tik pred »revolucionarnim« in kontra-kulturnim vzletom »nove levice«, marcusejske *silent majority* iz l. 1968, potemtakem v času, ko

je Aldrich skrivnost tega anonimnega totalitarizma lahko še izrazil z anonimno skrivnostjo *whodunit* suspenzerja (v vseh treh filmih se šele na koncu razkrije, kdo je dejanski morilec), vsakič še dodatno poudarjene prav s paraliziranim subjektom, ujetnikom svoje lastne anonimnosti (Baby Jane je bila nekoč matinejska zvezda, nič manj njena sestra, Joan Crawford, in nič manj *dead-ringers* Lylah Clare/Elsa Brinkman).

Na začetku sedemdesetih pa je z anonimnostjo tega totalitarizma izginila tudi sama žanrska (generacijska) skrivnost: zdaj se je namreč že vedelo, kako sam korporativno-državni *sistem* funkcionira, da pač funkcionira brez skrivnosti in povsem odprto, zato ne preseneča, da je tudi v Aldrichevih filmih žanrska *whodunit* skrivnost izginila in da jo je lahko nadomestila kvečjemu le še *whydunit* psihodrama. In razlika med Aldrichevimi filmi iz šestdesetih kot, denimo, *Kaj se je zgodilo z Baby Jane?*, *Tiho, tiho*, *Charlotte* ali pa *Legenda o Lyli Clare*, in njegovimi filmi iz začetka sedemdesetih kot, denimo, *Ulzana jezdi*, *Vlak za dva klateža*, *Grissomova tolpa* ali pa *Prepozno za heroje*, je prav razlika med dvema obdobjema odnosoma do tega, kar so *Rdeče brigade* imenovala *Stato Imperialistico delle Multinazionali*: če so namreč *Rdeče brigade* – urugvajski *Tupamarosi* nič manj – v svojem prvem terorističnem obdobju verjele, da je multinacionalno-korporativno-državni sistem mogoče uničiti z likvidacijo njegove »glave« oz. vodje in da učinkovitost tega sistema temelji na nekem »tajnem načrtu«, katerega odjemalec naj bi bil, denimo, tudi tedaj ugrabljeni & potem likvidirani Aldo Moro, potem so v drugem post-terorističnem obdobju spoznale, da je ta multinacionalno-korporativno-državni sistem »brez glave«, »brez protagonistov« in »brez centra«, da je vsak udarec v ta sistem le periferen, da njegovo decentrirano funkcioniranje ni sad »tajnega načrta«, še manj individualnega egoizma, in da sama korporativno-kapitalistična mašina funkcionira kot odprt sistem brez skrivnosti, ki ga ni mogoče decentrirati s terorističnim atentatom.

Z eno besedo, če so si Aldrichevi filmi v šestdesetih korporativno-državni monolit predstavljali kot zaprt totalitarni sistem, utemeljen na skrivnosti, potem so si ga njegovi filmi iz sedemdesetih predstavljali kot povsem odprt sistem brez skrivnosti, katerega totalitarizem pa je prav v sami neprikriti, hladni, cinični direktni in neprizadeti odprtosti, in če bi lahko rekli, da filma *Prepozno za heroje* in *Vlak za dva klateža* predstavljata že sprijaznitev z odsotnostjo *tajnega načrta* in *decentriranostjo* sistema, potem bi morali reči, da utelešata filma *Grissomova tolpa* in *Ulzana jezdi* pravzaprav še prehodno obdobje, v katerem med teroristom, ki misli, da je razredni šok mogoče ukiniti z udarcem v »srce« sistema (*Grissomova tolpa*), in državo, ki misli, da lahko *status quo* razrednega sistema ohrani z likvidacijo opozicijske »glave« (*Ulzana jezdi*), ni razlike. Cinizem in fašistično faktičnost *odprtega sistema* je Aldrich dokončno prikazal malce kasneje v filmih iz sredine in druge polovice sedemdesetih, predvsem v filmih *Zaporniški krog*, *Zadnji blišč somraka* in *Nevarno mesto*.

V filmu *Zaporniški krog*, ki mu je s *sixties* filmi *Kaj se je zgodilo z Baby Jane?*, *Legenda o Lyli Clare* in *Ubijanje sestre George* skupna kalvarija bivšega zvezdnika, le da tokrat nogometnega, Burta Reynoldsa (nekoč je bil športni zvezdnik, ki pa je prodal neko tekmo in bil zato potem dosmrtno suspendiran), je *odprtost sistema* le nadaljevanje *vojne* z drugačnimi sredstvi, saj se Burt Reynolds – tako kot Lee Marvin v vojnem filmu *Dvanajst ožigosanih*, kjer je Jim Brown z nacisti na koncu odigral holokavstno partijo *baseballa* – nad sistem, celo nad sam izvršni oz. represivni aparat Države (zaporniški

stražarji), odpravi s tolpo psihopatskih, sadističnih, morilskih in ožigosanih »umazancev« (v nekem državnem zaporu se namreč odvrti nogometna tekma med ekipama stražarjev in jetnikov), toda zaporniki tekme ne dobijo tako, da likvidirajo *vodjo* stražarske ekipe ali pa samega *direktorja* zapora (*Citrus State Prison*), Eddieja Alberta, Aldrichevega stalnega perfidnega *state-of-the-art* negativca (**Napad!**, **Nevarno mesto**), sicer očitne parafraze Richarda Nixona, ampak tako, da Burt Reynolds z dvema zaporednima lučajema v genitalije *knockoutira* in iz igre izloči prav tistega stražarja, prav tisti ekstrem represivnega državnega aparata, ki s svojo igro najbolj in preveč natančno imitira *njihov način igre*, potemtakem njihov – sadistični, psihopatski, izobčenski – *way-of-life*, potemtakem ne tako, da naredijo vse, da bi razredno razliko, tokrat resda izraženo v dvoumnem in izvorno *umetnem* razcepu na stražarje in jetnike, ukinili, ampak tako, da paranoično naredijo vse, da bi samo razredno razliko ohranili in da bi razred, v katerega več ne morejo, očistili kakršnihkoli arhaičnih, »pra-teritorialnih«, predkorporativnih ostankov svojega razreda, navsezadnje, prav to, da na koncu – kljub direktorjevi eksplicitni prepovedi – zmagajo, bo njihovo jetniško usodo le še poglobilo, iz njihovega razreda pa bržčas dokončno naredilo *naravno* formo.

V filmu **Zadnji blišč somraka** funkcioniра državno-korporativni sistem že tako odprto, da lahko sam žrtvuje celo svojo »glavo«, svojega vodjo, vrhovnega *leaderja*, pa čeprav ameriškega predsednika: štirje na smrt in visoke zaporne kazni obsojeni oficirji, ki jih vodi general Burt Lancaster, novembra l. 1981 (film je bil posnet l. 1977) zbežijo iz vojaškega zapora v Montani (očitna je torej linija **Dvanajst umazancev-Zaporniški krog-Zadnji blišč somraka**), zavzamejo lansirno ploščad z jedrskimi izstrelki (očitna je tudi linija **Poljubi me smrtno-Sodoma in Gomora-Zadnji blišč somraka**) in zagrozijo, da jih bodo poslali nad Sovjetsko zvezo, če vlada ne bo javnosti razkrila *tajnega dokumenta* o pravem vzroku vietnamske vojne in če jim ne bo omogočila bega ter izplačala velike odkupnine (očitna je povezava **Grissomova tolpa-Zadnji blišč somraka**) – na pogajanja pride sam ameriški predsednik David T. Stevens (Charles Durning), ki se jim obenem ponudi tudi za talca, kar sprejmejo, vojaški ostrostrelci pa ga kasneje – sicer ponesreči – likvidirajo skupaj s teroristi.

Lahko bi potemtakem rekli, da je cinizem tega filma prav v tem, da nam pokaže, da sistem funkcioniра odprto in da kljub vsemu vsebuje neki *tajni dokument*, ali z drugimi besedami, sistem lahko funkcioniра povsem odprto le zato, ker temelji na neki skrivnosti, na nekem *tajnem načrtu*, *tajnem dokumentu*, pri čemer pa velja opozoriti na dvoumen in moten odnos zapornikov – generala Lancasterja *et consortes* – do samega »odsotnega vzroka« oz. *tajnega dokumenta*: zahtevajo razkritje *tajnega dokumenta*, ki je spremenil svet, v nasprotnem primeru – tako vsaj zagrozijo in tak namen očitno tudi zares imajo – bodo z zemljevida zbrisali cel svet, ali rečeno malce bolj alegorično, paradoksalno & celo aporetično zahtevajo, da se Bog, ki je ustvaril svet, pokaže, če ne bodo sam svet uničili. Njihova dilema je tako politična kot etična: vprašanje, ima svet sploh kak smisel, če tajni načrt ne obstaja?, se že sprevača v dilemo, kakšen smisel ima svet, če Bog ne obstaja?, zaradi česar bi seveda lahko rekli, da **Zadnji blišč somraka** predstavlja Aldrichev najbolj »religiozni« film.

Film **Nevarno mesto**, ki ga je Aldrich posnel takoj za psevdo-političnim filmom **Zaporniški krog** in tik pred psevdo-religioznim filmom **Zadnji blišč somraka**, je trojno

križišče: po eni strani predstavlja inverzijo filma **Zaporniški krog**, ali natančneje, **Nevarno mesto** je **Zaporniški krog**, zavrten skozi oči »Zakona« oz. »Oblasti«, po drugi strani uteleša predhodnico filma **Zadnji blišč somraka**, po tretji strani pa *film noir* petdesetih (**Poljubi me smrtno**) spenja s *femme fatale* šestdesetih (**Kaj se je zgodilo z Baby Jane?**, **Tiho, tiho, Charlotte, Legenda o Lyli Clare**) in post-holokavstnim odprtim sistemom sedemdesetih.

Osebe v filmu **Nevarno mesto** so — zlasti če jih skušamo postaviti v kontekst Aldrichevega dotedanjega opusa — že kar alegorične, vsekakor pa bi lahko rekli, da predstavljajo aldrichevske »stalne tipe«. Tu je najprej truplo Glorie Hollinger (Sharon Kelly), ki ga skupina šolarjev na začetku filma najde na morski obali in okrog katerega se potem ves film tudi dramatično zavrti: Gloria Hollinger je v resnici le še ena Aldricheva »padla« zvezda, ženska, ki misli, po eni strani, da bo fantazije svojega bolj ali manj anonimnega — *middle-class* proletarskega — razreda izbrisala s prestopom v višji razred, po drugi strani pa, da za prestop v višji razred zadostuje že spoznanje, da drugi razred ne obstaja, potemtakem že to, da se priličiš mestu fantazme, želje, *femme fatale*, »filmske zvezde«, kar je pa v tem filmu še toliko bolj direktno in ostro, saj Gloria Hollinger konča le kot nimfomanska *call-girl* visokega kapitala (»*Nikoli ji ni bilo zadosti*«, pripomni poznavalec, v čemer pa lahko vidimo le socialni korelat očitka njenih staršev, češ, »*Nisva ji dala dovolj*«) in le kot falirana starleta cenenih pornografskih filmov. Gloria Hollinger ni več Lylah Clare, katere smrt bi bila poistovetena z labirintno *whodunit* ali pa *whydunit* skrivnostjo, ki jo je treba potolči, ampak le še odprta & potolčena *femme fatale*, resnični obraz *femme fatale* — ženska, ki se skuša povzpeti na mesto fantazme, ne da bi o tem puščala kakršnokoli dilemo.

Čez uvodni prizor, v katerem šolarji na obali najdejo truplo Glorie Hollinger, se odvrti najavna špica, sama slika z njenim obrazom pa zamrzne prav v trenutku, ko se pojavi napis *directed by* **ROBERT ALDRICH**, kar lahko sicer razumemo kot Aldrichevo svarilo, češ, odtod naprej ni več zvezd, obenem pa lahko v tem vidimo predvsem tudi njegov cinični odnos do *femme fatale*, fantazme »drugoga« razreda in *filmske zvezde*. Če smo imeli v filmu **Legenda o Lyli Clare** še odnos režiser-zvezda oz. *fatalno žensko* s svojim dvoumnim režiserjem, potem imamo v filmu **Nevarno mesto** le še zvezdo brez režiserja, ali natančneje, Aldrich s svojim podpisom na zamrznjeni obraz mrtve zvezde poudari, da je režiser »zunaj« & »odsoten«, da potemtakem sama *femme fatale* nima več režiserja, akoprav potem prav vprašanje, *kdo je režiral — ubil, kar je pri Aldrichu le drugi izraz za isto stvar — Glorio Hollinger?*, postane — navidez paradoksalno — osrednji motiv protagonistov & samega filma.

Zato ni čudno, da tej zamrznjeni sliki mrtve filmske starlete takoj sledi oster, tako rekoč televizijski *zoom* — edini v filmu — na hišo, v kateri stanujeta Phil Gaines (Burt Reynolds) in Nicole Britton (Catherine Deneuve), potemtakem hollywoodski zvezdnik, ki je prisiljen na vrhuncu svoje kariere igrati frustriranega in povsem deziluzioniranega policaja, zaljubljenega v lokalno cipo in na koncu do smrti pokončanega s strelji naključnega & vsakdanjega roparja, in evropska zvezdnica, ki je na vrhuncu svoje kariere prisiljena igrati frustrirano cipo, zaljubljeno v lokalnega frustriranega policaja, s katerim hoče v Cannes (»*Sedela bi v Majesticu in pila whiskey. Tako lepo bi bilo kar odleteti.*«), prav ta kopula pa dejansko že predstavlja le še eno Aldrichevo razrešitev nekdanj

nerazrešljivega sindroma, ki sta ga tvorila misterij *fatalne ženske* in njen »odsotni«
režiser/vzrok, nova anonimnost korporativnega kapitalizma & razredna neobvladljivost
»oblasti«, tokrat utelešene v policaju, ki ima dovolj svoje oblasti oz. ki se je svoje oblasti
dobesedno naveličal — ženska, ki bi bila v drugačnih okoliščinah *femme fatale*, potemtakem
nekaka potlačena *femme fatale*, živi v skupnem gospodinjstvu z moškim, ki bi bil
v drugačnih okoliščinah njen »nevidni«
režiser, potemtakem z nekakim reprogramiranim varuhom *tajnega dokumenta*.

Tu je tudi Marty Hollinger (Ben Johnson), oče mrtve porno-starlete, sicer pa napol
obubožani & napol zlomljeni korejski veteran, ki mu je »*ostal le predal, poln računov in
starih medalj*«, »ki vsak dan znova ugotovi, da mu življenje zamuja za 90 dni«
in ki Burta
Reynoldsa na policijski postaji gnevno *knockoutira*, ko ugotovi, da njegove gole hčerke
v mrtvašnici niso niti pokrili. »*Morali bi jo pokriti, morali bi jo pokriti*«, agresivno vztraja,
s čimer pa v resnici zgolj opozori, da je pogled na razgaljeno *femme fatale* neznosen, še
toliko bolj, ker ves čas verjame, da je njegova hčerka imela »*tisto*«, misteriozni atribut
fatalne ženske, ki ga lahko destabilizira, uniči ali pa do patološke sprevrjenosti »*zrežira*«
le *tajni načrt*: odtod tudi njegov *final analysis* terorizem — na koncu filma namreč
hladnokrvno ubije Lea Sellersa (Eddie Albert), korporativnega advokata, advokata
Korporacije & Sistema, za katerega domneva, da je režiral *glamour & déluge* njegove
hčerke.

»*Glorio so ubile stvari, ki jih ni imela*«, poudari Martyjeva žena Paula (Eileen
Brennan) in kasneje doda: »*Samomor je naredila zato, ker sva jo razočarala...preveč revni
smo bili...že zdavnaj sva jo izgubila*.«
Denimo v šestdesetih, očitno prav nekje med filmom **Kaj se je zgodilo z Baby Jane?** in filmom **Legenda o Lyli Clare**: podton njenih besed je
potemtakem dvojen — če bi lahko, po eni strani, rekli, da je samo *femme fatale* uničil
prihod korporativnega sistema, ko je »*drugi*«
razred postal fantazma, pa bi morali, po
drugi strani, reči tudi, da ta odprti sistem zdaj deluje tako, da ljudje sami naredijo
samomor. Ko Sellers Martyja vpraša, zakaj hoče ubiti ravno njega, ne pa, denimo, tudi
drugih, češ, »*Glorio so imeli mnogi*«, mu ta odgovori: »*Zato, ker ne morem ubiti vseh*«.
Enega potemtakem ubije zato, ker ne more ubiti vseh, ali z drugimi besedami, Marty se
po začetnem prepričanju, da za vsem skupaj stoji neki *tajni načrt*, v katerega sta vpleteni
policija & visoki *business*, in da njegova hčerka ni naredila samomora, kot ves čas trdita
policija in visoki *business* (Leo Sellers), prebije do končnega spoznanja o sistemski &
povsem odprti naturi »*zla*«, češ, ko ubiješ enega, ti še vedno ostanejo vsi.

»*Iščete nekaj, česar ni, neko prevaro, te pa ni*«, ga vseskozi svari Burt Reynolds, ki se
mu zdi »osebni«
kriminal (v nekega psihopatskega morilca izstrelji cel šaržer, pa čeprav
ga *buddy*, Paul Winfield, opozori, da je že mrtev, na kar mu sam odgovori: »*Ti pasji sinovi
nikoli ne umrejo*«) nevarnejši od systemskega terorizma, kar se lepo vidi ob njegovi
praktični ravnodušnosti do systemskega in korporativnega terorizma (Leo Sellers namreč
namreč *zrežira* bombni atentat na nekega sindikalnega voditelja v Acronu, Ohio),
še lepše pa v prizoru, ko se skupaj z *buddyjem* najdeta na letališču, kjer naj bi pričakala
nevarnega arabskega terorista, pa potem dlje od barskega zapeljevanja brhke orientalk
ne prideta, še več, zdi se, kot da sta na terorista povsem pozabila, rečeno drugače, Burtu
Reynoldsu se zdijo žrtve sistema nevarnejše od samega sistema (vzroka, »*režiserja*«,

korporacij, visokega businessa), zato ne preseneča, da nenehno poudarja, da pri žrtvah sistema nima »nobenega interesa«.

Vprašanje tu seveda ni, ali je Burt Reynolds desničar, ki hoče ostati zunaj sistema, ali pa le levičar znotraj sistema, ampak predvsem, ali se je mogoče proti sistemu boriti tako, da ga apatično in nezainteresirano prepustiš samemu sebi oz. da čistiš ekscese, ki vznikajo zunaj samega sistema, da bi s tem ustvaril zdravo družbo, v kateri bo sistem razpadel sam od sebe? In vprašanje, po drugi strani, tudi ni, ali Aldrich tu pristane na desni poziciji, ampak bolj, kako to, da Aldrich kljub temu še vedno ostane levičar? Ta slepa ulica je le povzetek liberalistične slepe ulice iz sredine sedemdesetih, ko so sistemski ekscesi kot, denimo, razkritje pentagonskih dokumentov, afera Watergate, incident v zalivu Tonkin, operacije CIA-e, ITT škandali, razkritja Rockefellerjeve komisije in kongresnih preiskav, in filmi kot, denimo, *Executive Action*, *Network*, *All the President's Men*, *The Parallax View*, *Three Days of Condor*, *Winter Kills*, *Coma*, *Oklahoma Crude*, *The China Syndrome* in *The Domino Principle*, dali liberalcem material za promocijo paranoičnega svarila, da so vir zla državne institucije in velike, brezosebne, anonimne korporacije: v filmu *Executive Action* južnjaški naftarji načrtujejo atentat na ameriškega predsednika, ker da je preveč liberalen, v filmu *The Parallax View* se anonimna korporacija ukvarja z atentati, v filmih *Network*, *Domino Principle*, *Three Days of Condor* in *Coma* pa sistem funkcionira tako, da lahko kadarkoli žrtvuje katerikoli svoj člen.

Popularizacija strahu pred velikimi institucijami in korporacijami je rezultirala v liberalistični promociji močne in učinkovite zvezne države, ki da edina lahko ljudi/demokracijo zaščiti pred totalitarizmom in fašizmom velikih institucij in korporacij, te populistične strahove pa je potem desnica v času dramatične inflacije in recesije prelevila prav v program za razorožitev same liberalistične oz. liberalne *welfare* države, ki je za svoje »močno« in »učinkovito« funkcioniranje potrebovala velik birokratski aparat, napumpan z nepopularnimi visokimi davki: pregovorni individualizem liberalcev je z njihovo dvoumno etatizacijo dokončno zašel v slepo ulico, recesija in inflacija, s tem pa tudi pavperizacija srednjega in nižjega-srednjega razreda, katerega tipični predstavnik v filmu *Nevarno mesto* je prav Marty Hollinger, nekdanji korejski služabnik države, sta v desni platformi nastopali kot učinek previsokih davkov, zaradi česar samega vira »zla« ni nihče več videl v velikih korporacijah in visokem *businessu*, ampak prav v liberalni državi.

In »oblast«, to falirano kombinacijo dvoumne države in paraliziranega liberalca, v filmu *Nevarno mesto* predstavlja prav Burt Reynolds, ki s svojo nezainteresiranostjo in *nevmešavanjem* v korporativni sistem (njegov izraz »*victimless crime*« se očitno nanaša prav na to odprto funkcioniranje korporativnega sistema) že anticipira to slepo ulico etatističnega liberalizma in ki obenem že ve, da se mora ta, ki ima oblast, obnašati tako, kot da v resnici nima oblasti. Njegova finalna solidarnost z Martyjem Hollingerjem kot propadlim in izumrlim pogankom »oblasti« — »*Taki ljudje kot vi bi morali umreti v bitki*« — je le solidarnost s propadlim projektom liberalne »oblasti«, sam Hollingerjev umor advokata Korporacije & Sistema na koncu pa celo maskira v »nesrečni primer«, češ, Korporacija & Sistem lahko padeta le po nesreči. Ni čudno, da skušajo zaporniki v filmu *Zadnji blišč somraka* javnosti razkriti *tajni dokument*, iz katerega je razvidno, da je

intervencija v Vietnamu predstavljala le čisto in scela tehnično demonstracijo ameriške oblasti, moči & avtoritete in da potemtakem sploh ni bila potrebna, še manj nujna, z eno besedo, ta, ki ima oblast, se je skušal obnašati, kot da ima oblast — in pri tem propadel. Tako kot ugrabitelji lansirne ploščadi, liberalna država & Burt Reynolds.

In Reynoldsova začetna solidarnost z Martyjem Hollingerjem, ko se tudi on strinja, da bi morali golo & mrtvo Glorio Hollinger pokriti, je le solidarnost z uporom nezno- snemu pogledu na razgaljeno *femme fatale*: prvič, tako kot Hollingerja je tudi Reynolds prevarala žena — prvega med tem, ko je bil v Koreji, drugega med tem, ko je bil v službi, oba potemtakem v trenutku, ko sta služila državi; drugič, oba sta se potem zapletla v razmerje z razgaljeno *femme fatale* — prvi s hčerko, ki ima »tisto«, a v resnici sploh ni njegova hčerka (spočeta je bila mimo njega), drugi s cipo, ki ima »tisto«, a bi rad, da bi se »tistega« znebila, in tretjič, njuna vzajemna solidarizacija z razgaljeno *femme fatale* je pravzaprav le solidarizacija z nemočjo njune lastne fantazme oz. z njunim spodletelim načinom, da bi si pristop k ženski zavarovala s fantazmo — če bi lahko rekli, da se Hollinger moti, ko misli, da je »izvir« svoje hčerke, pa ni, ali rečeno drugače, tako kot je pogoj njegove uspešne identifikacije prav neki spregled, je tudi pogoj njegove fanta- zme prav to, da nima »izvira«, potem bi morali vsekakor reči, da Reynolds prav s tem, ko identifikacijo s *femme fatale* prenese na mrtvo cipo, ustvari pogoje, da lahko svojo cipo dvigne na sublimno raven fantazme, potemtakem *femme fatale*.

In prav Gloria Hollinger ta *film noir* spne s klasičnim *filmom noir*, z veliko tradicijo *filma noir*, z Aldrichevim filmom **Poljubi me smrtno**. Ko se Burt Reynolds in Paul Winfield v avtu peljeta na policijsko postaja, zaslišita glas radijskega napovedovalca: »In zdaj za vse tiste, ki smo bili živi leta 1955 — pesem **So Rare**.« Burt Reynolds opozori: »Tista punca je bila rojena leta 1955.« In tudi film **Poljubi me smrtno** je bil posnet prav l. 1955. »In pomisli, dvajset let kasneje je že mrtva«, še doda, s čimer pa v resnici zgolj opozori, da je tista levica, ki je pred dvajsetimi leti paranoično brskala (»*what kind of an investigation*«) po vzrokih fašizacije & totalitarizacije demokracije, fantomih hladne vojne, smeteh socialnega holokavsta in *fatalne* seksualne politike in ki je utopično iskala veliki »*dingus*« oz. »*the great whatsit*« liberalne države, mrtva.

V filmu **Poljubi me smrtno**, posnetem po istoimenski hladnovojni klasiki Mickeyja Spillanea, smo imeli zasebnega detektiva Mikea Hammerja (Ralph Mecker), obkro- ženega s fotografskimi aparati, s katerimi lovi *tajna* spolna razmerja oz. s katerimi skuša obvladati pogled, lahko bi celo rekli, da skuša tako kot Norma Desmond v filmu **Sunset Boulevard** obvladati kamero — sam pravi, da je »*bedroom dick*«: in ta »*bedroom dick*«, ki ves čas zakotno — in tako *neopodjetniško* kot Reaganovi konzervativci dvajset let kasneje — sprašuje »*What's in it for me?*«, išče veliki »*whatsit*«, potemtakem skrivnostni objekt, za katerega pa se na koncu izkaže, da je atomska bomba, rečeno z besedami njegovega prijatelja, policajja Pata Murphyja (Wesley Addy): »*Zdaj pa poslušaj, Mike. Dobro poslušaj. Izrekel bom nekaj besed, nenevarnih besed, le peščico črk, zmetanih skupaj, katerih smisel pa je zelo pomemben. Poskusi jih razumeti: projekt Manhattan, Los Alamos, Trinity.*«

Pri tem je značilno in odločilno, da zasebnemu detektivu to, da v resnici preganja atomsko bombo, pove policaj, kar seveda pomeni, da je svet »zasebnosti« dokončno in nepovratno izgubil stik s svetom *politike, države, businessa* in *multinacionalizacije* »kapi-

tala«: veliki »whatsit« se je vrnil med človeka in liberalno državo, veliki »whatsit«, ki je s svojo anonimnostjo uničil mit o liberalni državi, nič manj pa Hollywood kot ultimativno fantazmo vseh tistih, ki so tja prihajali le zato, da bi ponovno našli stik s svojo lastno izgubljeno fantazmo, potemtakem veliki »whatsit«, katerega bo Burt Reynolds dvajset let kasneje v filmu *Nevarno mesto* gledal le še na televiziji, v filmu *Moby Dick*, medtem ko mu bo Catherine Deneuve šepetala »*Odpelji me v Cannes*«.

UPORABLJENI FILMI:

POLJUBI ME SMRTNO

Kiss Me Deadly, 1955

Zasebni detektiv Mike Hammer na cesti pobere zmedeno in razgaljeno žensko, ki ga požene v mračni hladnovojni svet, v katerem se vsi preganjajo za neko škatlo in v katerem Hammer nekaj prevar, spletk, izdaj, pretepopov & umor kasneje ugotovi, da je v škatli miniaturna atomska bomba. Ko se zasebni detektiv obrne, sveta že ni več – atom eksplodira.

NAPAD!

Attack!, 1956

Francoški Ardeni I. 1944. Oddelek poročnika Coste je v akciji in potrebuje pomoč – toda nesposobni stotnik Cooney se raje strahopetno umakne. Mnogi vojaki zato umrejo. Costa od polkovnika Bartletta zahteva, naj Cooneya zamenja, toda Bartlett se oportunistično potuhne in na čelu vojske ostane psihopatski strahopetec, ki povzroči nova grozodejstva. Pade tudi Costa in poročniku Woodruffu ne preostane drugega, kot da Cooneya ubije.

JEZNI HRIBI

The Angry Hills, 1959

Atene 1941. Ameriški reporter skuša odleteti v London, toda dr. Stergiou mu tik pred snrtno v roke stlači spisek ljudi, ki naj bi sodelovali z zavezniki. Predal naj bi ga zaveznikom, toda do spiska se hoče dokopati tudi gestapo na čelu s Konradom Heislerjem. Reporter sreča mladenko, zbeži v samostan, gestapo mu je na sledi, poiskati skuša neko žensko, ki je na tem spisku. Vanjo je zaljubljen Heisler, čeprav ve, da je odpornica. Ugrabi njena dva otroka, kot odkupnino pa zahteva spisek. Otroka in spisek rešijo, reporter odide v London.

SODOMA IN GOMORA

Sodom And Gomorrah, 1962

Lepa Bera s svojim intrigantskim bratom Astarohom vlada mestoma Sodoma in Gomora. V Sodomo pridejo Židje na čelu z Lothom, ki se po številnih preizkušnjah poroči z Ildith, sicer ljubljenko Bere, ubije Astaroha, se tudi sam skorumpira, Bog pa ga opozori, da bosta obe mesti kmalu postali žrtev kataklizme in da se ob odhodu iz mesta nihče ne sme ozreti. Loth svoje Žide sicer odpelje iz mesta, toda njegova žena se obrne in spremeni v solni steber.

KAJ SE JE ZGODILO Z BABY JANE?

Whatever Happened to Baby Jane?, 1962

Dvajseta leta. Šestletna Jane Hudson je razvijena matinejska zvezda, toda s puberteto je njene kariere konec. Počasi se v filmski svet prebije njena sestra Blanche in postane zvezda. Nekega večera najdejo pijano in nezavestno Blanche v razbitem avtomobilu, Jane, ki je bojda vozila, pa ne zna pojasniti, kaj se je zgodilo, zaradi česar sun pade nanjo. Trideset let kasneje živita v stari hiši, kjer še vedno ljubosumna in že močno sociopatska Jane skrbi za svojo paralizirano sestro. Njuno skupno življenje je pekel, Jane se nad sestro sadistično izživlja, onemogoča ji stik

z zunanjim svetom, ubije celo služkinjo, ki hoče poklicati policijo, sama pa si najame glasbenega učitelja, ki naj bi ji omogočil comeback. Ko glasbeni učitelj ugotovi, kaj se dogaja, pokliče pomoč, toda Jane sestro odpelje na obalo. Blanche ji tik pred smrtjo razkrije, da je nedolžna in da je skušala prav ona sama z avtom pokončati njo, a se je pri tem zapletla in usodno poškodovala sebe. Ko pride policija, se Jane um že povsem pomrači. Izvaja namreč točko, ki jo je pred mnogimi leti dvignila na nebo.

TIHO, TIHO, CHARLOTTE

Hush...Hush, Sweet Charlotte, 1964

Louisiana 1927. Na zabavi pri veleposestniku Hollisu nekdo ubije že poročenega ljubimca njegove edinke Charlotte. Šesdeseta. Charlotte živi sama na razpadajočem očetovem posestvu. Oče je že mrtev; čez posestvo bo šla cesta, okolica pa še vedno sumi, da je svojega ljubimca tistega usodnega večera ubila sama Charlotte in da je njen vplivni oče to potem prikril. Obišče jo njena sestrična Myriam, sicer tudi prepričana, da je morilka Charlotte, in po seriji čudnih dogodkov, bolj ali manj pasti za Charlotte, ki jih režira Myriam ob znani pomoči doktorja Baylissa, se izkaže, da ljubimca ni umorila Charlotte, ampak njegova žena, in da Myriam, ki je skušala sestrično spraviti v umobolnico, ne bo srečna dedinja.

DVANAJST OŽIGOSANIH

The Dirty Dozen, 1967

Major Reisman iz vojaškega zapore izbere dvanajest kaznjencev; jih po številnih prevarah in preobratih prelevi v komandose ter se potem z njimi odpravi v Francijo, kjer uničijo двореc, v katerem se zabava nemška častniška elita. Preživijo le trije.

LEGENDA O LYLI CLARE

The Legend of Lyle Clare, 1968

Bart Langner je hollywoodski impresario, ki nekega dne sreča žensko, povsem podobno zdaj že mrtvi filmski zvezdi Lylly Clare, zato režiserja Lewisa Zarkana, ki je bil sam nekoč obseden z njo, prepriča, da naj posname film o življenju Lyle Clare, ki bi jo igrala ta ženska, Elsa Brinkman. Elsa Brinkman se v vlogo zvezde, ki je umrla v skrivnostnih okoliščinah, tako vživl, da Zarkana povsem obsede. Med snemanjem filma Elsa stromoglavl v smrt in Zarkan, sicer kriv za smrt Lyle Clare, njeno smrt posname.

UBIJANJE SESTRE GEORGE

The Killing of Sister George, 1968

June Buckridge je zvezda angleške TV serije, v kateri igra zelo verno sestro George, v resnici pa je alkoholik in lezbijka, nagnjena k škandalom in preprirom. Cerkev se pritoži in začne se propad sestre George. Najprej jo v nekaj epizodah pošljejo na počitnice, potem pa ji namenijo smrt pod tovarnjakom. Ko ugotovi, da jo njena ljubica vara s šefom TV mreže, nima več kam, zato se odloči, da bo svoj glas posodila sestri Clarabelle.

PREPOZNO ZA HEROJE

Too Late the Hero, 1969

Ameriški poročnik Lawson se pridruži britanski enoti, da bi se po skupnem treningu z njimi odpravil na zahtevno proti-japonsko operacijo. Med odisejajo po džungli se sooči s pohlepni in neodgovornim britanskim stotnikom Hornsbyjem, ki je kriv za smrt mnogih vojakov. Do tajnega japonskega letališča se prebijeta le Lawson in Hearne, pokončata japonskega komandanta Yamaguchija, pri zaključnem teku čez čistino pa Lawsona Japonci smrtno zadenejo.

GRISSOMOVA TOLPA

The Grissom Gang, 1971

Grissomova tolpa, ki jo vodita tiranska mama in njen psihopatski sin, sredi gospodarske krize v Kansasu ugrabi hčerko mogotca Blandisha in v zamenjavo zahteva milijon dolarjev: Psihopatski sin Slim se zaljubi v mogotčovo hčerko Barbaro, tolpa sanjari o postu, ki ga bodo začeli

z odkupnino, mogotec najame zasebnega detektiva, ki naj bi izpeljal izmenjavo, toda policija pobije tolpo, konalu izslediti tudi romantična ubežnika in Barbara Blandish ostane sama na svetu.

ULZANA JEZDI

Ulzana's Raid, 1972

Skupina Apačev na čelu z Ulzano zbeži iz rezervata in začne svoj križarski pohod, njihove žrtve pa so predvsem civilisti. Na lov za njimi se odpravi vojaška enota, ki jo vodi mladi poročnik, v oporo pa sta mu stari izvidnik MacIntosh in apaški stezosledec Ke-Ni-Tay. Ubežniki nadaljujejo s svojimi krvoločnimi masakri, MacIntosh ubije Ulzaninega sina, vojaki to truplo še dodamo linčajo, Ke-Ni-Tay ubije Ulzano, tik pred smrtjo pa mu pove, da je njegov sin že mrtev, toda tudi MacIntosh obleži smrtno ranjen.

VLAK ZA DVA KLATEŽA

Emperor of the North, 1973

Oregon 1933. Depresija je na vrhuncu in vlaki so polni brezposelnih klatežev, ki se skušajo kot slepi potniki iz enega konca prepeljati na drugega, kar je seveda prepovedano. Shack je železničar, ki na liniji 19 dela red, če je treba tudi s kladivom. Mož, ki mu pravijo No. 1 oz. Vladar severnega pola, oznani, da se bo z linijo 19 kot slepi potnik prepeljal v Portland. Shack mu skuša to nasilno preprečiti, toda kralj vagabundov ga s pomočjo Cigareta porazi in likvidira.

ZAPORNIŠKI KROG

The Longest Yard, 1974

Bivšega nogometnega zvezdnika Crewea zaprejo in direktor državne kaznilnice Hazen ga nagovori, da iz zapornikov, ki o nogometu nimajo pojma, naredi nogometno ekipo, ki se bo spopadla z ekipo čuvajev, ki sicer nastopa v polprofesionalni ligi. Crewe stremi za zaporniško ekipo, katero potem na tekmi, ki bi jo moral po Hazenovem ukazu izgubiti, v zadnji sekundi popelje k zmagi.

NEVARNO MESTO

Hustle, 1975

Otroci najdejo na obali truplo Glorie Hollinger. Njen oče Marty sumi, da je bila umorjena, policijska preiskava pa pokaže, da je naredila samomor. Detektiv Gaines, ki sicer živi z lepo cipo Nicole, skuša Maryja, sicer vojnega veterana, razumeti, saj je tudi sam le razočaran sanjač, ki mu gre vsakdanje nasilje na živce. Tudi soočenje s ciničnim in skorumpiranim odvetnikom Sellersom, sicer ljubimcem tako Nicole in kot Glorie, mu potrdi, da je šlo za samomor. Marty, ki niti ne ve, da Gloria sploh ni bila njegova hčerka, ubije Sellersa, Gaines to tihožitje potem aranžira tako, da zgleda kot samomor, njega samega pa potem na poti na letališče, s katerega naj bi z Nicole odletel na počitnice, pokončajo strelji naključnega roparja.

ZADNJI BLIŠČ SOMRAKA

Twilight's Last Gleaming, 1977

16. november 1981. Štirje zaporniki zbežijo iz vojaškega zapora in ugrabijo jedrsko lansirno ploščad. Zahtevajo, da vlada javnosti razkrije tajni dokumenti o vietnamski vojni, da se jim omogoči beg v najo državo in da se jim izplača milijon \$ – v nasprotnem primeru bodo jedrske izstrelke poslali nad Rusijo in sprožili tretjo svetovno vojno. Na pogajanja z njimi pride sam ameriški predsednik, ki pa na koncu z ugrabitelji obleži pod strelji vojaških ostrostrelcev.

Mary Ann Doane

GILDA: EPISTEMOLOGIJA KOT STRIPTIZ

I. Brez kock¹

V prvem kadru filma *Gilda* (1946),² je počasen premik kamere navzgor, da bi od blizu pokazala par kock, ki jih vrže Johnny/Glenn Ford, in se valijo naravnost proti njej, pospremljen z *off*-glasom: »Zame je bil dolar v vsakem jeziku dolar« (sliki 1 in 2). Ta kader predstavlja uvedbo glavnega junaka, prav tako kot tudi jasno oriše osrednjo tematiko filma — združitev ekonomije, tveganja in želje, ki je predstavljena s kockanjem. Nekaj pozneje se pojavi v filmu podoben kader, ki vpelje Gildo samo. Le da je tokrat Gilda tista, ki se giblje. Kadru, v katerem Ballen/George Macready vpraša svojo novo ženo: »*Are you decent?*« (»Ali si oblečena/spodobna?«), nemudoma sledi prazen kader, katerega vloga je preprosto ta, da vzpostavi in zadrži prazen prostor. Gilda/Rita Hay-

¹ V angleščini se naslov tega razdelka glasi *No dice*, kar pomeni »ni šans« ali »brez haska«, vendar pa je ključna besedica, okoli katere se vrtili ta razdelek, prav »kocke«, zaradi česar smo se odločili za dobesedni prevod. (Op. prev.)

² *Gilda*, režiser Charles Vidor, Columbia, 1946. Kratka vsebina filmske zgodbe bo olajšala branje te analize: Johnnyja (Glenn Ford), medtem, ko ga ravno ropajo njegovih kockarskih zaslužkov na dokih Buenos Airesa, reši Ballen (George Macready), ki tatu zagrozi s svojo palico-nožem. Johnny zatem postane Ballenova desna roka v njegovi nezakoniti igralnici, čeprav ga stric Pio, prijateljski umivalnični strežnik, še naprej kliče »kmet«. Ballen odide na kratko potovanje in se vrne poročen z Gildo. Od prvega srečanja med Johnnyjem in Gildo je očitno, da sta nekoč v preteklosti imela ljubezensko razmerje. Od tega trenutka dalje se Gilda, zato da bi Johnnyja napravila ljubosumnega, pretvarja, da ima številne ljubezenske zveze za Ballenovim hrbtom. Johnnyjevo prijateljstvo z Ballenom zahteva od njega, da se trudi Gildino prešuštvo prikriti. Medtem pa Johnny odkrije, da Ballena neprestano preganjata dva Nemca, ki trdita, da si je Ballen nemoralno prisvojil njun mednarodni kartel z monopolom na volfram. Na zabavi v maskah je eden od Nemcev umorjen in Ballen je prisiljen uprizoriti svojo lastno »smrt« in se skrivati, da bi ušel roki pravice (ki jo predstavlja detektiv, ki neprestano obiskuje igralnico). Johnny se poroči z Gildo in si tako zagotavi nadzor nad mednarodnim kartelom. Vendar pa je noče videti in jo pusti zaprto v Buenos Airesu ter jo tako loči od drugih moških. Gilda pobegne iz Buenos Airesa in sreča odvetnika, v katerega se tudi zaljubi, ta pa jo prepriča, naj se vrne v Buenos Aires, da bi dobila razvezo. Ob povratku Gilda ugotovi, da je odvetnik v resnici eden od Johnnyjevih mož in da je že spet ujetnica. Zato, da bi se uprla, izvede prirejeno točko striptiza na pesem »*Put the Blame on Mame*« v Johnnyjevi igralnici. Johnny se začne »sesuvati v koščke« (kot se izrazi detektiv) in končno pove detektivu imena članov mednarodnega kartela, tako da lahko z Gildo zapusti prizorišče. Vendar pa se ravno takrat, ko sta Johnny in Gilda na tem, da se ponovno združita, Ballen vrne in ju poskuša ubiti. Toda stric Pio ubije Ballena z njegovo lastno palico-nožem, Johnny in Gilda pa lahko končno neovirano »odideta domov«.

worth se, medtem ko s skoraj nasilnim gibom vrže lase nazaj, dvigne v kader in odgovori: »Jaz?« (in pozneje, po protiplanu Johnnyja, in ko si naramnico svoje obleke potegne čez ramo, doda: »Sure, I am decent« (»Seveda sem oblečena/spodobna«). V tem primeru je gibanje navzgor, ki naj zapolni kader s podobo, premeščeno s kamere na Gildo (sliki 3 in 4).



Slika 1



Slika 2



Slika 3



Slika 4

Ta dva posnetka prinašata s seboj dve različni vrsti medsebojnih razmerij, ki sta konec koncev zgledni za samo institucijo filma. V nekem smislu je prvi kader, v skladu s freudovsko/lacanovsko logiko *après coup*, za nazaj vzpostavljen kot negacija drugega. Ta negacija ali izključitev ženskega (ki je v tem filmu zgoščeno v skrajni/pretirani obliki v podobi Gilde)³, je izvršena s tem, ko Ballen izgovori »klišee«: »Kockanje in ženske ne gredo skupaj«, kar je pogoj Johnnyjeve zaposlitve, pred tem pa reče: »Siguren moram biti, da ni nikjer nobene ženske«. Znotraj kapitalistične patriarhalnosti kockanje in ženske ne gredo skupaj, kajti oboje zahteva celo pozornost (oboje »jemlje« energijo), oboje je tvegano in oboje zahteva visoke vloge. Kockarjeva želja po denarju in njegova želja po ženski sta nezdružljivi natančno zato, ker sta denar in ženska zamenljiva objekta znotraj v osnovi istega sistema in logike menjave. Pozneje, ko Ballen prelomi svoje lastno pravilo s tem, da se poroči z Gildo, je njegova edina obramba pred Johnnyjevo obtožbo

³ Gilda je *edina* ženska, ki ima pomembno vlogo v filmu. Pravzaprav je edina druga ženska, ki v celem filmu govori, Gildina služkinja.

tale: »Moje žene ni mogoče uvrstiti med ženske.« To zanikanje ponavlja v eksplicitni obliki implicitno strategijo klasične hollywoodske pripovedi, ki je skozi zgodovino vedno znova vzpostavljala ne-identiteto ženske, njen ne-obstoj kot subjekta znotraj falocentričnega diskurza. Ballenova artikulacija te negacije ženske, njegova umestitev Gilde onstran področja seksualnih taksonomij, je lahko eksplicitna le zato, ker je njena nesmiselnost tako zlahka »prepoznavna« gledalcu in njegovemu zastopniku v filmu, Johnnyju, ki cinično odvrne Ballenu: »Lahko da sem se zmotil.« Za Johnnyja, enako pa velja tudi za gledalca, namreč nedvoumna narava spolne razlike, torej takojšnja prepoznavnost Gilde kot ženske, predstavlja temeljno oporo pomena samega. Iluzorna narava te drugosti – to, da je zamejena kot manko (ženska kot kastrirana), kot natančno ne-moška – pa ostane neizgovorjena.

Medtem ko je ta prvi tip razmerja med obema planoma (kockanje kot negacija ženske) posredovan z vsebino filmske slike, druga vrsta razmerja zadeva njeno produkcijo. Med obema posnetkoma, med predstavitvijo moškega in predstavitvijo ženske, se pojavi nekaj, kar preoblikuje razmerje med označevalcem in željo. Gibanje kamere navzgor (ki tu deluje kot metonimija kinematografskega aparata samega), da bi pokazala met kocke, je ponotranjeno-nadomeščeno z gibanjem znotraj kadra ali vanj, gibanjem ženske. Obe gibanji imata isto vlogo, uvajata namreč glavni osebi, in obenem zapolnita z vsebino tako kader kot pripoved. Vizualni užitek, povezan z ne-diegetskim označevalcem, se v trenutku njegovega razkritja prelije v filmsko diegezo v drugem posnetku, in se pripne na podobo ženske. Spektakel, ki ga vzpostavlja film, neopazno postane spektakel ženske s pomočjo določenega drsenja označevanja/pomena. Tudi to razmerje je zgledno za institucijo filma in njeno predstavitev ženske. Kot izpostavi Laura Mulvey v svojem zelo vplivnem članku »Vizualni užitek in pripovedni film«:

»Film seže precej dlje od tega, da bi zgolj opozarjal na žensko izpostavljenost pogledu (woman's to-be-looked-at-ness), saj vgradi način, kako naj bo ženska izpostavljena pogledu, v uprizoritev samo.⁴ S tem, da igrajo na napetost med filmom kot tistim, ki obvladuje razsežnost časa (monaža, pripoved) in filmom kot tistim, ki obvladuje razsežnost prostora (spremembe v razdalji, monaža), kinematografski kodi ustvarijo pogled, svet in objekt, torej proizvedejo iluzijo, ukrojeno po meri želje.«⁵

V strukturi videnja, ki jo razvije film z namenom, da bi določil mesto svojemu gledalcu in zagotovil svojo lastno berljivost, je podoba ženske fiksirana in zadržana – zadržana zato, da bi nudila užitek in spodbujala moškega gledalca. Ta proces zadrževanja poveže žensko z uprizoritvijo, in kot dokazuje Mulveyeva, ti vidiki uprizoritve,

⁴ Uprizoritev je tu prevod termina *spectacle*. »Spektakel« tu pomeni tako pogled, prizor kot tudi sam proces gledanja, organizacije pogleda, tako umestitve gledalca, kot način, kako se prizor zanj uprizori. Spektakel torej obsega tako določitev mesta pogleda, kot tudi njegovo vključenost v prizor, uprizoritev in seveda način in celoto uprizoritve, torej organizacijo prizora, ki pa zopet določi, odredi mesto gledalcu in njegovemu pogledu. Primerna sinonima zaradi svoje večznačnosti sta tako prikazovanje in uprizorjanje. Gre za to, kako se prizor nudi, izpostavi pogledu/gledanju, na kar smo merili tudi z našim zgornjim prevodom. Poleg tega pa gre v nadaljevanju avtorici za to, da spektakel, uprizorjanje, razmeji od drugega izraznega sredstva filma, pripovedi, in ju zoperstavlja. (Op. prev.)

⁵ Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16.3 (Jesen 1975): 17. Esej je prav tako ponatisnjen v: Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana UP, 1989) 14-28 in v: *Feminism and Film Theory*, ur. Constance Penley (New York in London: Routledge in British Film Institute, 1988) 57-68.

povezani s fiksiranostjo in negibnostjo, delujejo proti napredujočemu poteku pripovedi. Ohranjanje podobe ženske znotraj pripovedi je običajno posredovano z moškim likom, ki demistificira, poseduje ali sadistično kaznuje žensko. S tem, da vključi ta razmerja, ki posredujejo med gledalcem in žensko podobo vase, časovno odvijanje pripovedi oslabi bolj grozeče vidike uprizoritve (ženska kot označevalec možnosti kastracije). Afektivna vrednost vpeljave Gilde je sovisna z umestitvijo Gilde kot uprizoritve; njeno gibanje v kader je potemtakem, paradokсно, »gibljiva« predstavitev negibnosti.

Zgodba filma se začne z drugim gibanjem, z metom kocke, ki preseka kader na drugačen način, tako da pritegne/predpiše gledalčevo pozornost. Ni naključje, da ta kretanja, ki neprestano nekaj meče proč in spet potegne k sebi, spominja na posebno »odraslo« verzijo *fort/da* igre, ki jo je opisal Freud.⁶ Ko je poskušal razložiti užitek, ki ga vsebuje prisila ponavljanja travmatičnega izkustva, je Freud posegel po igrici, ki se jo je igral njegov vnuk. Fantič se je soočil s prihajanjem in odhajanjem svoje matere s pomočjo igre, ki je bila preprosto v tem, da je metal stran bombažni motek, privezan na nit, in ga potem zopet potegnil k sebi. Med to igro je otrok izgovarjal zloge, ki jih je Freud razlagal kot *fort* (odhaja) in *da* (tu je). Psihični pomen te igre je povezan z dejstvom, da predstavlja način, kako otrok skozi simbolizacijo obvlada izgubo tega prvega objekta želje — matere. Igra sama zavzame mesto ženske (»Kockanje in ženske ne gredo skupaj«). Sinhrona igra označevalcev, vznik pomena iz diferencialne igre pojmov, je tisto, kar izvabi užitek. Ženska ostaja za vedno zunaj področja označevanja in brez njegove opore. Kockanje privzame v filmu *Gilda* zgledno obliko, kajti njegove prisilne in ponavljajoče se kretnje — oziroma vznemirjenje, povezano z njim — v zgoščeni obliki povzemajo kretnje, s katerimi deluje sama kinematografija. Kajti film se, prav tako kot igra *fort/da*, vzpostavlja kot večno obnavljajoče se iskanje izgubljene polnosti.

Kljub vsemu pa je Johnny Farrell vedno gospodar položaja, kadar kocka. Njegove kocke so namreč obtežene.

II. »Ali ste kaj izgubili, Mr. Farrell?« ali videz lahko vara

V obdobju 40-tih je bila posneta skupina ameriških gangsterskih trilerjev, ki so bili opazno temnejši — tako dobesedno, kot glede pesimizma njihovih tem — kot pa zgodnejši proizvodi Hollywooda. Francozi so jih poimenovali *filmi noir*. Film *Gilda* nedvomno spada v to skupino. Ti filmi so se v veliki meri opirali na visoko kontrastno osvetlitev in uporabo senc ter pogosto uporabljali iztreznjen (*disillusioned*) off-glas, ki je o preteklosti pripovedoval sistematično in tako dajal večini filma obliko *flashbacka*. Kot je izpostavila Christine Gledhill, v *filmu noir* »določene visoko formalizirane spremembe poudarka pri zapletu, likih in vizualnem stilu prevladajo na račun doslednosti pripovedi in jasne razrešitve zločina, ki sta običajno cilj detektivskega trilerja.«⁷ *Film noir* pa se nasprotno vzpostavi kot odstopanje, ki usmeri hermenevitični kod z vprašanja, povezanega z zločinom, na težavo, ki jo predstavlja ženska kot uganka (ali zločin).

⁶ Cf. Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, prev. James Strachey (New York: Norton, 1961) 8-11.

⁷ Christine Gledhill, »Klute«, *Women in Film Noir*, ur. E. Ann Kaplan (London: British Film Institute, 1978) 13.

Interpreti so pogosto opozarjali na dejstvo, da je *femme fatale* v filmu noir opredeljena kot nespoznavna (kar pa je tudi mik njene privlačnosti). Ta nespoznavnost se ujema s širšo kulturno/družbeno umestitvijo ženske kot tiste, ki ima privilegirano zvezo s predoidipskim ali pred-simbolnim. Ženska seksualnost se razprostira čez vse telo, označena z vsakim od njegovih delov. Prav ta neumestljivost seksualnosti je tista, ki definira žensko kot primernega »drugega« moškemu, katerega spol je *na* (pravem)mestu, trdno zagotovilo gospostva in obvladovanja. Ženska tako postane druga stran vednosti, kakor je ta razumljena znotraj falocentrične logike. Ženska je epistemološka težava.

V klasični hollywoodski kinematografiji obstajata dve zvrsti filmov, znotraj katerih postanejo protislovja, vključena v patriarhalno predstavitev ženske, najbolj jasno vidna – melodrama in *film noir*.⁸ *Film noir* pa je tisti od njiju, ki vzpostavi motnje v vidljivosti kot premiso filmskega označevalnega sistema. Način osvetljevanja naznačuje izkrivljenje prvotno čiste in berljive podobe in krizo vidljivosti, ki iz tega sledi. Ker je epistemološki temelj klasičnega teksta pravilo »slika ne laže«, si *film noir* prizadeva spogledovati se z mejami tega sistema, jamstvo njegove berljivosti pa niha med sliko, ki pogosto marsikaj prikriva, in *off-glasom*, ki ni vedno povsem zanesljiv. Vendar pa je kljub temu sporočilo dovolj jasno – neobrzdana ženska seksualnost predstavlja nevarnost. Ne samo moškemu, ampak tudi samemu sistemu označevanja. Ženska je »zlom predstavljanja«.⁹

Kar je za feministično analizo še posebej zanimivo pri *filmu noir*, je način, kako je problem vednosti in njene možnosti oziroma nemožnosti artikuliran z vprašanji, ki se nanašajo na ženskost in vidnost. Ženska spodnese razmerje med vidnim in spoznavnim takoj, ko je napravljena za objekt pogleda. Film *Gilda* je v tem pogledu naravnost vzoren. V filmu sta dva podobna prizora, v katerih Ballen povabi Johnnyja, da »nazdraviva nam trem«. V prvem je tretji člen trikotnika Ballenov »drugi mali prijatelj« – palica, ki se ob pritisku na gumb spremeni v nož. V drugem prizoru zavzame mesto palice-noža Gilda. Johnny izpostavi podobnost med obema priložnostima, ko govori o drugem »prijatelju«. Gilda povpraša Ballena o spolu tega prijatelja (»...on ali ona?«) in Johnny odgovori: »Ona ... zato, ker izgleda kot eno, a se ti pred očmi sprevrne v nekaj drugega.« Nestanovitnost ženskega spola je povezana z nezanesljivostjo podobe, z nasprotjem med »izgledati« in »biti«.

Navzlic temu pa je Johnnyjeva nemoč, njegova seksualna neustreznost povezana z njegovo izključitvijo iz prvotne scene, z nezmožnostjo, da bi se namestil tako, da bi lahko videl. Ko Johnny odkrije, da se je Ballen poročil z Gildo, ježno zapusti hišo, pri tem pa gre skozi ječi podobne zapahe zunanjih vrat v skrajno bližnji plan, medtem ko je njegov obraz osvetljen s strani. Dramatična napetost tega gibanja v bližnji plan je dopolnjena z *off-glasom*: »To je bilo vse, kar sem lahko storil, ne da bi stekel nazaj in jo udaril. Hotel sem se vrniti in ju videti skupaj, ne da bi ju gledal. Hotel sem vedeti.« Johnnyjeva želja je videti, ne da bi bil viden, torej podvojiti ne le položaj otroka v prvotni sceni, ampak prav tako tudi položaj gledalca v kinu. Celo več, vednost je izenačena s tem položajem.

⁸ Kombinacije obeh – na primer *Mildred Pierce* – so posebno poučne. Cf. članek Pam Cook, *Women in Film Noir* 68-82.

⁹ Michèle Montrelay, »Inquiry into Femininity«, v: *mf* 1 (1978): 89.



Slika 5



Slika 6

Johnnyjeva izključitev iz scene je potemtakem označena kot vrsta kastracije/oslepitve (podobna tisti, ki jo doživi Ojdp in ki jo Freud razlaga v svoji analizi »Sandmanna«.¹⁰) Ko Gilda odkrito kaže svojo nezvestobo Ballenu, saj pripelje domov drugega moškega in jo Johnny pri tem prekine z namenom, da bi zaščitil njeno podobo v Ballenovih očeh, ona nosi cekinast plašč, ki lovi in odbija svetlobo v tisoč smereh — skoraj zaslepljujoč v svoji intenzivnosti. V nasprotju z Johnnyjem pa Ballen, v katerem so zgoščeni moč, gospostvo in vednost (skupaj s posedovanjem Gilde), poseduje neke

¹⁰ Cf. »The 'Uncanny'«, Sigmund Freud, *On Creativity and the Unconscious* (New York: Harper 1958) 122-61.

vrste večno vseobsegajočo vednost, ki je nakazana z razvrstitvijo prostorov v njegovi igralnici. Trdnjava, ki je njegova pisarna, ima tako oči kot ušesa: mehanične žaluzije, ki se lahko po želji dvignejo ali spustijo, pokrivajo okna, ki gledajo v vse smeri čez podij igralnice, zvočni sistem pa ob pritisku stikala omogoči poslušanje zvokov, ki izvirajo iz različnih koncev prostora. Prostorsko gledano je Ballenu podeljeno mesto pogleda *par excellence*.

In prav tako je mesto pogleda tisto, kar si Johnny prizadeva pridobiti, še preden si prilasti različne druge Ballenove vloge: vodje mednarodnega kartela in Gildinega moža. Toda Johnny ne more vzdrževati istega razmerja do tega mogočnega položaja kot Ballen. Ko Johnny zasede trdnjavo/pisarno, je čvrsto postavljen pod udar. Napad je tako vizualne kot slušne narave in izvira iz skrajno poudarjenega in eksplozivnega prikaza ženske seksualnosti. Johnnyja dvakrat vznemiri (prvič medtem, ko spi, drugič sredi pogovora z detektivom) zvok Gildinega glasu, ki poje »*Put the Blame on Mame*«, pesem, ki ženski seksualnosti pripiše različne oblike naravnih in drugačnih katastrof. Zvok njenega glasu obakrat spodbudi Johnnyja, da poišče podobo, tako da odpre žaluzije, ki pokrivajo »oči« trdnjave. Gildina prva izvedba pesmi poskuša oslabiti njeno povezovanje žensk z nasiljem. Bližnji plani Gilde v omehčani ostrini, osvetljeni od zadaj, se izmenjavajo s srednjimi plani Gilde in strička Pia, ki v filmu predstavlja »navadnega človeka« in na trdnih tleh stoječo ali ljudsko modrost, povzeto v njenem prepevanju. Drugi primer pa sestoji iz bolj izdelanega in javnega nastopa – slavne točke striptiza, v katerem Gilda sleče le rokavico in diamantno ogrlico. Johnny poseže vmes, še preden je »dejanje« dovršeno. Vsi pripomočki in stereotipi striptiza so prisotni, njegov rezultat – povsem golo telo – pa ni (slike 5 in 6). Strukturno ta prirejen striptiz zaseda mesto vrhunca pripovedi; vse, kar mu sledi, je del razpleta. Prav tako označuje tekstovni povratak h kadru na začetku filma, ki uvede Gildo in v katerem je vprašanje, ali je oblečena ali ne, torej ali je telo pokrito, oblikovano kot vprašanje, v skladu s pravili moralnega obnašanja (»Ali si spodobna?«).

Striptiz priskrbi popolno ikonografijo za *film noir*, saj gospodarno povzema zapleteno dialektiko prikrievanja in razkrievanja, ki ga strukturira na vseh nivojih, posebej še na nivojih osvetlitve in zapleta. Fascinantnost Gilde je fascinantnost bežnega pogleda, in ne ambivalentno zadovoljstvo polnega, vztrajnega pogleda. Kajti direktni pogled je istočasno prijeten, prinaša užitek, in grozeč, grožnja pa izvira iz ustroja, ki vsili branje ženskega telesa kot prizorišča negativnosti, manka in torej možnosti kastracije. In fetišizem, s katerim je striptiz neizogibno povezan, je natančno izogibanje temu polnemu pogledu, podaljševano obotavljanje na vrhnjih krilih, robovih želje. Striptiz predpostavlja, da je gledalec zatopljen v sam postopek slačenja namnoženih prekrival. V nekem smislu je zaključna točka, povsem golo telo, ki strukturira način, na katerega je ženska izpostavljena pogledu, nujno antiklimaks. *Gilda* to ve: film spodbuja nenehno spogledovanje s percepcijo: gaučo kostim, ki ga nosi Gilda, razkriva ozek pas noge; ena rama je razgaljena, ko prepeva »*Love Me Forever*«: prizor se začne s kamero, ki se odmika iz bližnjega plana noge, dvignjene sredi kadra, ko je nogavica razpuščena. Osvetlitveni vzorci neprestano ponavljajo to razkosavanje telesa, posebno v sceni, v kateri Ballen pove Gildi, v zvezi z njenim odnosom do Johnnyja, da je »sovrašтво lahko zelo razburljivo čustvo.« Ona leži na postelji v drugem planu podobe, medtem ko je

Ballen, ki v ospredju sedi na postelji, osvetljen skoraj kot silhueta. Medtem ko on govori, se Gilda giblje v osvetlitev in nazaj iz nje, in tako Ballen, ki je negiben, deluje kot neke vrste tečaj (slike 7-10). Prizor jasno uveljavi Ballena kot »slab objekt«, kot čustveno perverznega. Toda osvetljava in kadriranje to spodbijajo in podelijo Ballenu vsaj lastnost stabilnosti, glede na katero je ocenjevana Gilda. On je predvidljiv in ne vara očesa.

Kot pokaže Roland Barthes, je vloga striptiza naturalizirati goloto ženske in na ta način nevtralizirati njeno grozljivo.

»Zatorej bo v striptizu cela vrsta pokrival nameščenih prek telesa ženske, v sorazmerju s tem, da jih namerava sleči do gole. Eksotičnost je prva od teh preprek, kajti ima obliko okamenelosti, ki prenese telo v svet legende ali romanc: kitajka, opremljena z opijsko pipo (nepogrešljivim simbolom »grešnosti«), zapeljivka valovitih las z ogromnim ustnikom, beneški dekor, dopolnjen z gondolo, obleka z naborki in pevec serenad; vse to meri na to, da žensko od samega začetka uveljavi kot objekti v preobleki. Konec striptiza torej ne pomeni več potegniti na plan skrito globino, temveč označevati, skozi odvrgenje nesmiselne in umetne obleke, goloto kot naravno oblačilo ženske, kar na koncu pomeni ponovno pridobiti povsem čisto, nedolžno stanje mesa.«¹¹



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10

Gilda je zagotovo uveljavljena »od samega začetka kot objekti v preobleki«. Kot velja za večino *noir* junakinj, njena edina moč izvira iz njene sposobnosti, da manipulira

¹¹ Roland Barthes, *Mythologies*, prev. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972) 84-5.

s svojo lastno podobo.¹² Gilda dobesedno potrdi Johnnyjevo primerjavo, v kateri jo primerja z Ballenovo palico-nožem, saj nenehno in dvoumno ustvarja podobo same sebe kot razuzdane in prešuštne, podobo, namenjeno Johnnyju. Njeni nastopi so vsi odvisni od Johnnyjevega morebitnega pogleda, in »striptiz« izvedba pesmi »*Put the Blame on Mame*« je najsrajnejša in najbolj prepričljiva od teh predstav. Detektiv (o katerega razmerju do vednosti bomo govorili kasneje) pove Johnnyju: »Nobene od teh stvari ni storila. Vse skupaj je bilo le igra. In zaupal vam bom – bili ste sijajno občinstvo.« V nekem pomenu pripoved sama privzame obliko striptiza, odstranjujoč prekrivala Gildinih preoblek z namenom razkriti »dobro« žensko pod njimi, takšno ki bo »odšla domov« z Johnnyjem. Barthesov opis striptiza je zelo očitno primeren za analizo poteka pripovedi v *Gildi*: postopek/napredovanje zgodbe naj pokaže, da je »dobrota«, in ne golota, naravno oblačilo ženske. Zlo na strani ženske je le odvrgljivo oblačilo – njene ogrožajoče plati je mogoče odstraniti, obrezati kot nagnite plasti z jedra, ki je v osnovi »dobro«. To je logika, ki podpira predstavitev »dobrega-slabega« dekleta: žensko zlo ni osnovno stanje, temveč nebitven dodatek, slučajna lastnost. To je logika »če le«: če bi le ne padla v družbo gangsterjev, če le ne bi delala v točilnici. V osnovi pa konec koncev sploh ni slaba. Videz lahko vara.

Toda v *Gildi* ta logika zdrсне – videz je premočan in koncu manjka prepričljivosti. Konec filma podre vse, kar se je odigralo pred njim, izdelano in dolgotrajno gradnjo grozeče, eksplozivne podobe ženske seksualnosti in pogubnega učinka, ki ga ima ta podoba na Johnnyja. Gilda igra preveč dobro: in čeprav je vse lahko »zgolj igra«, postane sama neločljiva od te igre. Konec ne »štima« natančno zato, ker je podoba vihrave seksualnosti, povezane z Gildo, preveč prepričljiva (ameriški vojaki, ki so poimenovali Bikini bombo po Gildi, so popolnoma ignorirali zaključni prizor filma). Gilda ni dostopna udomačitvi, ni mogoče obrniti njene »notranjosti navzven«, da bi prikazali notranjo dobroto. Kajti kamera dokazuje, da je vsa v površini. Nedoslednost pripovedi in nezadovoljiva kvaliteta njenega zaključka, sta tako izraza moči, ki jo kinematografska institucija vlaga v izgled.

Drama gledanja, ki jo izkorišča striptiz, se prav tako vzdržuje na nekem drugem nivoju – na nivoju dialoga. Mehanizem striptiza – dialektika zakrivanja in razkrivanja, je prenešen na jezik. Seksualnost obstaja v razmikih, vrzelih in *double entendre* dialoga. Ta označevalna strategija je prav tako značilnost *filma noir*. V *Double Indemnity* (1944), na primer, Fred MacMurray kot zavarovalniški zastopnik, pove Barbari Stanwyck, ki stoji na vrhu stopnic v kopalni brisači, da ni »v celoti pokrita« s svojo trenutno zavarovalno polico. V *Gildi* se narcistična agresivnost, ki opredeljuje vsa razmerja med Johnnyjem in Gildo, izkazuje v njunem jeziku. Ko Johnny reče Gildi, »Skrbim za vse, kar pripada šefu«, ona odvrne »Kar je njegovo, je tvoje?«. Ko Johnny pravi, da bo lagal Ballenu (o Gildinem prešustvovanju) in mu povedal, da ona »hodi v kino«, je Gildin odgovor »Bi rad vedel, ali sem se zabavala?« Medtem ko Johnny in Gilda plečeta na zabavi v maskah, ona nadvse hodomušno pripomni: »Iz vaje si... v plesu, namreč. Lahko bi ti pomagala, da spet prideš v vajo ... v plesu, namreč.« V tem trenutku lahko Johnnyjevo zelo jasno razumevanje zamolčanega pomena, pomenljivo negiranega z dostavkom »v

¹² Cf. Gledhill 17.

plešu«, razberemo iz dejstva, da nasilno odrine Gildo in zapusti prizorišče. To skrajno izrazito opiranje na *double entendre* v filmu noir nasploh in v *Gildi* še prav posebej, je vredno posebne pozornosti. Kajti *double entendre* je istočasno družbeno razkrivanje ali izpostavljanje in *spetje* polivalence jezika. S tem, da omeji označevanje, in hkrati dovoli določeno »igro« pomena, si *double entendre* prizadeva seksualizirati polisemijo. »Nedolžni« pomen in polni, »nabiti« pomen sovpadeta. Ob slačenju celoten jezik kaže na isto stvar: užitek je ponavljanje, ki ni v skladu s samim sabo.

Z odvrnitvijo od Gildinega *double entendre*, Johnny jamči, da je bil bran pravilno. V bistvu utrdi pomen za gledalca. Toda pomen v filmu je lahko utrjen le skozi Johnnyja, ne pa s strani Johnnyja — kajti on je nemočen, tako v odnosu do pomena, kot glede na vednost. Lik, ki v filmu predstavlja zakon — detektiv — je tisti, ki končno postavi oporo interpretaciji. Potem, ko odide od Gilde, Johnny prejme od nje sporočilo, ki pravi, naj jo pozneje ta večer pobere v hotelu Centennario. Johnnyjev nemi odgovor je, da zmečka sporočilo, in tako nadomesti interpretativni diskurz z nasiljem. V tem trenutku detektiv privzame hermenevtično delo teksta, in priskrbi odgovor s svojim vprašanjem: »Ste kaj izgubili, Mr. Farrell?«

III. Spolnost in nasilje

Toda preveč enostavno je umestiti vso avtoriteto in tekstualno moč v lik detektiva, kajti tekst je shizofren. V predelavi klasične ojdipske poti je Zakon razcepljen v nihanju med dvema Očetoma — Ballenom in detektivom. Kot smo že omenili, je s prostorskega vidika Ballenu podeljeno mesto pogleda *par excellence*, neke vrste zaznavna in očetovska vseobsegajoča vednost. Njegov nadzor pa se razteza tudi na področje ekonomije: je vodja mednarodnega kartela z monopolom na volfram. Najpomembnejše pa je vendarle to, da Ballena tekst strukturno vmešča kot tretji člen glede na imaginarno dvojico, ki jo predstavljata Johnny in Gilda. Ta Ballenov poseg v vlogi tretjega člana je razviden že iz prvega srečanja z njima, gesta pa se ponavlja (celo v njegovi odsotnosti, s posredovanjem podobe) skozi cel film. Ko se Johnny in Gilda prvič srečata znotraj diegeze, film poudari njuno konfrontacijo z retoričnim okrasjem. Ko Johnny sliši Gildino izvedbo pesmi »Put the Blame on Mame« (medtem ko posluša radio) in se na njegovem obrazu pojavijo znaki prepoznavanja, se kamera zelo hitro pomakne v bližnji plan, s čimer ga poudarjeno loči od od Ballena. Gildina vpeljava, njeno gibanje v prazen kader, zaznamuje začetek nosilne sekvence, v kateri se izmenjavajo plani in protiplani. Ballen je tu prisoten le kot glas iz zunanosti kadra, na robovih želje.

Novejša teoretizacija je film brez preostanka umestila, v lacanovski terminologiji, na stran imaginarnega.¹³ Gledalec, ki sedi v zatemnjeni dvorani, ponavlja scenarij otroka pred ogledalom, ki vzpostavlja njegovo¹⁴ identiteto skozi odtujajočo podobo. Ker je imaginarni red običajno opredeljen z vidika polnosti podobe, naj bi film nudil popolno prizorišče za njegove operacije. Vendar pa, kot je pokazala Jacqueline Rose, ta opis

¹³ Cf. Christian Metz, »The Imaginary Signifier«, *Screen* 16.2 (Poletje 1975): 14-76.

¹⁴ Beseda »njegovo« (*his*) je tu uporabljena namerno. Vprašljivo je, ali sta tako položaj gledalca v klasičnem filmu kot tudi identiteta, ki se oblikuje s pomočjo zrcala, na enak način dostopna ženski.

prezre dejstvo, da je agresivnost nujen spremljajoči pojav imaginarnega.¹⁵ Zrcalna podoba ni edini imaginarni drugi, ki ga privzame otrok: imaginarno ima prav tako družbeno razsežnost. Otrok se umesti v družbeno okolje prek primerjave z ostalimi otroci, ki postane enačenje – če je nek otrok udarjen, drugi otrok joka, obliko teh razmerij pa opredeljuje agresivnost. Kot je izpostavila Anika Lemaire, imaginarni red narekuje »temeljno agresivnost človeškega bitja, ki si mora svoje mesto vedno izboriti na račun drugega in torej vsiliti svoje pogoje drugemu, ali pa biti sam razvrednoten«. ¹⁶

Znotraj filmskega teksta se ta plat imaginarnega razmerja pojavi v strukturi plan/protiplan, ki je vzpostavljena tako, da izdvoji dva lika (v tem primeru, Johnnyja in Gildo) – vsak od njiju pa je definiran kot izključitev drugega (slike 11-13). Toda plan/protiplan obenem deluje tako, da vzpostavi vrsto zrcalne strukture, s pomočjo katere Gilda služi za to, da odseva Johnnyja. Proizvodnja njene podobe potrjuje njegovo lastno. Mizan-scena omogoči, da Johnny sreča Gildo kot svojo podobo, svojega drugega. In ker se ugodje, ki je v prvem kadru filma povezano s kinematografskim aparatom, tu prenese na figuro Gilde, ki se giblje v prazen kader, je ona dejansko hkrati tudi Johnnyjev ekran, njegov film. Imaginarni vidik razmerja med gladalcem in filmom je posneman znotraj diegeze. Zrcalo za Gildo, kot kaže, potrjuje to trditev (slika 11). Vendar ne formalizira zrcalne povezave med Gildo in Johnnyjem le plan/protiplan. Drug drugega zrcalita prav tako v svojih razmerjih z Ballenom. Oba se opredelita Ballenu kot tista, ki nimata »nobene preteklosti, zgolj prihodnost.« Johnny, prvokrat sam z Gildo, razloži svojo povezanost z Ballenom z besedami: »Bil sem na tleh in izgubljen. On me je pobral.« In Gilda na to odgovori: »No, ali ni to naključje?« Narcistična agresivnost, ki označuje njuno razmerje, je naslednji dokaz, da je metafora zrcala tu primerna. Če upoštevamo pasivnost in samozadovoljnost, ki sta povezani s položajem gledalca v klasičnem filmu, je očitno, da mora biti agresivnost, lastna imaginarnemu razmerju, premeščena, vgrajena v samo diegezo. V filmu *Gilda* je ta agresivnost vmeščena v sadomazohistično zvezo med Johnnyjem in Gildo. Vendar pa se skrajne oblike te agresivnosti, ki segajo prek dovoljnih meja in zbujajo pozornost, stekajo v lik Ballena, čigar od telesa ločeni glas iz zunanosti kadra služi za to, da bi prešel oba kadra, obenem s tem, ko pridobi avtoriteto Drugega zunaj podobe. Proti koncu prizora Ballen rekontekstualizira to avtoriteto s tem, da vstopi v kader med Gildo in Johnnyjem, in tako preči prostor, ki ju ločuje. (slika 14). Ballen tako uvede rez ali ločitev, s tem pa privzame svojo vlogo kot simbolni oče, vlogo, ki je materializirana v falični palici-nožu, oznaki razlike, ki zlomi in odkloni imaginarne energije.

Ballenov položaj tretjega člena imaginarne dvojice Johnnyja in Gilde film nenchno poudarja. Ko se Johnny in Gilda poljubita v zavetju njene spalnice, je Ballenova zunaj-ekranska prisotnost sugerirana z zvokom zaloputnjenih vrat, ki prekine njun poljub. Potem ko sta Johnny in Gilda poročena, Gilda objame Johnnyja, da bi se mu zahvalila za novo hišo in pohištvo, toda objem je ponovno prekinjen z zunaj-ekransko »prisotnostjo« Ballena. Izraz groze na Gildinem obrazu pokaže gledalcu, ki še ni seznanjen z objektom Gildinega pogleda, to, kar naslednji posnetek potrди – domnevno mrtvi Ballen je prisoten v obliki svojega portreta, ki visi na steni. Gilda se odzove tako,

¹⁵ Jacqueline Rose, »Paranoia and the Film System«, *Screen* 17.4 (Zima 1976/77): 85-104.

¹⁶ Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, prev. David Macey (London: Routledge and Kegan Paul, 1977) 179.

da reče Johnnyju: »*that's not even decent*« (»to se pa res ne spodobi«), beseda, ki jo izbere, pa napotuje na zgodnejši prizor, v kateri se beseda »spodobna« nanaša na Gildo samo in označuje stanje, v katerem je telo pokrito. Gildin poskus, da bi se polastila besede, je nemudoma razveljavljen, zanikan s tem, da Johnny ponovi vprašanje: »Spodobno?«, kot da bi se združitev moralnosti in zakrivanja telesa, ki jo vsebuje pomen besede, lahko nanašalo le na žensko. Zadnja priložnost, v kateri Ballen poseže kot tretji člen, je temu prizoru v precejšnji meri podobna, le da obrne njene vloge. Johnny in Gilda, končno ponovno združena s pomočjo uvidevnosti detektiva, sta na tem, da se še enkrat objameta, ko rez pogled/objekt, torej rez med kadrom Johnnyja, ki se giblje proti Gildi in kadrom, ki kaže žaluzije Ballenove pisarne, ki se ponovno zapirajo, oznani Ballenovo prisotnost na prizorišču.



Slika 11



Slika 12



Slika 13

Glas iz zunanosti kadra, zvok zaloputnjenih vrat, portret, zapiranje žaluzij – vse to izdaja manko v predstavljanju. Zvok brez podobe ali podoba brez zvoka, v vsakem primeru je predstavitev sploščena, dvodimenzionalna – na kratko, je manjkava. Toda ali ni to natančno vloga Očeta v psihoanalitski teoriji – postaviti možnost manka skozi prepoved – delovati kot utelešenje *Nom (Non) du Père*? To je grozeči in obvladujoči vidik očetovstva. V primeru Ballena je dvodimenzionalnost klasičnega ničvredneča v melodrami dosledno vpisana v izjemnem prizoru, ki deluje kot zgostitev vseh predhodno opisanih mankov v predstavljanju. Johnny pelje ob petih zjutraj Gildo domov k Ballenu, in Gilda pojasni svojo odsotnost tako, da pove zgodbo o tem, kako je šla plavat. Potem,

ko Gilda zapusti prizorišče, osvetlitev osami Ballena kot zelo veliko črno silhueto na desni strani kadra, medtem ko Johnny povsem osvetljen stoji levo v ozadju, pasivno poslušajoč, kako črna figura, ki obvladuje kader, razpravlja o Johnnyjevi veščosti v plavanju (slika 15). Natančno v trenutku Ballenovega vprašanja: »Ali si jo ti naučil plavati, Johnny?«, se kamera zelo hitro pomakne proti Ballenu, in se pri tem rahlo obrne, da bi poudarila ploščatost njegove silhuete, ki je sedaj na skrajnem desnem robu kadra. Johnnyjev precej divji odgovor je: »Naučil sem jo vsega, kar zna... « Potem, ko Johnny zapusti hišo, kamera precej časa ostane na Ballenu, ko počasi vleče svojo cigareto (slika 16). V predstavitvi Ballena v tem prizoru ni prav nikakršnega namiga na globino. Absolutnost Ballenove dvodimenzionalnosti podpira grozljivost /*uncanniness*/ iz tega izhajajoče razločitve glasu od telesa. Travma grozljivega /*the uncanny*/¹⁷, povezana s podobo »slabega očeta«, izvira iz predstavitve prepovedi kot glasu brez polnosti telesa, ki bi mu nudilo oporo.



Slika 14

Ballen je v odnosu do Johnnyja in Gilde prikrajšan za telesno realnost zato, ker je njegov strukturni položaj tisti ničelnega nivoja tekstualnosti, tistega, ki v pripovedi zgolj zaseda mesto. Njegov mini-scenarij spletke – mednarodni kartel, monopol na volfram, spopad z dvema Nemcema – vse to je podvrženo zgostitvi kot MacGuffin zapleta. Tekstovni interes v veliki meri sloni na sadomazohističnem razmerju med Johnnyjem in Gildo, medtem ko ima Ballenova spletko prej značilnosti ustroja pripovedi, kot njene vsebine. Ta predstavitev Ballena kot odsotne prisotnosti ali dobeseden prevod manka, je prav tako zahteva za protiutežjo, likom, ki bi odtehtal njegov vpliv in ki bi bil obdarjen ne le z močjo očeta, temveč tudi s polnostjo razmerja do zakona. V *Gildi* tej potrebi

¹⁷ »The uncanny« in »uncannines«, sta angleška izraza za nemški *das Unheimliche* oziroma *unheimlichkeit*, ki se v tem kontekstu seveda nanašata na znani Freudov spis »Das Unheimliche«. Beseda je v slovenščino praktično neprevedljiva zaradi številnih konotacij, ki jih združuje v sebi. »Grozljivost«, termin za katerega smo se odločili tu, je le ena izmed teh konotacij. (Op. prev.)

odgovarja lik detektiva. Pripovedna avtoriteta, vednost, kakršna pripada odvijanju teksta, bo vedno prevladala posamezno prostorsko in časovno vezano artikulacijo avtoritete. Tako je vprašanje teksta speljano v stran — tisto, za kar gre, ni več krivda ali nedolžnost ženske (saj je ženska brez izjeme vedno združitev obojega), temveč izbira med dvema očetoma.



Slika 15



Slika 16

Potek pripovedi potemtakem spremlja Johnnyjevo gibanje od lažnega očeta k pravemu očetu, od napačne strani Zakona (imaginarnega in pred-ojdipskega — področja ženske) k pravi strani (simbolno, do katerega ima moški neproblematičen dostop). Naddoločujoč svojo lastno obliko, tekst prav tako predstavi ta potek kot gibanje od homoseksualnosti (Johnnyjevo razmerje z Ballenom v zgodnjem delu filma: vrnitev ključa kot stvar »olike« po Ballenovi poroki z Gildo) k heteroseksualnosti. Johnnyjeva identifikacija z lažnim očetom je povezana s področjem imaginarnega, saj je umeščena kot ponavljanje podobe. Johnnyjevi poskusi, da bi se postavil v vlogo, da bi privzel Ballenov položaj, so vsi obarvani z absurdnostjo in pomanjkanjem verodostojnosti, *dokler ni* sposoben v izraziti obliki posnemati sadomazohizma njunega razmerja gospodarja in hlapca. Primerjajmo, na primer, posnetek iz začetka filma, ki potrди, da je Johnny pripoznal Ballenov položaj, s posnetkom proti koncu filma, ki vpisuje absolutno naravo Gildine podrejenosti Johnnyju. Ko se Johnny trudi zaslužiti z goljufanjem v Ballenovi igralnici, ga odvedejo v pisarno, kjer ga premlati eden od Ballenovih plačancev. Naslednji kader pokaže Johnnyja, čepečega na tleh, med masivnimi nogami plačanca (slika 17). Naslednji rez na posnetek Ballena v oddaljenem planu podobe še okrepi Johnnyjevo podreditiv. Pozneje v filmu bo Johnny posnemal to popolno držo gospodovanja v odnosu do Gilde. Ko se Gilda vrne v Buenos Aires z odvetnikom, ki mu zaupa — pri čemer je pot zaman, saj ji Johnny pove, da v Argentini ne obstaja nič ločitvi podobnega — pade k Johnnyjevim nogam, jokajoč in udarjajoč ga s svojimi pestmi obenem (slika 18). Ta prizor — klečanja v ponižnosti pred močjo, ki stoji vzravnano — predstavlja držo gospodstva in podreditve *par excellence*. Kot mikrokozmos predstavitve seksualne razlike znotraj patriarhalne družbe, ima ta prizor jasnost in natančnost podobe, ki je *preveč* očitna, končnega rezultata striptiza, ki mora biti neprestano odlagan. Johnnyjeva želja ponoviti to podobo je mimetična, v celoti vpisana v red imaginarnega. Imaginarno razmerje je zlomljeno šele s ponovno uvrstitvijo faličnega znamenja, palice-noža, v diegezo. Kot instrument smrti v končnem prizoru, palica-nož izbriše spomin na

pravkar opisani prvi prizor gospostva in podreditve ter njegovo učinkovitost, in tako pripravi pot za udomačitev drugega prizora. Poziv: »Pojdiva domov« na koncu filma postane druga verzija detektivove zgodnejše pripombe Johnnyju: »Zakon imam na svoji strani. To je zelo udoben občutek — nekaj, kar bi moral poskusiti.«



Slika 17



Slika 18

IV. Moško stranišče ali falos kot epistemološko orodje

Fašizem preganja tekst. Z drugimi besedami, MacGuffin ni zares MacGuffin — ničelna točka ni prazna, temveč je senca, ki sporoča prisotnost družbeno-zgodovinskega scenarija, ki podpira popolneje izdelan scenarij, ki ga tekst odkrito izreka. Film *Gilda* se umešča v čas svojega nastanka s sklicevanjem na zgodovino samo posredno, v obliki naknadno navrženih pripomb. Potem ko Ballen najame Johnnyja za delo v igralnici, njegov komentar v *off*-glasu naznani: »Mimogrede, približno takrat se je vojna končala.« Ta cinična pripomba uvede prizor bučne zabave, ki najavlja kasnejši prizor s karnevala, v katerem Ballen ubije enega od Nemcev. Fašizem, ki preganja robove osrednjega dela pripovedi, za katero se nikoli ne zdi, da uspe doseči trdno oporo, zanesljivo podobo, je premeščen in ponovno vgrajen znotraj dicegeze na dva načina. Prvič, njegova energija je seksualizirana s tem, da je vsebovana v sadomazohističnih razmerjih, tako v homoseksualnih (Ballen-Johnny), kot tudi v sprevrjenih heteroseksualnih (Johnny-Gilda). Tako obsodba homoseksualnosti in heteroseksualnosti, ki ni primerno omejena znotraj okvira »normalne« poroke, pridobi na prepričljivosti, ko je, kot z zamahom roke, združena z antifašistično kritiko. Ballenovo vplivno območje pa je tisto mesto, znotraj katerega je tem »perverzним« oblikam obnašanja dovoljen svoboden razmah. In Ballen je omadeževan s svojo povezavo s fašizmom. Drugič, ambivalenca buržoazne ideologije do skrajnih oblik očetovske avtoritete, ki so pripisane fašistični ideologiji, zahteva razcep in ločitev vlog, dodeljenih očetovstvu — od tod pojavitev dveh očetov in lovljenje ravnotežja/merjenje moči med njima (Ballenom in detektivom). Ballen privzame težo konotacij, povezanih s fašizmom (ubija zunaj predpisanih norm, njegova prvotna želja je obvladovati svet), in tako prepusti detektivu prostor nevtralnosti, zakon, ki zato, ker je nevprašljiv, omogoča, da se počutimo »udobno«. V metonimičnem gibanju se ta

nevtralnost ne veže le na detektiva kot predstavnika zakona, povezanega s policijo ali demokratično državo, ampak tudi na detektiva kot glas zakonitosti pripovedi.

Od tega teksta bi bilo seveda mogoče zahtevati odgovor na vprašanje — kje se pravzaprav nahaja vednost? V klasičnem hollywoodskem tekstu se vednost običajno opira na podobo, ki konec koncev deluje kot jamstvo učinka realnosti filma. Posamezni liki lahko lažejo, toda podoba ne.¹⁸ V nekem smislu to drži tudi za *Gildo*, toda obstaja lastnost podobe, za katero se izkaže, da je v protislovju sama s sabo — kinematografija je izgubljena in le deloma ponovno pridobljena. Zadnjemu prizoru filma, ki razkrije Gildino temeljno »dobroto« s kretljivo striptizo in končno predstavi Gildo kot spodobno (stanje, sporočeno z njenim oblačilom — obleko, ki ustrežno, v stilu, podobnem poslovnemu, pokriva telo) konec koncev manjka verodostojnosti. Užitek podobe, spektakel, kinematografija, so predani ženski, ki jih temu ustrežno kontaminira s svojo varljivostjo in nestanovitnostjo. *Gilda* je dramatično obravnavanje načina, kako vizualna predstavitev ženske prinaša s sabo možnost, da izzove krizo v kodifikaciji in skladnosti ideoloških sistemov in tako zahteva podvojitev prizadevanj po obvladovanju. V *Gildi* delo obvladovanja predstavlja pomnoževanje mest pogleda, pomnožitev načinov, ki gledalcu omogočajo dostop do vednosti.

Poleg podobe so gledalcu na voljo trije izvori vednosti: Johnnyjev komentar na *off*-glasu in diegetsko podprti komentarji strica Pia in detektiva. Vsak je v nekem pogledu pomanjkljiv. Johnnyjev *off*-glas, podobno kot večina *off*-glasov v *filmih noir*, povzroči zmedo časovnosti. Njegov komentar je formuliran v preteklem času, toda glas mora zanikati vednost, ki jo poseduje v »sedanjosti« izjavljanja — govoriti mora, »kot da« bi bila Gilda resnično tisto, kar se zdi, da je. Z drugimi besedami, *off*-glas je soudeleženelec v prevari, ki je značilna za Gildino prisvojitve podobe — »izgleda kot cno, ...« Vendar je ta soudeleženečnost gledalcu razvidna le za nazaj. Toda celo z vidika njegovega lastnega odvijanja je *off*-glas očitno mesto dejavnosti napačne prepoznavne, samoprevare. To je najbolj razvidno iz prizora, v katerem Johnny pelje Gildo domov po plesu v maskah. Ko mu ona pove, da ni nikogar doma, in se zatem povzpne po stopnicah v svojo spalnico, se Johnny jezno obrne in gre v hišni bar po pijačo. *Off*-glas neposredno pred tem, ko se nato povzpne v Gildino spalnico in poljubi Gildo, je skrajno nazoren primer samoprevare: »Razmišljal sem o Ballenu, kako se je prejle v igralnici boril za svoje življenje. Moral sem se je znebiti zanj.« Podobno *off*-glas pozneje upraviči to, da Johnny iz Gilde napravi ujetnico in jo tako kaznuje, sklicujoč se na Ballena: »Ni mu bila zvesta, dokler je bil živ; zvesta mu bo zdaj, ko je mrtev.«

Nemoč ali neustreznost *off*-glasu kot izvor vednosti je dodana nestabilnosti in varljivosti podobe. Zahtevi po drugačni utemeljitvi vednosti, ki izhaja iz tega, skuša film ustreči tako, da v diegezo vključi like, ki imajo poseben odnos do resnice. Stric Pio, lik, ki konec koncev ubije »slabega očeta« z njegovim lastnim orožjem, je filmsko utelešenje zdravega razuma in priljubljene ljudske modrosti. On, na primer, pove *Gildi*, da je njena osebna frustracija razvidna iz dejstva, da preveč kadi. Toda on kljub temu izpolnjuje predvsem fatično funkcijo, vlogo vzpostavljanja in vzdrževanja komunikacije. Njegovi neprestani komentarji o tem, kako zanimivo bi bilo opazovati odvijanje dogodkov

¹⁸ Cf. Colin MacCabe, »Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses«, *Screens* 15.2 (Poletje 1974): 7-27.

(posebej glede razmerja med Johnnyjem in Gildo), deluje kot dodatna potrditev gledalčeve vpletenosti v film. Detektiv, ki proglasi vzdušje v igralnici po Gildinem prihodu za »absolutno očarljivo«, prav tako izvaja fatično funkcijo v pripovedi. Vendar pa je obseg njegove pripovedne avtoritete precej večji kot tisti strica Pia in Johnnyja. On je tu ob vsakem obratu pripovedi, da naznači smer. Prvič se pojavi v umivalnici moškega stranišča, kjer pove Johnnyju, ki se gleda v ogledalo in se trudi obrisati madež z obraza: »*The spot is not on your nose, yet*«¹⁹ Pozneje izreče »star pregovor«, ki je še posebej in skoraj grozljivo primeren. Ko Gilda zmaga pri kockanju, ji pove: »Vraževerni imajo star pregovor — sreča pri kartah, nesreča v ljubezni.« Gledalčeva vednost, da je Gilda resnično vraževerna, izvira iz Johnnyjevega *off*-glasu, zunaj-diegetskega označevalca, do katerega detektiv ne bi smel imeti dostopa. Ko Gilda zapusti mizo za kockanje, ji detektiv sledi, kamera pa sledi njemu. Toda ko zagleda pritlikavca, ki ga pozneje Ballen poškoduje, okleva in se odloči slediti pritlikavcu, ne pa Gildi. Tako povsem dobesedno usmerja kamerino in gledalčevo pozornost. Na plesu v maskah ve, da »bo prišlo do težav«, in on je konec koncev tisti, ki pove Johnnyju, da se: »sesuva v koščke«. Končno in ne nazadnje, on potrди Gildino nedolžnost s tem, da pove Johnnyju, da je bilo vse »le igra.« Njegov diskurz deluje v bistvu kot jamstvo veljavnosti celotnega poteka pripovedi, striptiza, v katerem je Gilda, slečena z epistemološko močjo filmske pripovedi, razkrita v svoji bistveni »dobroti«. Grožnja, ki jo predstavlja ženska, je odstranjena. Gledalčev odnos do tega prehoda »para« v simbolno, odobri detektiv s stavkom: »Vedno padem na dobro ljubezensko zgodbo.«

Toda ta izjava je prešibka: nima in tudi ne more imeti zaželenega učinka. Detektiv je obroben lik znotraj zgradbe filma, in njegova zagotovila in odveze na koncu imajo zgolj verodostojnost *deus ex machina*. V nekem smislu je projekt, ki se ga loteva film *Gilda*, mnogo prezahteven in se lahko izteče le v tekstu, ki se neuspešno trudi obvladovati ogromno število protislovij. Zato ker ženska spodnaša razmerje med vidnim in spoznavnim, je podoba spodkopana in detektiv mora nositi breme pripovedne avtoritete, pri tem pa se lahko opira le na pogosto zavedeni *off*-glas in na umivalničnega strežnika. Vendar pa samo dejstvo, da je detektiv diegetski, dokončno onemogoči vzpostavitev hierarhije diskurzov. Detektiv se uvršča na isti nivo odvijanja pripovedi kot Ballen, »slabi oče«, ki je omadeževan s fašizmom (ali pa ga v nekem smislu celo presega kot absolutno zlo — s tem, da vara naciste, postane Ballen neke vrste meta-fašist). Tekst konec koncev ne more vzpostaviti nobenega razlikovanja med obema oblikama avtoritete.

Tisto, kar film *Gilda* prepričljivo prikaže, skozi svoja popačenja in protislovja, pa je težava, ki jo predstavlja ženska kot grožnja epistemološkemu sistemu — in še posebej epistemološkemu sistemu filmske pripovedi. Kljub temu pa tekst zbere vse svoje sile. V prizoru proti začetku pripovedi, ki deluje kot neke vrste priprava na vpeljavo Gilde, torej kot zbiranje sil pred soočenjem z grožnjo, se nosilci pripovedne avtoritete zberejo v umivalnici moškega stranišča. Na tem shodu so navzoči Johnny, detektiv in stric Pio. Edini pomembni moški lik, ki na tem shodu manjka, je Ballen. Prav tak shod se ponovi proti koncu filma, toda Gilda je tokrat vključena vanj, medtem ko je Ballenova odsotnost, njegovo predstavljanje manka, zaradi njegove smrti zdaj dobesedno. Kar filmu uspe, pa

¹⁹ Dobesedno »Madež (še) ni na tvojem nosu, ne še.« Sporočilo pa je seveda drugačno in bi ga lahko prevedli: »Ti še nisi z nosom v godlji — ne še.« (Op.prev.)

je to, da razširi zaprti krog moške umivalnice. V končni kretnji ponovnega vračanja v normalno življenje, so to liki — Johnny, detektiv, stric Pio — ki obkrožajo Gildo s svojo naklonjenostjo in jo sprejemejo v okrilje — pomena, vednosti in smisla.

Tekst je prevod poglavja »Gilda: Epistemology as Striptease« iz knjige Mary Ann Doane *Femmes Fatales* (Routledge, New York, London 1991). Prevedel Gorazd Korošec.

Zdenko Vrdlovec

UMOR KITAJSKEGA KNJIGOVODJE

Na koncu Hustonovega *Key Largo* se Humphrey Bogart – potem ko je ubil E. D. Robinsona in njegove pajdaše – ranjen v trebuh vrne na pomol in k Lauren Bacall, pri čemer je povsem negotovo, ali bo preživel ali umrl; a kljub temu se nam zdi – saj nam to prišepetava tudi glasbena spremljava –, da Lauren Bacall še ne bo šla na pogreb. Na koncu Cassavetesovega filma *Umor kitajskega knjigovodje* (*The Killing of the Chinese Bookie*, 1978) se Cosmo Vitelli (Ben Gazzara) prav tako z roko na ranjenem trebuhu privleče iz svojega bara *Crazy Horse*, si obriše kri ob suknjič in kamera se ustavi na krvavem madežu na žepu, kot da nam hoče sugerirati, da Cosmo ne bo preživel; pa vendar v sami fikciji oziroma njeni koherenci ni nobene nujnosti, da bi ta oseba tudi fizično izginila, saj je že tako ali tako vse izgubila, predvsem pa tisto, kar jo je najbolj odlikovalo, kar je predstavljalo njen »stil« – vodenje bara *Crazy Horse* in njegovega nočnega programa. S takim koncem se Cassavetes »definitivno« loči od »klasičnega« filma *noir*: pri Hustonu je nedoločljivost konca (»nihanje med življenjem in smrtjo«) precej pičla, saj jo je vsa pripoved že vnaprej nevtralizirala, medtem ko je pri Cassavetesu dvoumnost podobe sama substanca ne le tega finalnega prizora, marveč celega filma, ki si sicer sposoja osebe, scenografijo in tematiko filma *noir*, obenem pa vsem film-noirovskim elementom odvzame njihov »žanrski« pomen.

Že sama tema je banalna (Cosmo Vitelli se zadolži pri mafiji, ki zahteva, da ubije »kitajskega bookieja«), osebe so prej bedne kot »hard-boiled« in dogajanje poteka brez večjih presenečenj – že sama kriminalna spletko je torej minorizirana in postavljena v senco »spektakla«, tj. Vitellijevega bara s *strip teasom*. Cassavetesov princip je očitno ta, da »dramatično« dogajanje razredči v dekoru oziroma prostoru, pri čemer ne gre le za menjavanje dramatičnih in »ambientalnih«, »atmosferskih« prizorov, marveč za njihovo mešanje. Kriminalna zgodba je tako povsem razpršena in ta disperzija nazadnje doseže, da odločilni dramatični moment zgrešimo oziroma dojamemo šele naknadno (partija pokra je prikazana tako, da se vse vrtili okoli Vitellijevih barskih deklet, ki premotijo usodni trenutek zadolžitve) ali pa je celo predstavljen na halucinanten način: ko Kitajec (ta ni navaden *bookie*, marveč težak *boss*) opazi Vitellija v svoji hiši, se mu zdi, da ima privid, in podobno je z Vitellijem, ki svojo žrtev počasi zagleda, kot v sanjah. Prizor je zmontiran tako, da si Vitelli in Kitajec nikoli nista iz oči v oči v istem kadru, marveč je vsak posebej prikazan z gledišča drugega, kar da učinek imaginarnega

soočnja zunaj vsake realnosti, ki je poniknila v zunanost polja; najvišji trenutek zločinske spletke, umor, tako nastopi kot fantazmatska scena, v kateri Cosmo strelja na obsesivno podobo svojega dolga, medtem ko Kitajec, ki na nek način že gleda iz »onstranstva«, ne umre toliko od njegove krogle, kot od »sam od sebe«; če je glavni mehanizem fantazmatske strukture subjektova identifikacija z objektom, potem tudi ni resnične izgube (Vitellijev dolg, Kitajčeva smrt), ne da bi se subjekt identificiral s tem, kar izgublja.



Ben Gazzara v *Umoru kitajskega knjigovodje*

Nenehno vračanje v *Crazy Horse* občutno raztegne čas dogajanja, tako da ga skoraj omrtviči ali vsaj »sesuje« v njegovi linearnosti in akumulativnosti (»dogodek za dogodkom«), na drugi strani (in obenem) pa ga vpotegne v ciklično regularnost barskega spektakla. Ta se vrača kot realno, kot edini stabilni in otipljivi objekt v »gledališču senc«, v katerem poteka banalna kriminalna zgodba, in kot uničenje, omrtvičenje njenega časa.

Pri Cassavetesu gre torej tudi v filmu, ki se ukvarja s tako »realno« zadevo kot je zločin, prej za vprašanje spektakla, kot za kriminalno fikcijo. To vprašanje je tudi dobesedno v prizoru proti koncu filma, ko vodja barskega programa Mr. Sophistication razpravlja s plesalkami: kakor pri stiptizetah ni jasno, ali govorijo kot profesionalke oziroma »realne osebe« ali v funkciji svoje vloge v filmu, tako bi tudi Mr. Sophistication lahko govoril bodisi kot »realna oseba«, igralec in scenarist Meade Roberts, bodisi kot vodja barskega programa v filmu. Cassavetesovo vprašanje spektakla je torej vprašanje prehoda med »življenjem in teatrom«, med realnim in fiktivnim, in to vprašanje zajema ves film, kjer se Cosmo Vitelli v uvodnem prizoru predstavi barskemu občinstvu kot producent in režiser revije, na koncu filma pa pride na ulico kot igralec, ki zapusti gledališče, nakar se kamera umakne v dvorano, kjer Mr. Sophistication izgine za zaveso. Pri Cassavetesu gre za to, da ni mogoče fiksirati prehoda med »svetom in teatrom« ali med igralcem kot realnim bitjem in njegovo vlogo, njegovim dozdevkom: če se realno bitje ne reducira na svoj videz ali na svojo vlogo, pa je ta od njega neločljiva; igralca-»realnega bitja« kot takega ni, njegovo »nasebstvo« je nedostopno oziroma obstaja le prek svoje spektakelske podvojitve, ki je prav tako ni mogoče kot take identificirati.

Razlika med igralcem in njegovo vlogo je tradicionalno odpravljena z »zlepljenjem« igralca z njegovo vlogo: igralec naj bi bil toliko boljši, kolikor bolje zleze pod kožo svoje osebe, obenem pa naj bi ohranil nek minimalni razmik, preko katerega bi se zaznamoval v svojem nastopu. Če se zdi, da Cassavetes prevzema to argumentacijo, pa je vsekakor ne razvija v smeri enega ali drugega člena opozicije (igravec/*character*), marveč mu gre prej za njuno pomešanje, za čisto nedoločljivost, kaj pripada igralcu kot »realnemu« subjektu in kaj osebi kot »fiktivnemu« subjektu. Tu gre za popolno sprevrnljivost »biti in videza«, ki jo podpira tudi dvoumnost same filmske podobe z doslednim posrkanjem razlike med realnostjo in spektaklom. Toda s spektaklom ni mišljen samo tisti *Crazy Horse*, marveč tudi ta najbolj banalna in kriminalna zgodba, kakor se pokaže v sekvenci, ko mafijci Vitelliju natančno predpišejo scenarij, kako naj pride v Kitajčevo hišo in izvrši zločin: to je scenarij-past, ki Vitelliju nalaga vlogo, ki naj bi ga pogubila, toda ta mafajska »fikcija« se ponesreči, brž ko zadene ob realno, se pravi, brž ko jo njen »igravec« prične uresničevati – njeno uresničevanje namreč pomeni vdiranje akcidentalnosti in drobnih naključij, srečevanje s »koščki realnosti«, ki sproti podirajo zločinski scenarij.

Tak moment spektakla pa je lahko tudi »žanrska referenca«, se pravi, *film noir* oziroma njegov »temeljni stilem«, povzet po ekspresionistični igri svetlobe in sence. Ta »stilem« tukaj doseže svojo abstrakcijo v prizoru spodletelega uboja Cosma Vitellija: ves prizor temelji na morilčevem zasledovanju, prikazanem v bližnjih planih, ki otežijo prostorsko prepoznavanje prizorišča; med morilcem in njegovo potencialno žrtvijo, Vitelijem, ni nobene prostorske povezave, tako da ni mogoče ugotoviti, ali je Vitelli pred morilcem ali za njim ali sploh nekje drugje; zidovi, vrata, sence, ki delno ali skoraj popolnoma zakrivajo podobo, nenehno sugerirajo navzočnost groznje, toda realnost

tega zločinskega zasledovanja se popolnoma prevesi v simulacijo ali »performanco« igralca, ki se sam giblje v goloti praznega dekorja.

V »klasičnem« filmu noir je bila zunanost polja strateško uporabljena kot napoved nečesa »nepredvidljivega, neznanega«, ki pa se je slej ko prej razkrilo. Cassavetes pa tega ne stori in z doslednim »stiskanjem« kadra, z nedokončanimi pogovori in off glasovi ohrani enigmatičnost zunanosti polja: od tod vtis, da kolikor manj se pokaže v kadru, toliko več se dogaja »drugje«. Tu gre za prav obsesivno vztrajanje pri ireduktibilnosti polja in zunanosti polja oziroma za nenehno prelaganje »skrivnosti«: tako nastane neka globoka identiteta med Vitellijevim dolgom, ki se prelaga in kopiči skozi ves film, in samo filmsko formo, kjer vsak nov element samo poveča izgubo opore v realnosti: vsaka razširitev kadra ga samo še bolj odpre njegovi praznini, vsaka menjava zornega kota zadene ob neko oviro, vsako povečanje globine polja samo še poudari težo potlačene in navzočega zunaj polja; kader in zunanost polja se vzpostavljata kot ostanka drug drugega. Cassavetesovska filmska podoba torej nima druge smeri kot svoje lastne krožnosti in samonanašalnosti: če ima ves film naravo »gledališča senc«, če je vse drammatizirano, če imamo vtis, da pripoved izgublja svojo vodilno nit in da se osebe raztapljajo, če se dejanja nikoli ne dovršijo in se stavki izgublajo, tedaj je tako zato, ker film nenehno povnanja tisto mejno točko reprezentacije, kjer se podoba »substancialno« izprazni in meče senco dvoma na to, kar kaže.

Marc Vernet

LESKET ČRNO-BELEGA¹

V njegovih očeh sem videl izmenjavanje upanja in spomina, mogoče obžalovanja radosti, katerih nisem poznal, ... in ki jih, zatopljen samo v to svetlikanje v njegovih zenicah, nisem opazil, tako kot gledalec, ki ga niso spustili v dvorano in ki, z obrazom prilepljen na stekla vrat, nikakor ne more ujeti dogajanja na odru.

Marcel Proust

I. Odmiki

O naslovu

Črno-belo z vezajem, kajti ne gre nam toliko za njuno nasprotje kot za njuno zvezo, za njuno zlitje: istočasno eno v drugem.

Lesket, mežikanje², najprej v zvezi z Gastonom Bachelardom, ki je v *La Flamme d'une chandelle* ta termin razumel kot zvočno sliko trenja z očmi, premika vek, kot oponašanje tankega vlažnega zvoka, ki zaznamuje kratkotrajno zakritje očesa. Pa tudi v zvezi s filmom *Pierrot le Fou*, zaradi prizora, v katerem, sredi nočne teme, na poti iz Pariza, slutimo ob robu avto-cesta parkiran avto samo po utripanju³ smernih kazalcev in si predstavljamo, kako se voznik medtem poljublja s sopotnico.

»Služkinja me popolnoma prevzame«

Družinska fotografija v Barthesovi knjigi *Roland Barthes*⁴, ob kateri je kot edino pojasnilo zapisano: »Služkinja me popolnoma prevzame«. Fotografija je skoraj prazna, saj pravzaprav ne prikazuje določene osebe, kajti ženska v ospredju je neidentificirana in brez imena, niti določenega dogodka, kajti pobega mačke iz — vendarle — sklenjenih

¹ V francoskem naslovu Vernet uporablja večpomensko besedo »clignotement«, ki lahko označuje tako »lesketa«, kot »mežikanje« ali »utripanje«. V nadaljevanju se poigrava z vsemi temi pomeni, mi pa smo vsakič poskušali najti kontekstu najustreznejši prevod (op. prev.).

² Cf. op. 1.

³ Cf. op. 1.

⁴ Zbirka »Ecrivains de toujours«, Seuil 1975, slika št. 10.

rok zaradi njegove neopaznosti ne moremo upoštevati. Ničesar, kar bi zbudilo domisljijo, razen, v kotu nekje v ozadju, služkinje, na katero nas opozarja Barthes.

Vendar pa me, kar je prva uganka, ta služkinja ni prevzela in name ni delovala kot past za pogled. Kaj je bilo torej na njej? Poglejmo.

Bela, enakomerna lisa predpasnika na črnem ozadju hodnika. Med ploskovitostjo predpasnika in mračno globino hodnika obraz, le z nekaj potezami zarisan na črnini ozadja, obraz, ki ga je svetloba komaj oplazila in ki ga razjedajo sence, skoraj nestvaren obraz, kot na fotografiji, ki jo šele razvijamo in katere deli se počasi začenjajo pojavljati kot nepovezani madeži, kot osamljene točke.

V okviru vrat stoječa silhueta, ženska forma, votla forma, ki zapolnjuje votlo formo, neodločna prikazen na pragu, oklevajoča figura, ki se ne upa prikazati, vendar se vseeno pojavlja, razpeta nekje med umikanjem in radovednostjo. Figura, ki močno spominja na figuro samega Barthesa z neke druge fotografije, kjer je, zavrt v belo in ves trd od treme, igral Dariosa.

Služkinja: pripada prostoru buržuazije, vendar ni udeležena v njegovi upodobitvi: če se v njej že pojavlja, se pojavi le na njenem robu.

Medtem ko opazuje, kako se njeni gospodarji fotografirajo, se nahaja na mestu, ki je simetrično fotografovemu, kot po pomoti vključena v polje njegovega pogleda in hkrati vključujoč ga v svoj pogled: je vsebina, ki vsebuje, gledani gledalec, gledajoči prizor. Zame predstavlja paradigmo moškega, ki se, na pragu vrat v ozadju Velasquesove slike *Las Meninas*, obrne in gleda prizor, v katerega, na videz, ne spada več.⁵

Obrnjeni dvojnik fotografa, dvojnik tistega, ki fotografijo gleda. Vendar tudi obrnjeni dvojnik babice, njena ponovitev in obenem *negativ*. Negativ, kajti če je babica v ospredju masivna figura, temna lisa z belo glavo, je služkinja v ozadju majcena figura, bela lisa s črno glavo. Ponovitev, ker po eni strani deloma spominja na materino figuro (glej na primer sliko na začetku knjige) in ker je, po drugi strani, figura *en reclame*⁶, ponavljalni znak, v tehničnem pomenu besede. V glasbi je *la reclame* tisti del odpeva, ki se ponavlja po svetopisemskem verzju. V tipografiji je to znamenje na robu teksta, ki označuje mesto, na katerem je treba nadaljevati branje ali stavljenje črk. Figura služkinje je takšna sled dela v družinski fotografiji, postranska in odvečna figura, pri kateri se zaključi branje fotografije, a se od nje tudi ponovno odbije ter privede do nove razporeditve. In ker bo pričujoča študija deloma govorila o spolni razliki in o fetišizmu v filmskem in kinematografskem dispozitivu, si ne morem kaj, da ne bi poudaril tega jezikovnega bisera: če je *la reclame* odpev in znamenje, pri katerem se branje konča in ponovno začne, je *le reclame* signal za sokola, ki ga ponovno usmeri k vabi.

Služkinja: bela lisa na črni podlagi, uokvirjena v beli podboj vrat, belo v črnem, črno v belem: fotografija v fotografiji.

Dodatna podrobnost v zvezi s »subjektom« (figuro stare matere): to je bela lisa, ki me gleda in ki pritegne moj pogled hkrati na rob fotografije in v ozadje prostora, prav

⁵ Cf. Foucaultovo analizo te slike v 1. poglavju *Les Mots et les choses*, Gallimard, Pariz 1966.

⁶ Francoski izraz »reclame« v slovenščini nima enakovrednega večpomenskega izraza; začetno zvezo – figure »en reclame« – bi lahko prevedli kot: vzorčna figura (v smislu reklamnega vzorca), vendar zaradi številnih, popolnoma različnih tehničnih pomenov besede »reclame« (uporabljene tako v ženskem – »la reclame« – kot v moškem – »le reclame« – spolu), ki so razloženi v nadaljevanju, ohranjamo kar francoski izraz (op. prev.).

do dna globine, da bi mi ga takoj zrcalno vrnila nazaj. Dvodimenzionalnost se preobrne v tridimenzionalnost in dno perspektive me povrne na mesto, na katerem se nahajam; pred fotografijo in zunaj nje. Služkinja se tu nahaja na mestu, ki ga v perspektivi imenujemo »očišče« (*point principal*) ali »gledišče« (*point de vue*); to mesto je projekcija očesa na ravnino slike in vanj se, pri središčni perspektivi, stekajo vzporednice. Točka, simetrična očesu gledalca, v kateri se upodobitev obenem utemeljuje in izniči, je lisa, utripajoča⁷ točka na dnu prizorišča.

Dispozitiv

Na več mestih v tem tekstu bo razvidno, kaj moje delo dolguje raziskavam Raymonda Belloura; vendar se hkrati navezuje tudi na študij kinematografskega dispozitiva, kakršnega je predstavil Jean-Louis Baudry in kakršnega razvija Christian Metz v *Le Signifiant imaginaire*, z zamisljivo o voyeurizmu, ki je nedovoljen, kadar mu kot protivrednost ne stoji nasproti ekshibicionizem gledanega objekta in v katerem skriti voyeur uživa ob dejstvu, da ni viden.

Tako v Metzovem kot v Baudryevem tekstu paralela z zrcalnimi stadijem omogoča razviti primerjavo med omejeno gibljivostjo pri otroku in omejeno gibljivostjo pri gledalcu v kinu. Ta omejena gibljivost pa se mi ne zdi toliko povezana z nekoordinacijo ali pa z mišično ohlapnostjo kot z ohromelostjo, z osuplostjo, o kateri govori Jean-Louis Schefer⁸ ali z *otrplostjo*, ki jo Freud omenja v zvezi z efektom, kakršnega povzroči videnje Meduzine glave in ki je nekakšna erekcija celotnega telesa, kot zanikanje kastracije, ki jo ponazarja hipnotizirajoča glava.

Meduza me torej gleda. Kako bi lahko kinematografski dispozitiv ukinitel ta pogled, zakaj naj bi se bistveno razlikoval od slikarskega dispozitiva, o katerem Foucault, Lacan⁹ in Damisch¹⁰ zatrjujejo, da me iz dna perspektive, izza slike, kakor v Brunelleschijevem dispozitivu, ali pa izza krošnje predmetov, kot v Tintoretovi *Suzani s starcema* z Dunaja, tisto gleda in me pribije na mesto. Lacan vrh tega, tako kot Rosolato za fetišista¹¹, v voyeuristični dispozitiv vpelje pogled tretjega: pogled, ki me preseneti in me »zagradi« v trenutku, ko gledam skozi luknjo v ključavnici.

Zato se mi torej dozdeva, da slovit »zakon«, ki prepoveduje pogled igralcev naravnost v kamero, ni tako pomenljiv kot se zdi, in da se ga celo zelo redno krši, bodisi popolnoma odkrito (kot v Ozujevih filmih ali v *musiclih*), bodisi zgolj bežno v filmski klasiki (kar je uspel pokazati Raymond Bellour v svoji analizi filma *Marnie*¹²), ali pa posredno, s pomočjo anonimnega pogleda, ki ga ni moč pripisati niti igralcu niti junaku.

⁷ Cf. str. 1, op. 1.

⁸ »L'enfant, l'ange, l'extermination et le crime«, v: *Cahiers du cinema*, št. 302, julij-avgust 1979.

⁹ »O pogledu kot objektu a«, v: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*.

¹⁰ »La Fissure«

¹¹ Glej spodaj

¹² »Enoncer«, v: *L'analyse du Film*, Ed. Albatros, 1980.

Problematika filma noir

V neki drugi študiji¹³ sem poskušal pokazati, kako pripovedna struktura *filma noir* vzpostavlja krogotok, v katerem se neka stvar (ki bi lahko bila dokazni predmet, rešitev uganke, junakova sposobnost ali pa vodilna nit zgodbe), potem ko je že bila pokazana, postavljena na ogled, nenadoma izmakne, skrrije in prepusti mesto svojemu nasprotju. Ta dva začetna časa *filma noir* preko zanikanja, ki bo na delu skozi celo zgodbo, vse do končne razrešitve, utemeljujeta pripovedno ekonomijo. Toda znotraj same razrešitve, ki končno razveljavi začetno zanikanje, se – kot njegovo nadomestilo – izoblikuje novo zanikanje. Tako bi torej *film noir*, na osnovi svoje pripovedne ureditve, deloma funkcioniral na način fetišizma in grožnje s kastracijo.

Tu bi rad na kratko poskusil izpostaviti, kako ta fetišizem gledalca, ta fetišistična ureditev (ki jo je Barthes v *S/Z* že povezal z ureditvijo uganke), dejansko razkriva številne »nivoje« v *filmu noir* in kako razmislek o filmskih sekvencah¹⁴, s pomočjo njihove tekstualne analize, privede do razmisleka ne samo o filmu, ampak tudi o žanru, kateremu film pripada, o delovanju kinematografskega označevalca in o dispozitivu na splošno. Iz tega razloga je to besedilo v fazi svojega nastajanja tudi nosilo naslov »diegetizacija dispozitiva«.

Fetiš in objekt perspektive

Ob branju Freudovega *Fetišizma* je Guy Rosolato¹⁵ razvil analizo, katere posamezne zaključke bi rad tu uporabil za jasnejše razumevanje svojega predmeta. Za začetek: trditev, da fetiš *hkrati* predstavlja materin penis *in* njegovo odsotnost in je zato torej prezentacija neke odsotnosti, znamenje nekega manka. Vrh tega je objekt-fetiš podvojen z »objektom perspektive«, h kateremu nas napotuje, ta pa nas napotuje nazaj k objektu-fetišu, skozi neskončno odsakovanje od enega k drugemu, neomejeno vklapljanje enega v drugega. Fetiš se tako umešča med maksimum svoje erotične moči in minimum svojega izbrisa, v nekakšnem, v perspektivo ujetem beganju od enega k drugemu. Po Rosolatu je za fetiš bistveno, da ga je – zaradi njegovega nihanja med vsebujočim in vsebovanim, med praznim in polnim – moč obrniti kakor prst na rokavici. Objekt-fetiš je *izmikajoči se* objekt ravno zato, ker se obenem razkriva in skriva, izpostavlja in izmika, se nenadoma izboči in vdre vase.

Po drugi strani pa je za fetiš značilen njegov sijaj. Lahko ga vsebuje že po svoji naravi (impregniran dežni plašč, pološčen čevlji...), predvsem pa mu ga lahko fetišist po svoji volji pripisuje in ga zanika, tako da lahko najbolj brezbarvni objekti zasijejo in postanejo fetiši. Sijaj in izmikanje torej prispevata k negotovosti in nestalnosti fetiša.

In še to: sijaj fetiša je sijaj organa v maksimalni erekciji in torej zrcalna priča moje lastne želje in ne-kastracije. Toda, kot pravi Rosolato: »pomembno je, ... da objekt lahko

¹³ *Cinéma américain, analyses de films*, Flammarion.

¹⁴ To predavanje se je začelo s projekcijo odlomka iz filma *The Big Sleep* Howarda Howksa. Šlo je za prizor Geigerjevega umora v »kitajski hiši« z začetka filma.

¹⁵ »Le fétichisme dont se derobe l'objet«, v: *Relation d'inconnu*, Gallimard, 1978.

umanjka, da se zaradi svojega metonimičnega zmanjševanja izmakne, in to ne samo na koncu scenarija ampak potencialno že od samega začetka, saj nastopa kot stalno prisotni 'preklic'».

Nazadnje pa sta fetiš in njegov sijaj na več načinov povezana s pogledom:

– sijaj fetiša moramo povezati s prevladujočo vlogo pogleda pri perverzncžu, ki je že sama funkcija strahu pred dotikom, s čimer se kaže dialektika želje po materinem dotiku in grožnje s kastracijo, ki iz nje izhaja.

– sijaj se vpisuje v izmenjavo med materjo in otrokom, kjer otrok preži na zapeljevanje, odobravanje ali obsodbo v materinem pogledu. Rosolato s tem v zvezi vztraja pri skrajni nestabilnosti izraza in namena, ki ga otrok skuša zaznati v pogledu, pri dvoumnosti in nerazločnosti njegovega pomena in njegove interpretacije.

– sijaj je »na milost in nemilost prepuščen možnemu anonimnemu pogledu in hkrati prenašalec tega neulovljivega in vedno prisotnega pogleda, pogleda faličnega očeta, ki je posledica doseženega ugodja in ki si prizadeva to ugodje onemogočiti«.

II. Točke

Diegetski elementi filma noir

Tudi če sploh ne omenimo uganke, skrivnosti, ki jo je treba razrešiti in tako omogočiti razlikovanje med dobrimi in zlimi, lahko v filmu noir najdemo določeno število elementov, ki so po svojem statusu homologi fetišu.

Noč in dež po eni strani zagotavljata prikazanemu objektom »obvezni« sijaj in zahtevano nerazločnost, po drugi strani pa omogočata podobo, ki je hkrati zelo kontrastirana in nejasna, torej se jo da le s težavo razbrati. Zelo razločno osvetljeno mesto je prazno; ravno tako tudi zatemnjeni del, razen če v njem ni nekaj skrivno navzočega. V obeh primerih je moj pogled usmerjen za videz stvari, onkraj prikazanega, da bi izvedel in pred-videl, če se v njem kaj skriva. Podoba, zreducirana na črne lise in bela mesta, je past za pogled, ki stalno niha med belim in črnim, absolutnima barvama, ki lahko vsaka na svoj način raztopita sliko do nejasnosti, kjer ni moč ničesar več razločiti. Zaradi noči in dežja je slika nestalna, izginjajoča: podoba se lahko »ukorenini« ali pa se razgubi.

Noč (kot diegetski element) in črne lise moramo povezati s strahom pred dotikom, kajti znotraj značilnega prostora, kakršnega zarisujejo, tip lahko prehiti vid, prese- nečenje lahko podre vsa predvidevanja, junak je lahko napaden, preden sploh uspe videti svojega napadalca (cf. Archerjev umor iz začetka *Malteškega sokola*). Prostor noči je prostor, kjer je detektiv – ki lahko uspe, če vidi, ne da bi njega videli – lahko viden, ne da bi videl, v črnini, ki zakriva sijaj pogleda ali orožja.

Vloga deklina niha med sublimnim in nizkotnim; ljubezniva morilka, ki se razodene in je obenem že obsojena v trenutku, ko razkrije svoj revolver (cf. konci filmov *The Maltese Falcon*, *Lady from Shanghai*, *Double Indemnity* ter vloga mlade sestre v filmu *The Big Sleep* – pokvarjene mladoletnice, ki ponazarja uvodno metaforo o orhidejah, čudovitih rožah, ki rastejo na gnojišču).

Indic je obenem najnepomembnejša podrobnost, smet (košček zmečkanega papirja, cigaretni ogorek, odtis, bežna kretnja ...) in zaklad, saj edini lahko vse pojasni. Indic, ki ga lahko izbrska samo izkušeni detektivov pogled (v angleščini »private eye«), niha med maksimalno napolnjenostjo s pomenom in bedno neprosojnostjo. Tako kot ukradeno pismo, ga poponoma določa izmakljivost, ki jo poudarja Rosolato, in ki ga umešča v beganje znotraj perspektive, kjer se lahko v samem trenutku svojega razkritja »iztakne« in pobegne na rob obzorja zgodbe: nikoli naenkrat ne odkrije vsega svojega pomena in vedno na kasneje odlaga dokončno potrditev, ki mogoče ni nič drugega kot odkritje novega indica, ki ravno tako ... **The Big Sleep** ponuja prav vzorčen primer, in sicer v prizoru Greigerjevega umora, s tem ko poglobi zvitek filmskega traku, ki ga išče Marlowe, in to s pomočjo zaporednega izmenjavanja: neprosojna pločevina fleša – črni in prazni pogled kitajskega kipca (zrcalni pogled pogleda gospodične Sternwood) –, masivna lesena glava, ki je pravzaprav votla – da lahko skriva fotografski aparat (vsebovani objekt, ki vsebuje filmski trak ... ki je izginil: ostala je samo črna praznina, na dnu katere se svetlika steklo objektiva). Ta poglobitev zvitka filmskega traku (črni in neprosojni indic, ki bi moral z rakritjem s flešem poslikanih prizorov razjasniti uganko) je pravzaprav zgolj ponovitev poglobitve prostora hiše, ki se je, pred nekaj trenutki, razkril kot prostor z dvojnimi dnom. To je tudi trenutek, ko junak presenečeno ugotovi, da so njegove sposobnosti in veščine izčrpane.

Dežni plašč (od Bogarta do Petra Falka), pomečkan, zamazan, vendar nepremočljiv, varujoč pred dotikom in pred ranitvijo, mehak, a neuničljiv oklep, ki je hkrati ekran in vsebujoči objekt (Rosolato ga poleg tega primerja z ogledalom, ki ga polnijo podobe, vendar njegova površina ostaja nespremenjena) in v katerega je vgnezdena silhueta ogroženega junaka.

Dežni plašč je vsekakor znak možnega napada, zaščita, ki opozarja na nevarnost, brezbarvni zbiralnik možnih udarcev (pretepa ali pa neprestanega dežja). To je zglede znamenje strahu pred dotikom, značilnim za perverzneža. Ta strah nas opomni še na druge prizore v filmu *noir*, ki spominjajo na fantazme tipa »otroka tepejo«, v katerih ohromljeni junak prisostvuje prizoru nasilja nad kakim svojim prijateljem: zastrupitev malega ovaduha v opuščeni pisarnah iz **The Big Sleep**, pretep in umor potujočega trgovca, ki ga v **Ride the Pink Horse** junak opazuje, čepe med konji.

Žarometi črnih avtomobilov, ki za slepečim lesketom, v nerazločnem prostoru avtomobila skrivajo obraz in pogled voznika. Tudi tu je pogled gledalca narobe razumljen, usmerjen na napačno mesto, kajti ugotovil naj bi vsebino avtomobila, v resnici pa je zaslepljen s svetlobo žarometov.

Zatemnjena očala, med drugimi tista, ki jih nosi gospa Dietrichson v **Double Indemnity**, ko njen ljubimec ugotovi, da je zakrivila dvojni umor, in ki nestabilnost izraza oči nadomeščajo z nepremičnim in neusmiljenim pogledom, ki ne dopušča izmenjave, pogled tretjega, ki nujno prevara moj pogled.

V svoji analizi filma **Psycho**¹⁶ Raymond Bellour upravičeno primerja zatemnjena očala policista na motorju, ki preseneti zločinca, z mrtvimi očmi mumificirane matere v kleti. Bellour belo luč iz istega prizora istoveti s samo podlago kinematografskega ekrana in tako izpostavi dispozitiv, v katerem je mati simetrična gledalcu v dvorani. Te sijajne

¹⁶ »Psychose, nervose, perversion«, op. cit.

analize seveda ni moč zavrniti, vendar se mi dozdeva, da je belina žarnice, ekrana, poleg tega tudi protiutež mrtvim materinim očem, njihovo nasprotje in zanikanje: slepeča belina, ki zaobrbe snop projektorske luči in ga usmeri na gledalca kot mrtev pogled, anonimen in bel pogled: pogled očeta in pogled Zakona. Gledalec je od tega trenutka nedvomno dvojniki matere, ne samo zato, ker tako kot ona gleda ekran, ampak tudi zato, ker *ga* ta ekran *gleda*. Če je situacija dejansko simetrična, potem izvotljenosti matere na eni strani ustreza kastracija gledalca, na drugi strani pa neokrnjenost ekrana-ogledala, ki bežno nakaže, da sam ostaja nedotaknjen.

Ti ponavljajoči se diegetski elementi *filma noir* po mojem mnenju kažejo na naslednje: črno-belo (noč in dež, dežni plašč, zatemnjena očala) je v diegezi zgolj prikaz enigmatične strukture, fetišistične ekonomije in kinematografskega dispozitiva. *Film noir* s pomočjo teh elementov predstavlja, diegetizira samo kinematografsko upodobitev, negotov položaj gibljive tridimenzionalne podobe: v tem primeru bi bil torej, kot trdi Foucault, zgolj posnetek posnetka. Tako bi torej preskočili eno etapo: sam ekran bi zavzel pozicijo fetiša, prevzel njegovo funkcijo, funkcijo prisotno-odsotnega falosa: napolnjen s podobami in v vlogi podlage za nizki relief tretje dimenzije, vendar še vedno nedotaknjen, nepropusten.

Filmska podoba in perspektiva

Pri *filmu noir* imamo opraviti z negotovo podobo, za katero se stalno zdi, da bo izginila, vsa omotična med popolno črnino in bleskom beline (nočni prizor ali amnezija, strel ali surova luč žepne svetilke), v nihanju, ki se neizprosno fiksira in skoncentrira v pomanjšanem odsevu, mali sijoči točki, drobnem svetlikanju. Nestanovitna podoba, prekrita s sencami, omejena na nekaj točk, ki »držijo pokonci« celoto, ki se je oklepam, da bi jo lahko razvozlal, da ne bi zgrešil bežnega pomena, ki pa me vsak trenutek lahko »izpusti« (prehod v hladno črnino, v grobo belo presenečenje). Podoba, ki ji, kot pravi Metz, prisostvujem, ki pa ji obenem tudi pomagam¹⁷ in sem torej hkrati njena priča in njen pomočnik. Takšno delovanje same substance podobe je nedvomno treba povezati s suspenzom, kolikor se le-ta, kot sem skušal dokazati drugje¹⁸, lahko vzpostavi le na osnovi izmika, začetne ugrabitve, ki se lahko ponovi kadarkoli; stalno prisotna groznja, ki lahko brez opozorila razdre mojo imaginarno razmerje s podobo. Moj pogled poskuša zgostiti to podobo *filma noir* (vsakršno filmsko podobo?), jo oblikovati in to tako zaradi tistega, kar upodablja, kot zaradi načina, kako upodablja, torej zaradi perspektive. Če ji hočem še naprej verjeti, v njej spet najti željo, ki jo vanjo investiram, moram vztrajati pri iluziji reliefa, realni dvodimenzionalnosti navkljub moram vztrajati pri fiktivni tridimenzionalnosti, vedenju navkljub moram vztrajati pri verovanju.

Namen sijoče točke je ravno pritegniti moj pogled onkraj kraljestva videzov v globino. Toda v ozadju podobe, na dnu perspektive, se nahaja pogled izza slike, negibna zenica, ki ukine mojo željo, nanjo negativno odgovori: pogled očeta, ki nastopi kot

¹⁷ Igra z dvema pomenoma glagola »assister«: »assister a« = prisostvovati; »assister« = pomagati, asistirati (op. prev.).

¹⁸ Op. cit.

prepoved zahteve po materi in prepoved iskanega rivalskega razmerja. Sijoča točka v ozadju podobe, vendar tudi nekoliko zamaknjen sijaj objektov, ki se pomakne v ospredje in se — tako kot pri obračanju prsta na rokavici — izboči iz ravnine podobe, se kot snop svetlobe nameri name in me zadane *na mestu, kjer se nahajam*, na mestu gledalca gibljivih slik brez realnosti. Nazadnje pa je ta sijaj, značilnost fetiša, tudi običajna bela lisa, nejasna in nedotaknjena površina, na kateri se upodobitev ukine ter tako razkrije trdovratno goloto podlage: to je mesto manka, preostanek ekrana. Za ekranom, pred ekranom, na ekranu: ta utripajoča točka neprestano niha med tremi prostori ter v neomejenem gibanju raztaplja in onemogoča upodobitev.

Sam se na tem mestu spomnim na celo vrsto slik. Najprej na Cézannova, predvsem zadnja tihožitja, kjer sredi živobarvnih jabolk opazimo preostanek bele lise: pod slikarjijo, izza nje, nedotaknjeno platno, slikarjevo orodje. Pred objekti pa iz mize, na katero so položeni, kipi belina prta. In sredi njih morda lebdi zlobno oko, smrt, kot svetilka iz Goyeve slike *Tres de Mayo*. Poleg tega pa še Magrittove slike, še posebej *Banket*, na kateri se zahajajoče sonce spušča *pred* drevesi na robu obzorja¹⁹, ali pa cikel *Kraljestvo luči* (sestavljen po istem principu). Obe Tintoretovi *Suzani s starcema* (pariška in dunajska), predvsem pa Van Eyckova slika *Zakonca Arnolfini*, ki obvladuje in sklepa ta niz slik: portret, na katerem konveksno ogledalo, med zakoncema a hkrati na zidu za njima, odseva delček prostora pred njima, ki ni upodobljen na sliki in v katerem, med podboji vrat, stojita dva gledalca. Latinski napis nad ogledalom (in torej na dnu sobe), ki naznanja, da je tu »stal Jan van Eyck«, je povsem logičen paradoks, saj namesto slikarja naletimo na dva gledalca. Kot gledalec sem vpisan v sliko, vendar: bolj ko prodiram vanjo, bolj me slika vrača na moje mesto, pred njo. Nadomestil sem slikarja, a poleg tega sem nadomestil tudi sliko, saj je ob koncu izmenjave slika tista, ki me gleda, jaz pa se kažem kot lisa²⁰.

Zdi se mi torej, da del estetskega užitka ob gledanju figurativnega slikarstva izvira iz preobrata, iz ponavljajočega spreminjanja prostorskih koordinat, kjer ploskovitost postane globina, ozadje pa se pomakne v ospredje. To prostorsko poigravanje utemeljuje in spremlja permutacijo pozicij gledalca: le ta je, znotraj neprekinjenega krogotoka, zdaj gledalec, zdaj slika (v primeru slikarstva), zdaj slikar, subjekt in objekt pogleda.

III. Vračanja

1. Če torej lahko v skladu z analizami Raymonda Bellourja in z zgornjimi trditvami zaključimo, da v diegetski in kinematografski dispozitiv vstopa in v njem deluje nič drugega kot želja po materi in njeno nasprotje, strah pred kastracijo, moramo danes nujno poudariti dve stvari:

¹⁹ Lahko bi razvili študijo o slikarski in fotografski usodi zahajajočega ali pa z vejevjem zakritega sonca: potem ko nas je cel dan držalo v šahu, je v tem trenutku sonce končno moč gledati, v tem trenutku se v kratkotrajnem suspensu povezujeta višek njegove »lepote« in bližnja ugasnitev.

²⁰ Poleg temu kontekstu najprimernejšega prevoda »kazati se kot lisa«, francoski izraz »faire tache« evocira tudi svoje druge pomene: »napraviti neprijeten vtis«, »delati sramoto« (op. prev.)

– potem ko je semiološka analiza na dolgo in široko proučevala, na čem temelji filmska iluzija realnosti, ter s tem razkrivala funkcioniranje in moč filma, bi bilo zdaj morda treba natančneje proučiti »kanček realnosti«²¹ gibljive podobe, glede na to, da je zaradi svoje nestalnosti in negotovosti eden izmed nujnih elementov diegetskega funkcioniranja in pripetosti gledalca-součinkovalca na prikazovano kino-predstavo. Ker s pomočjo sporadičnega pojavljanja kančka realnosti oponaša lastno smrt, iluzija realnosti še pojača svojo vsebinsko pomenljivost.

– če moramo filmsko predstavo in gibljivo perspektivno podobo povezovati z željo po materi, če je filmski užitek v zvezi s fetišistično ekonomijo, to nujno pomeni, da se tu, z anonimnim ogledalnim pogledom, ki razdre in spet vzpostavi rivalsko razmerje med gledalcem in podobo, uveljavlja Zakon Očeta.

2. Zato je torej nujna definicija Christiana Metzja, ki govori o *skritem voyeurju* in to na način, kot jo razume Rosolato: *voyeur*, ki se obenem skriva in kaže, umika in razkazuje. Filmski gledalec je del predstave, hkrati je gledajoči in gledani.

3. Če moj pogled, ki ga v svoje dno vleče perspektivna zgradba slike (ki, kot pravi Panofsky, omogoči zanikanje dejanske površine upodobitve v korist upodobljenega prizora), končno sreča ta anonimni pogled, me kot gledalca – tako kot ekran – preplavijo svetloba in podobe. Sem torej drugi, v dvorano umaknjeni ekran, zapolnjen s podobami, vendar še vedno nedotaknjen znotraj preobrnitve polov dispozitiva, v kateri sem samo še zaslepljeni zbiralnik sunkovitih valov svetlobe.

Iz tega nedvomno izvira hipnotičnost *film de scintillement*²². S tem mislim še posebej na prekrasen konec filma **Makimono** Wernera Nekesa (ki se, po mojem mnenju, lahko primerja s prizorom na vrtiljaku na koncu Hitchcockovega filma **Tujca na vlaku**), kjer izmenjavanje črnih in belih površin na ekranu povzroči, da ekran bodisi do kraja izgine ali pa se popolnoma razlije čez svoje robove, takrat ko bela svetloba docela preplavi dvorano: silhucte gledalcev se v tem trenutku odražajo na, zdaj, belem zidu, kot bi bile projicirane v dvodimenzionalni prostor. Pri tem koncu **Makimona** gre za popolni preobrat dispozitiva: ekran se spremeni v projektor, dvorana v ekran, gledalec nena doma nastopa v prostoru upodobitve in je ob tem tudi sprejemna površina svetlobe. H gledalcu se torej, z ukinitvijo ločitve prostorov, vrne dotik, ki si ga želi in se ga boji, vrne pa se tudi grožnja kastracije in tako – tik pred njegovo ukinitvijo (kot pri zaključnem preizkusu v igranih filmih) – zopet požene krogotok permutacije polov dispozitiva.

Nasprotje takega tipa konca (milejše oblike takega konca lahko najdemo tudi v filmski klasiki, na primer v **Ministry of Fear** in v **Scarlet Street** Fritza Langa) s svetlobnimi eksplozijami lahko vidimo v tipu, v katerem se podoba na videz počasi »sesuje vase«, junaki se oddaljujejo proti robu obzorja, se vedno bolj manjšajo, dokler dokončno ne izginejo. V obeh primerih je gledalcu pred odhodom iz dvorane odvzet njegov pogled.

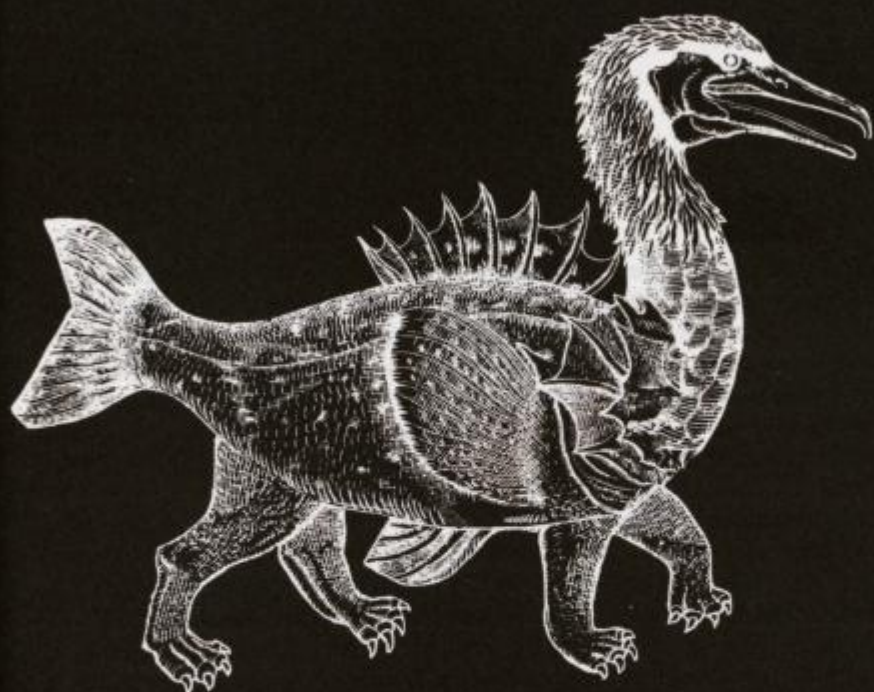
4. Če *film noir* s svojo posebno ureditvijo pripovednih elementov v določeni meri diegetizira kinematografski dispozitiv in ga izrablja za stalno zbujanje gledalčevih čustev, bi lahko rekli, da *film de scintillement* k učinkom dispozitiva usmeri samo diegezo ali pa vsaj tisto, kar jo deloma utemeljuje.

²¹ »*le peu de realite*«, besedna zveza je Lacanova (op. prev.)

²² »svetlikajoči film«, izraz, uporabljen kot nasprotje *film noir*.

Igrani film ni zgolj pripovedovanje zgodbe: je tudi pripovedovanje samega sebe. Pripoveduje se, vendar ne samo s pomočjo reflektivnosti (znotraj diegeze si za objekt vzame samega sebe), kot na primer v *musiclîh*, ne samo z uvajanjem produkcijskih sredstev v prostor upodobitve, ampak z uravnavanjem delovanja same substance podobe, z izpostavitvijo prostorskih in abstraktnih elementov dispozitiva, pri čemer si z namernim poudarjanjem svojih slabosti zagotavlja svojo moč.

Tekst je preveden iz zbornika *Théorie du film*, Albatros, Pariz 1980. Prevedla Suzana Koncut.



INE LAGODJE $\nabla \rightarrow$ KULTURI

Peter Klepec

O IDEALU ČISTEGA UMA

Namen pričujočega prispevka je strogo določen: skozi branje tretjega poglavja druge knjige transcendentalne dialektike Kantove *Kritike čistega uma* bomo skušali slediti neki osnovni logiki samega Kantovega teksta, da bi tako zarisali osnovne koordinate, znotraj katerih se giblje Kantova obravnava spekulativnih dokazov za božji obstoj. Kot je znano, se poglavje z naslovom »Ideal čistega uma« deli na sedem razdelkov, ki bi jih lahko razdelili na tri dele: v prvem delu razvija Kant koncept transcendentalnega ideala, ta del zajema prvi in drugi razdelek, drugi del — od tretjega do šestega razdelka — vsebuje kritiko tradicionalnih dokazov za božji obstoj, tretji del, ki ga v pričujočem prispevku ne bomo podrobneje obravnavali, je identičen s sedmim razdelkom, ki govori o nekaterih nadaljnjih konsekvencah celotne obravnave ideje najvišjega bitja, ki zadevajo racionalno in naravno teologijo.

Pravi problem razumevanja celotnega poglavja — in kajpak tudi naše razdelitve — je vsebovan v prehodu iz prvega v drugi del. V središču Kantovega razvijanja koncepta transcendentalnega ideala v prvem delu, ki je sicer v tesni navezavi in polemiki s Kantovim predkritičnim spisom »O edinem možnem dokazu za demonstracijo božjega obstoja« iz leta 1763¹, je ideja *omnitude realitatis*, pojem skupka vse realnosti, medtem ko drugi del obravnava možno povezavo transcendentalnega ideala z idejo absolutno-nujnega bitja. Pravzaprav imamo v tem drugem delu opravka z eno samo nalogo. Naloga transcendentalnega ideala je namreč: »Bodisi najti /finden/ za absolutno-nujnost nek pojem bodisi za pojem katerekoli reči njeno absolutno-nujnost.« (543)² Tako vsi dokazi za božji obstoj zahtevajo spoj dveh pojmov in temeljijo na predpostavki, da je ta spoj možen, ker sta oba pojma tudi ustrezna drug drugemu. Drugače rečeno, vsi transcendentalni dokazi za božji obstoj temeljijo »zgolj na recipročnosti pojmov najrealnejšega in nujnega bitja.« (665-666) Zakaj je ravno pojem najrealnejšega bitja med vsemi

¹ Žal tu ni prostora za vse možne vzporednice in morebitne razlike med obema spisoma. O tem prim. izvrstno knjigo Dieterja Henricha: *Der ontologische Gottesbeweis, Sein Problem und seine Geschichte in der Neuzeit*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1967², 137 ff.

² V oklepajih navajamo številko strani *Kritike čistega uma*, ki jo citiramo po najdostopnejši izdaji: Immanuel Kant, *Werkausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, izd. Wilhelm Weischedel, zv. 3-4. Če navajamo iz kakega drugega zvezka sledi najprej rimska številka zvezka v navedeni izdaji, nato številka strani. Pri citiranju ostale literature se držimo t.i. »harvardskega« principa.

pojmi edini, ki je primeren pojmu absolutno-nujnega bitja, od kod izhaja transcendentelni videz pri dokazih za božji obstoj in v kateri potrebi uma temelji – na ta in podobna vprašanja je mogoče odgovoriti zgolj, če bremo oba dela skupaj. Še preden pa se lotimo obravnave prvih dveh razdelkov tretjega poglavja, moramo samo tematiko naše obravnave v grobem umestiti znotraj problematike transcendentalne dialektike, katere del je konec koncev tudi tretje poglavje.

Transcendentalna dialektika se, kot je znano, ukvarja z vprašanjem *kako* in *zakaj* pri vprašanjih, ki si jih zastavlja čisti um, vprašanjih po nesmrtnosti duše, večnosti sveta in obstoju najvišjega bitja, nujno in neizogibno nastaja nek transcendentalni videz.³ Um je namreč pri iskanju odgovorov na tovrstna vprašanja prisiljen segati onstran meja izkustva. Pri tem sklepa takole: če je dano pogojeno, mora biti dano tudi nepogojeno. Problematičnost takšnega početja je za Kanta v tem, da se sedaj pojem, ki ga na ta način dobimo in ki mu ne ustreza nobena predmetna vsebina, predstavlja za sam predmet, da pojem takorekoč konstituira predmet. Um je pri takšnem početju prisiljen ravnati dialektično, takšna dialektika pa je že po svoji strukturi nagnjena k temu, da ves čas teži k totalizaciji, kajti proizvesti mora prvi, nepogojeni člen dane verige pogojenih členov, da bi tako prišli do njene dokončne dovršitve, dopolnitve, totalizacije. Odtod izhaja tudi nujni in neizogibni transcendentalni videz, neka naravna in neizogibna iluzija. Težava je v tem, da transcendentalni videz ni logični videz, saj slednji temelji na lažnem sklepanju, logični napaki, ki brž, ko jo razkrijemo tudi popolnoma izgine. Toda pri transcendentalnem videzu ne zadošča, da pokažemo zmoto ali napako v logičnem sklepanju ter na ta način dokazujemo njegovo ničnost in neutemeljenost. S tem ga še zdaleč ne ukinemo in se mu – kolikor vztrajamo pri čisti uporabi uma – tudi ne moremo izogniti. Pa se mu je tudi mogoče izogniti? Kant ne daje le pritrdilnega odgovora, temveč ponuja celo svoj »program« za odpravo transcendentalnega videza, ki bi ga lahko povzeli takole: potrebno bi bilo pokazati vire transcendentalnega videza, uvideti njihovo utemeljenost v potrebah čistega uma in preizprašati pojme, s katerimi čisti um operira, kajti čisti um ima opravka s posebnimi pojmi, s pojmi uma ali idejami. A eno je program, drugo njegova izvedba. Na prvi pogled so stvari precej preproste: opravljanje imamo z dvema poljema, ki ju preči neka ločnica, meja, preko katere se, če nočemo zapasti videzu, ne sme. Takšna je skorajda vselej tudi shema kantovskega začetka. Težava pa je v tem, da se je »moral Kant nenehno soočati s tem, da je njegova operacija v določeni točki spodletela ali vsaj proizvedla paradoks. Tako (...) je stroga ločitev dveh rodov nenehno proizvajala problem točke križanja ...» (Dolar 1987, 76). Torej je ob dveh vedno prisoten – v takšni ali drugačni obliki – še nek tretji člen. To tretje je potem vzrok temu, da nobena situacija ni povsem čista, da se dve izhodiščni polji na koncu vedno prepleteta ali razcepita na prafaktorje, skratka, da je vsaka, še tako čista izbira vselej patološka izbira. Gonila, hotenja itn. samega uma, so tista, ki ga vselej silijo, ženejo, prisilijo v neko nelegitimno početje. S tem neizogibno nastane transcendentalni videz, neka naravna in nujna iluzija, ki se ji Kant skuša sicer izogniti, toda zagata je v tem, da idej in dialektike čistega uma ni mogoče kar preprosto odrezati, temveč jih »čeravno ni mogoče spoznati,

³ V pričujočem prispevku so nam bila v neprecenljivo pomoč in oporo predavanja dr. Mladena Dolarja o nemški klasični filozofiji v šolskih letih 1986-91. Pri splošnem prikazu problematike transcendentalne dialektike se opiramo na predavanja v šol. letu 1989/90.

tudi moramo moči misliti.« (31) Zaplet je namreč v tem, da sicer »resda lahko abstraktno razločimo realnost od fikcije (...) legitimno uporabo transcendentálnih idej kot tistih, skozi katere konstituiramo realnost, od nelegitimnega 'transcendentálnega videza'; toda čim se odpovemo drugemu, fikciji, videzu, zgubimo tudi prvo, realnost. Če od realnosti odštejemo fikcijo, sama realnost zgubi svojo diskurzívno-logično konsistenco. Kantovo ime za fikcije so kajpada transcendentálne Ideje, ki imajo zgolj regulatívno, ne pa konstitutívno vlogo: ne gre za to, da bi se Ideje dodajale zraven, gre za to, da lahko spoznanje objektivne realnosti z razumskimi kategorijami naredimo konsistentno in smiselno le skozi nanos na umske Ideje – skratka le-te so neobhodne za dejansko funkcioniranje našega uma.« (Žižek 1992b, 105)

Tudi za poglavje z naslovom »Ideal čistega uma« so zgornje trditve popolnoma na mestu, kajti Kantu ne gre zgolj za to, da bi ovrgel t.i. dokaze za božji obstoj in s tem pokazal njihovo ničnost. Temeljna naloga tega poglavja je razviti koncept transcendentálnega ideala, ideala, ki ni nikjer dan, a je hkrati pogoj vsemu, in ga potem razločiti od ideje absolutno-nujnega bitja. Kant mora preprečiti vsako, tudi najmanjšo možnost spoja teh dveh pojmov, da bi lahko um še naprej uporabljal tako transcendentálni ideal, nemara najodločilnejšo fikcijo vseh fikcij, kakor tudi vsestransko koristno idejo najvišjega bitja. Kajpak se tudi teh dveh idej polasča neka nujna naravna iluzija, iluzija, ki pa – kot bomo videli – ni neizogibna! Z neizogibno in nemara najslepilnejšo možno iluzijo bi imeli opravka takrat, če bi se transcendentálnega ideala polastila ideja absolutno-nujnega bitja, na kar merijo transcendentálni dokazi za božji obstoj. Prav zato je naloga *kritike* čistega uma: pokazati temelj možnosti takšnih dokazov, poiskati izvor njihovih pojmov. Saj »ne zadošča opisovati postopanje našega uma in njegovo dialektiko, treba je tudi odkriti vire le-tega, da bi sam ta videz lahko razložili kot fenomen našega razuma, kajti ideal, o katerem govorimo, je utemeljen na naravni in ne zgolj samovoljni ideji.« (521) Kaj je sploh to ideal in katera je tista naravna ideja, na kateri naj bi temeljil, kaj je transcendentálni ideal, so vprašanja, ki tvorijo vsebino prvega in drugega razdelka poglavja o idealu čistega uma.

Prvi razdelek ima en sam namen: vpeljati in umestiti mora namreč pojem ideala nasploh, odtod tudi njegov naslov: »O idealu nasploh«. Sama naloga je paradokсне narave, saj moramo po eni strani vpeljati nek pojem, o katerem se je že govorilo (denimo na str. 340, 401 itn.), ne da bi bilo tudi opredeljeno, kaj je sploh to ideal. Če pa sedaj končno Kant hoče opredeliti, kaj je ideal, mora hkrati s tem za nazaj razpoloviti neko polje, potegniti ločnico znotraj pojmov uma. Po drugi strani pa se mora Kant, če hoče sploh povedati kaj je to ideal, prehitovati in ta pojem pojasnjevati s pojmom celovite določítve, ki ga vpelje šele v naslednjem razdelku. Skratka, prvi razdelek se nahaja v nekem paradoksnem prostoru, v tistem prostoru med vselej-že in še-ne. Tako niti ne preseneča, da Kant začena – če lahko temu tako rečemo – »popolnoma klasično«: razdelek prične s parom nasprotnih opredelítv, na eni strani so pojmi razuma, kategorije, in na drugi pojmi uma, ideje – tako na nek način ponavlja – s tem pa spreminja – tisto, kar je bilo že povedano na začetku prve knjige transcendentálne dialektike (Prim. »O pojmih čistega uma«, 319-320).

Najpoprej naletimo na znano opozorilo: brez pogojev čútnosti, zgolj s čistimi pojmi razuma oz. kategorijami, si ne moremo predstavljati nobenih predmetov, kajti v pojmih

razuma imamo opravka zgolj s čisto formo mišljenja, ne pa z objektivno realnostjo. Kljub temu, da so kategorije zgolj prazne forme mišljenja, jih je, če jih apliciramo na pojave — kar je, mimogrede rečeno, tudi edina dopustna in prava uporaba —, vendarle mogoče upodobiti *in concreto*. Pojem razuma *in concreto* ni namreč nič drugega kot pojem izkustva. Ideje pa so še mnogo bolj kot kategorije oddaljene od objektivne realnosti: najti ni mogoče prav nobenega pojava, kjer bi jih bilo mogoče upodobiti *in concreto*. Nemara je prav to tudi definicija ideje, da je namreč »nek nujni pojem uma, ki mu ne more biti dan noben ustrezajoč predmet v čutih.« (331) Ideja je takšen pojem uma, ki je zaradi njene določene popolnosti, ne doseže in ne more doseči nobeno empirično spoznanje, zato je tudi ni mogoče prikazati v zrenju. Prav zaradi tega, ker nimajo ustrezajočega objekta, tudi ni »možno podati objektivne dedukcije idej, kakor jo je bilo mogoče podati za kategorije.« (337, prim. tudi 583) Kljub temu pa um še kako potrebuje ideje, z njihovo pomočjo misli namreč »sistematično enotnost, ki se ji empirično-možna enotnost skuša približati, ne da bi jo sploh kdaj tudi popolnoma dosegla.« (512)

Še dlje kot ideja, je od objektivne realnosti oddaljeno tisto, kar imenuje Kant ideal. Kaj je pravzaprav ideal? Ideal je neka ideja, toda ne ideja zgolj »*in concreto*, temveč *in individuo*, t.j. kot posamezna reč, ki je določljiva ali celo določena edinole z idejo« (512-513). Da bi lažje razumeli, kaj je to ideal, podaja Kant nekatere zglede, pri tem pa se mora — kot smo že poudarili — nekoliko prehitovati: »Človeškost, v svoji popolnosti, ne vsebuje le razširitve vseh k tej naravi pripadajočih bistvenih lastnosti, ki tvorijo naš pojem o človeškosti, temveč tudi vse, kar spada zunaj tega pojma k celoviti določitvi ideje; kajti od vseh zoperstavljenih predikatov je lahko zgolj en sam primeren za idejo najpopolnejšega človeka.« (513) Ideal je nadalje nekaj podobnega temu, kar je bila denimo Platonu »ideja božjega razuma, nek posamičen predmet v čistem zoru v božjem razumu, najpopolnejše v vsaki vrsti možnih bistev /*Wesen*/ in pratemelj vseh posnetkov, kopij v pojavu.« (513) Nekoliko drugače rečeno, ideal »... ni določljiv, tudi deloma ne, z nobenim predmetom izkustva, s primerom ga ravno zato ni mogoče prikazati, ker je predstava objekta, ki se popolnoma ujema z idejo in je njeno neposredno utelešenje. Ideal predstavlja tako rekoč mesto resničnega izvirnika.« (Riha 1991, 142)

Da pa bi preprečil vsakršno napačno rabo in zlorabo ideala kot koncepta, ga mora Kant še dodatno določiti in razločiti. To stori v treh korakih: 1. ideal ima neko praktično moč za presojo pojmov in izvajanje dejanj; 2. četudi nima objektivne realnosti, ga zato še ne smemo istovetiti in enačiti s stvari domišljije; 3. določiti je potrebno spekulativne potrebe, zaradi katerih um sploh potrebuje ideale in glede na to, določiti cilje uma. Čeravno je skušal Kant s platonovskim zgledom ponazoriti, kaj naj bi bil ideal kot tak, ga mora že takoj v naslednjem koraku od tega zgleada tudi jasno ločiti. Ideali namreč nimajo »tako kot Platonovi, ustvarjalne /*schöpferische*/, temveč zgolj neko praktično moč (kot regulativni principi), da lahko utemeljujejo možnost popolnosti določenih dejanj« (513) Ali to potemtakem pomeni, da so pojmi morale ideali čistega uma, drugače rečeno, kdaj lahko pojmi morale služijo kot primer čistih umskih pojmov in v čem se razlikujejo od idealov čistega uma? Kljub temu, da pojmi morale niso popolnoma čisti umski pojmi, kajti v njihovem temelju je nekaj empiričnega (ugodje ali neugodje), pa lahko kljub temu, »glede na princip, s katerim um postavlja na sebi brezzakoniti svobodi meje (tedaj, ko smo pozorni zgolj na njeno formo), kar dobro služijo kot primeri čistih umskih pojmov.«

(513) Krepost in modrost, na primer, sta v svoji popolni čistosti ideji. Toda stoiški modrec je ideal, tj. nekakšen človek, ki obstaja zgolj v mislih, ki pa se popolnoma ujema, kongruira z idejo modrosti. Če pa bi skušali tega modreca, ta ideal, tudi realizirati, denimo v kakem romanu, bi bilo to nekaj povsem nesmiselnega, saj ideala ni mogoče поблиžje določiti z nobenim predmetom izkustva, poleg tega pa bi kaj takega tudi ne bilo poučno. Da ideala *ni mogoče* realizirati, je za Kanta pomemben poudarek, ki bo še zlasti kasneje odigral odločilno vlogo — a zakaj je potrebno nekaj, kar je tako ali tako samo po sebi nemogoče, na nek način še dodatno *prepovedati*?

Čeravno idealov ni mogoče realizirati, četudi jim nič ne ustreza na strani pojavov, čeprav jim ni mogoče pripisati objektivne realnosti, pa zato nanje ne smemo gledati kot na izmišljotine, dozdevke, *Himgespinnste* in tudi ne kot na čiste izmisleke, *Erdichtungen*. Ideal je neka paradokсна entiteta, »neeksistenca privedena do njenega obstoja, je objektivna eksistenca neeksistence.« (Riha 1991, 142-143) Kljub temu, da so ideali zgolj fikcije, pa zaradi tega še zdaleč ne sodijo med stvore domišljije. V čem je bistvena razlika? Slednjih ni mogoče pojasniti ali o njih podati kakega razumljivega pojma, saj so samo *monogrami*, torej neki orisi, nekakšne posamične, lebdeče črte, ki niso nastale po nobenem pravilu, ki bi ga bilo sploh mogoče navesti. Monograme bi lahko, četudi v nepravem smislu, imenovali ideali čutnosti. Prav zaradi tega, ker so monogrami nek nedosegljiv vzorec možnih empiričnih zorov, ne dajejo nobenega pravila, ki bi bil sposoben razlage ali preizkusa.

Če pa ideal ni zgolj neka izmišljotina, temveč nujno potrebna fikcija, se pojavlja vprašanje, kakšna je potem funkcija, ki jo opravlja, čemu um sploh potrebuje ideale? Kantov prvi odgovor bi bil v tem, da »tako kot daje ideja pravilo, tako služi ideal v takšnem primeru kot izvirnik /*Urbild*/ celovite določitve posnetka in nimamo nobenega drugega merila naših dejanj, kot to obnašanje božjega človeka v nas, s čimer se primerjamo, presojava in s tem izboljšujemo /*bessern*/, čeravno ga nikoli ne moremo doseči.« (513-514) Nadalje potrebuje um ideale tudi za merjenje pojma, za primerjanje tega, kar je v svoji vrsti docela popolno, kot merilo stopnje popolnosti in hib nepopolnosti. Samo to merilo pa je neka protislovna in paradokсна entiteta, saj kot reč, ki je lahko celovito določena ali določljiva edinole z idejo, ravno ni — ne more in ne sme biti — nekaj danega in ne obstaja v nobenem konkretnem primeru. Nemara bi bilo treba ideal dojeti, navkljub Kantovim lastnim zagotovilom, ne toliko kot merilo, s pomočjo katerega um lahko izmeri razdaljo, ki loči rezultat specifične spoznavne možnosti od tega, kar je v njegovi vrsti popolno, ampak kot »tisto, kar ta rezultat od znotraj cepi, nekaj, kar preprečuje njegovo dovršitev, kar je v njem več kot on sam.« (Riha 1991, 142-143)

Sklepni odstavek prvega razdelka, glede na doslej rečeno in glede na ideale sploh, postavlja nalogo in cilj uma: »cilj uma z njegovimi ideali je celovita določitev po pravilih *a priori*, zato um misli nek predmet, ki naj bi bil po principih celovito določljiv, četudi za to umanjajo /*mangeln*/ zadostni pogoji v izkustvu in je torej pojem sam transcendenten.« (514) Celovita določitev, celovita določljivost — kot smo že poudarili, se je bil Kant že nekajkrat prisiljen prehiteti — ko je torej prvi razdelek vpeljal in umestil koncept ideala nasploh, preostane drugemu razdelku naloga, da nam končno pojasni, kaj je to celovita določitev, v kakšnem razmerju je do transcendentalnega ideala in kaj ima

»*Transcendentalni ideal — ali prototypen transcendentale*«, kakor se glasi podnaslov tega razdelka — opravi z dokazi za božji obstoj.

Drugi razdelek, ki je odločilnega pomena za razumevanje celotnega poglavja o idealu čistega uma, pričanja z dvema načeloma, ki obe govorita o možnosti. Prvo načelo se imenuje *načelo določljivosti*, drugo, *načelo celovite določitve*. Prvo načelo je bolj ali manj samoumevno in neproblematično. Vsak *pojem* je, pravi Kant, »glede na to, kar v njem samem ni vsebovano, nedoločen in spada pod načelo določljivosti: pripada mu lahko zgolj en od vsakih dveh kontradiktorično-zoperstavljenih predikatov« (515), drugače rečeno, ne moreta mu pripadati oba zoperstavljena predikata hkrati: pripade mu lahko, denimo, bodisi *a* bodisi *non-a*. To načelo temelji na stavku o protislovju in je neko logično načelo, kot logično načelo pa seveda abstrahira od vse vsebine in nima pred seboj ničesar drugega kakor logično formo.

Nekoliko več težav je z drugim načelom, načelom celovite določitve, ki ga Kant na tem mestu tudi prvič uvaja. Že samo mesto tega uvajanja — Kant ga uvaja sredi transcendentalne dialektike, sredi logike videza — in dejstvo, da kljub temu mestu uvajanja Kantu načelo velja za resnično, povzroča interpretaciji tega razdelka nemalo težav. Samo načelo se glasi takole: vsaka *reč*, »glede na svojo možnost, spada še pod načelo celovite določitve, po katerem ji od *vseh možnih* predikatov reči, kolikor jih primerjamo z njihovim nasprotjem, eden mora pripasti.« (515) To načelo ni utemeljeno — tako kot načelo določljivosti — zgolj na stavku o protislovju, kjer gre pač za izbiro med dvema zoperstavljenima predikatoma, temveč je poleg načela določljivosti vsaka *reč* še v razmerju do nečesa tretjega, »v razmerju do celotne možnosti kot skupka [*Inbegriff*] vseh predikatov reči nasploh.« (515) Prav zato gre pri načelu celovite določitve za »načelo sinteze vseh predikatov, ki naj tvorijo dovršeni pojem neke reči in ne zgolj za analitično predstavo dveh zoperstavljenih predikatov.« (515-516) Kolikor vsaka *reč* predpostavlja takšen skupek »kot pogoj *a priori*, je — z ozirom na delež kakršnega ima na tej celotni možnosti, od koder izpeljuje svojo lastno možnost« (515) — vsaka *reč* tudi predstavljena. »Načelo določljivosti zadeva torej vsebino in ne zgolj logične forme.« (515)

V čem je pravzaprav specifičnost drugega načela glede na prvo? Odločilno pri načelu celovite določitve je, da vsaka *reč* predpostavlja skupek vseh možnih predikatov. Prav razmerje reči in nas do tega skupka naj bi bilo tisto, kar drugemu načelu zagotavlja njegov sintetičen značaj. Toda — za kakšno razmerje pravzaprav gre? Vrnimo se nekoliko nazaj. Rekli smo, da gre za: »načelo sinteze vseh predikatov, ki naj tvorijo dovršeni pojem neke reči in ne zgolj analitično predstavo.« (515-516) Če bi bil skupek vse realnosti dopolnjen, če bi vseboval vse možne predikate reči, če bi bil dan kot neka dovršena celota, iz katere potem vse izhaja, bi bil zgolj analitična predstava, s tem pa bi bilo načelo celovite določitve nek analitičen stavek. Če pa ta skupek ni dan v vsej svoji konkretnosti, saj bi glede na načelo celovite določitve moral biti dan *a priori*, za kar pa »umanjkajo zadostni pogoji v izkustvu,« (514) pa to potem pomeni, da ta skupek ni nikoli dovršen, da mu moramo vedno znova dodajati nove predikate, ki jih dobimo iz izkustva. Prav izkustvo je tista sinteza, ki načelu celovite določitve zagotavlja *razmerje* do skupka vseh predikatov, s tem pa sintetičen značaj. Nemara bi lahko tudi rekli, da brez te sinteze tudi ne bilo skupka vseh predikatov, oziroma, da je »eksistenca te sinteze istosmiselna

z existenco množice predikatov.« (Rohs 1978, 171-172) Če sedaj sicer lahko rečemo, v čem naj bi bil utemeljen sintetični značaj načela celovite določitve, pa še vedno ni jasno, kaj skupek vseh možnih predikatov sploh je in kako ga je mogoče misliti.

Nemara bomo prišli z nadaljnjim razločevanjem obeh načel do odgovora na zgornji vprašanji. Neka nadaljnja ločnica med obema načeloma bi bila v tem, da eno zadeva zgolj formo, drugo pa poleg tega tudi še vsebino, materijo, realno. Nekoliko drugače rečeno, obe načeli govorita o možnosti, prvo zadeva le logično možnost, drugo realno. Vse skupaj bi lahko pojasnili z dodatnim parom, ki ga Kant navaja v opombi na strani 515: določljivost nekega pojma je podrejena občosti, splošnosti, *universalitas*, *Allgemeinheit*, izključitvi tretjega izmed dveh zoperstavljenih predikatov, medtem ko je določitev neke reči podrejena celotnosti, totaliteti, *universitas*, *Allheit* — seveda ne v pomenu tretje kategorije kvantitete (Prim. 118) — temveč skupku vseh možnih predikatov. Razmerje nas in reči do tega skupka, kakor tudi skupek sam, sta rezultat sinteze, ki zagotavlja temu drugemu načelu, da je »sintetičen in ne zgolj analitičen stavek.« (Rohs 1978, 171) Zdi se, da so sedaj stvari kristalno jasne in preproste. Načelo določljivosti je logično načelo, analitičen stavek, ki temelji na stavku o protislovju, načelo celovite določitve pa transcendentalno načelo, nek sintetičen stavek, ki poleg stavka o protislovju zadeva še vsebino, reči, realno. Obe načeli je potrebno zgolj skrbno razlikovati, kar pa tudi ni posebno težka naloga, saj eno načelo zadeva zgolj formo, drugo poleg tega še materijo in vsebino. Prvo načelo zadeva tako pojem kot reč, drugo pa je — kot se zdi — rezervirano zgolj za reč, stvar, realnost. Nemara je to tako očitno in samoumevno, kakor to, da je reč reč, pojem pa — pojem. Drži, kajpak, da je eno reč, realnost, nekaj drugega pa pojem, fikcija. To seveda nikakor ne pomeni, da mora med njima obstajati ostra ločnica, kakor tudi ni nujno, da med obema načeloma, s katerima imamo trenutno opravka, obstoji ostra zareza. Že zaradi načelne možnosti se torej postavlja vprašanje — je sploh mogoče, da bi kak pojem zadostil drugemu načelu, pa četudi v enem samem primeru? Drugače rečeno, je sploh možen celovito določeni pojem, ki bi vseboval vse možne predikate nekega objekta ali pa so celovito določene lahko samo reči? Zdi se, da je Kant že podal svoj odgovor, saj je prvo načelo uvedel takole: »vsak pojem je, glede na to, kar v njem samem ni vsebovano, nedoločen.« (515) Nemara je za pojem odločilnega pomena prav to, da nikoli ni celovito določen, da se vedno najde kakšna določitev, ki v njem samem ni vsebovana. A ne le, da pojem ni celovito določen, to tudi *ne more in ne sme* biti — saj bi drugače ne bil več pojem, temveč zgolj nek empirični zor, ki se nujno nanaša na en posamičen predmet. Pojem pa se vedno nanaša na več predmetov in sicer tako, da vsebuje njihove skupne poteze, odtod tudi njegova ponovljivost in občost. Če pa so pojmi *conceptus communes*, če veljajo za več reči, če so ponovljivi, potem iz njihove občosti nujno izhaja njihova irealnost. Kajti bolj ko je nek pojem obči, manj določil vsebuje, saj pušča odprto — kar zaradi svoje občeveljavnosti tudi mora — kaj so nadaljnja določila stvari, katerih skupne poteze vsebuje. Drugače rečeno, bolj ko je nek pojem obči, širši ko je njegov obseg, manj realnosti vsebuje. Načeloma torej pojem ne more biti celovito določen, čeravno se sicer lahko nanaša na nek posamičen predmet, toda tudi v tem primeru iz njega še vedno ni mogoče deducirati vseh lastnosti predmeta. Kako pa je potem s pojmi, katerih bistvena poteza je, da jim ravno ne more ustrezati nek predmet izkustva? Kako je, denimo, z ideali? Skušajmo odgovor na to vprašanje poiskati

v Kantovi definiciji ideala: ideal ni ideja zgolj »*in concreto*, temveč *in individuo*«, kar pomeni, da je neka posamezna reč, ki je »določljiva ali celo določena edinole z idejo« (512-513). Iz definicije je razvidno, da je ideal *določljiv* zgolj z idejo, nemara že kar celovito določen, saj Kant pravi, da je celo določena reč, *gar bestimmtes Ding*. Je torej možen vsaj en ideal, ki bi bil celovito določen? Je tak ideal samo eden ali jih je lahko več? Če je možen zgolj en sam tak ideal, za kateri ideal gre in pod kakšnimi pogoji? Je nadalje, če je seveda tak ideal tudi možen, v kakem razmerju do pojma celovite določitve in če je, za kakšno razmerje gre? Je ta celovito določeni pojem skupek vseh možnih predikatov? Nazadnje, čeravno ne najmanj pomembno — ali to potemtakem pomeni, da obe načeli le nista tako razločeni, kot se zdi in ali je možno nekakšno stičišče, presečišče obeh načel?

Najpoprej je treba odgovoriti na vprašanje, kaj Kant pojmuje s *celovito določitvijo*. Za izhodišče pri odgovoru na to vprašanje uporabi Kant nek stavek: »*Vse eksistirajoče je celovito določeno.*« (516) Stavek kajpak ni naključno izbran. Kot poudarja Henrich (Prim. Henrich 1967, 155-156), je že v Wolfovi šoli eksistenca spadala k dopolnilu bistva oz. notranje možnosti stvari. Nemara je prav na to možnost namigoval Kant, ko je uvajal načelo celovite določitve: »Vsaka reč, glede na svojo možnost, spada pod načelo celovite določitve ...« (515) Vendar poteka odločilna razlika med Kantom in Wolfom v tem, da za Kanta celovita določitev ni dopolnilo bistva, temveč gre Kantu predvsem za to, da je »celovita določitev kriterij eksistence.« (Henrich, 1967, 156) Vsakemu eksistirajočemu, vsaki reči pripada določeno število predikatov, pri čemer ne gre zgolj za to, da ji vedno pripada eden od dveh zoperstavljenih predikatov v danih parih predikatov, temveč, da ji vedno pripada tudi eden od vseh možnih predikatov. Kaj to pomeni? Denimo, da imamo pred seboj nek predmet, ki ga moramo približje določiti. Glede na vse možne zoperstavljene pare predikatov je ta predmet bodisi rdeč bodisi ni rdeč, bodisi je moder bodisi ni moder, je bodisi črn bodisi ni črn, je bodisi okrogel bodisi ni okrogel in tako naprej v neskončnost. Drugače rečeno, predikatov ne primerjamo med seboj zgolj logično, temveč tudi transcendentalno, glede na skupek vseh možnih predikatov. Stavek, ki ga je Kant navedel kot primer za ponazoritev celovite določitve, je pravzaprav skušal reči: da bi neko reč spoznali popolnoma, *volständig*, je potrebno spoznati vse možno in jo na ta način bodisi trdilno bodisi nikalno določiti. »Celovita določitev je torej nek pojem, ki ga nikoli ne moremo upodobiti *in concreto* njegove totalitete in tako temelji na ideji, ki ima svoje mesto zgolj v umu, ki predpisuje razumu pravilo njegove popolne uporabe.« (516) Gre torej za načelo, kot poudarja Rohs (Rohs, 1978, 172), ki zadeva popolno spoznanje, ne pa spoznanje kot tako, kar bi bil lahko tudi razlog temu, da to načelo ne spada v transcendentalno analitiko, kjer Kant govori o spoznanju kot takem, o pogojih objektivne veljave spoznanja nasploh. Samo načelo celovite določitve zahteva pravzaprav nekaj nemogočega, saj Kant trdi, da popolno spoznanje ni mogoče, ker so »celovito določene le reči na sebi« (518), nam pa so dani le fenomeni. Že zato nikoli ne moremo priti do vseh predikatov, pa vendar si moramo to vselej prizadevati. Vztrajanje uma pri zastavljenem cilju, da misli celovito določitev po pravilih uma *a priori*, čeravno za kaj takega »ni zadostnih pogojev v izkustvu« (514), je neka pozicija, ki je takorekoč ne-pozicija, kolikor zahteva, da imamo vsako pozicijo za nezadostno. Ne gre toliko za to, da reči na sebi ne moremo spoznati, a jih moramo kljub temu misliti (Prim. 31),

postavljena je namreč zahteva po spoznanju vsega možnega, zahteva po popolnem spoznanju. Nemara bi lahko rekli, da gre kar za nekakšno etično pozicijo, ki pa je sama po sebi nevzdržna, saj je že v svojem izhodišču inverzna zahtevi »*du kannst, denn du sollst*«. Kljub temu, da ni mogoče spoznati vsega možnega, da tega *ne moremo*, pa si *moramo* vseskozi prizadevati, da bi prišli do popolnega spoznanja.

Sedaj, ko smo si nekako ogledali to, kar Kant pojmuje s celovito določitvijo, se lahko povrnemo k našemu vprašanju — je možen nek celovito določeni pojem? Nenazadnje je že celovita določitev nek pojem, ki predpostavlja idejo — ideja pa je kajpak drugo ime za *pojem* uma — o skupku vseh možnosti, a ta ideja sama je, glede na na predikate, še nedoločena. V njej je zaenkrat mišljen zgolj nek skupek vseh možnih predikatov nasploh. Če bi se nam to idejo posrečilo določiti, bi lahko nemara prišli do celovito določenega pojma. Kako napredujemo od te nedoločene ideje skupka vseh možnosti do celovito določenega pojma *a priori*? Pri približji raziskavi, pravi Kant, namreč uvidimo, da ta »ideja kot prapojem izloča /*ausstoße*/ neko množico /*Menge*/ predikatov, ki so že dani kot izpeljani s pomočjo drugih ali pa drug poleg drugega ne morejo obstati in da se ideja očisti /*läutern*/ do nekega celovito določenega pojma, ki je določen s čisto idejo, s tem pa mora biti imenovan ideal čistega uma« (516) — kar je mimogrede rečeno naslov celotnega poglavja — *ideal čistega uma*. Tako torej napredujemo do prečiščenega pojma, ki je *a priori* celovito določen, do pojma posamičnega predmeta, ki pa je celovito določen zgolj z idejo. Ideal, ki ga tako dobimo, je pomemben zato, ker tvori tisti, če lahko tako rečemo, transcendentalni pogoj, transcendentalni substrat, ki vsebuje celotno zalogo gradiva od koder lahko izhajajo vsi možni predikati reči, ki ga celovita določitev predpostavlja kot svoj temelj, osnovo. Interpretaciji povzroča nekaj težav tudi pojmovni aparat, ki ga sam Kant nenehno uporablja: substrat, gradivo, materija ipd. Temeljni problem je namreč v tem, da transcendentalnega ideala ne smemo razumeti kot nekaj danega, dejanskega, realnega, temveč kot *idejo* o celokupnosti, totaliteti, idejo vse realnosti. Nemara bi lahko transcendentalni ideal dojeli kot »univerzalni register, ki je skrčen na en sam pojem,« (Hogrebe 1989, 62), kar z drugimi besedami pomeni, da je ta pojem, ta substrat, »ideja *omnitudo realitatis*.« (518) Kako pridemo do tega pojma? Rekli smo, da ideja skupka vse realnosti izloča neko množico predikatov, ki so že dani kot izpeljani s pomočjo drugih, to pa pomeni, da imamo opravka s predikati dveh vrst: eni izražajo neko vsebino, realnost brez omejitve, drugi, ki vsebujejo le določeno mero, stopnjo te vsebine, pa realnost na nek način omejujejo. "Drugo vrsto lahko mislimo zgolj pod predpostavko prve" (Henrich 1967, str. 141), negacija in raznolikost nista nič drugega kot meji. Če ju sedaj izločimo, pridemo do enega samega prečiščenega pojma, ki vsebuje zgolj pozitivnosti, do pojma *omnitudo realitatis*. Če je potem »pojem najrealnejšega bitja pojem enega samega posamičnega bitja, ker v njegovih določitvi od vseh zoperstavljenih predikatov naletimo na enega, namreč to, kar absolutno /*schlechthin*/ spada k biti,« (518) je tako ta pojem »transcendentalni ideal, ki utemeljuje celovito določitev, na katero nujno naletimo pri vsem, kar eksistira, in ki tvori najvišji in dovršeni materialni pogoj njene možnosti, na katero je treba zvesti /*zurückführen*/ vsako mišljenje predmetov sploh glede na vsebino. Ta ideal je tudi edini pravi ideal, ki ga je zmožen človeški um, kajti samo v tem edinem primeru je na sebi obči pojem neke reči sam s seboj celovito določen in spoznan kot predstava nekega individua.« (518)

Kako naj sedaj razumemo Kantovo trditev, da je prav transcendentalni ideal edini pojem, ki je celovito določen, ko pa ni nič drugega kakor ideja? Čeravno je ta ideja *zgolj* ideja, je navkljub vsemu tudi substrat in transcendentalni pogoj vsega, kar obstaja. Da bi to tudi ponazoril podaja Kant primerjavo s prostorom in nemara si s to vzporednico lahko pomagamo tudi sami. Kaj je raznolikost drugega, pravi Kant, kot poskus na čimbolj raznovrsten in mnogovrsten način omejiti pojem najvišje realnosti, ta skupni substrat. Kako si lahko to predstavljamo? Tako nekako, kakor vsi liki, figure, predstavljajo *zgolj* različne načine omejevanja in zamejevanja neskončnega prostora (prim. 520). Da Kantova primerjava s prostorom ni naključna se lahko prepričamo tudi nekoliko kasneje, ko Kant postavlja tezo, da transcendentalni ideal, pojem skupka vse realnosti ni pojem, ki bi vseboval predikate *zgolj* pod seboj, *unter sich*, temveč pojem, ki jih vsebuje v sebi, *in sich*. (Prim. 518-519) V čem je za Kanta tako bistvena razlika? Ko na nekem drugem mestu Kant argumentira, zakaj prostor ni obči pojem (Prim. 73), je prav zgornja razlika ključnega pomena. Pojem, pravi Kant na tem mestu, je vsebovan v neskončno možnih predmetih, v neskončni množici predstav, kot njihov skupen znak. Potemtakem jih pojem vsebuje pod sabo, *unter sich*. »Toda nobenega pojma kot takega ne moremo misliti tako, kot da vsebuje v sebi neskončno množico predstav. Pa vendar tako mislimo prostor ...« (73) Prostor je en sam, neskončen, deljiv – govorimo lahko le o delitvi enega prostora, ker poznamo en sam in ne več prostorov. Težava primerjave prostora in transcendentalnega ideala je v tem, da je prostor čisti zor, transcendentalni ideal pa pojem in da Kant v zgornjem primeru ravno zatrjuje, da pojem ne more v sebi vsebovati neskončne množice predstav in zato ni možen nek pojem, ki bi bil celovito določen. Nemara pa je odločilnega pomena – kot opozarja Philonenko (Prim. Philonenko 1989, 316) – da sta tako transcendentalni ideal, kot prostor, predvsem *formi*, prazni formi, ki ju samih po sebi nikjer ni. Nemara prav zato Kant tudi pravi, da je ideal čistega uma »enostaven *leinfach*« (520) in ne sestavljen. Ideal čistega uma tako ni nič drugega kot neka prazna forma, forma, ki nikjer ne obstaja kot dana, a je hkrati vselej in povsod prisotna, forma, ki je *vselej-že* napolnjena z vsebino, kot taka pa je ta forma substrat, transcendentalni pogoj. V transcendentalnem idealu je sicer resda *vselej-že* vsebovano Vse, a vedno obstaja tudi možnost za vse nadalnje določitve. Če smo zgoraj trdili, da je sintetičen značaj ideala v tem, da je sinteza, izkustvo, tisto, ki dodaja in sintetizira nove predikate, je sedaj treba pripomniti, da nikoli nismo v situaciji, ko bi k temu skupku vseh možnosti dodali še eno, novo, ki v njem še ni vsebovana. Kajti glede na to, da ideal ni nikoli dan v vsej svoji totalnosti in da vsebuje neskončno predikatov – kako sploh lahko vemo, ali je nek »novi« predikat v njem vsebovan ali ne? Edina možna pot je ta, da »novi« predikat primerjamo z vsemi predikati, ki so že vsebovani v idealu. Samo na ta način lahko preverimo ali je nek predikat vsebovan v skupku ali ne – nič pa nam ne zagotavlja, da bomo nanj pri preverjanju tudi takoj naleteli, saj je povsem možno, da bi naše preverjanje trajalo v neskončnost. Tudi, ko bi za neko stvar skušali najti ustrezen predikat, bi bili v nekoliko nerodnem položaju, saj bi bili prisiljeni v nekoliko »zamadno« početje, če lahko sploh še govorimo o nekem kolikor toliko določenem času. Na ta način bi bil transcendentalni ideal sila nepriročen in nepregleden pripomoček, čemur pa v resnici ni tako, saj je vsak predikat, s katerim imamo opravka, *vselej-že* vsebovan v idealu. Čas, ki je dejansko potreben za to, da pridemo do iskanega predikata, je kvečjemu nek

logični čas, kajpak z vsemi tremi etapami, kot jih je artikuliral Lacan (Prim. Dolar 1991). Kot smo že poudarili, smo *mi*, se pravi naše izkustvo, istoznačni s tem idealom in zgolj iluzija je, da ideal sam »izloča /ausstoße/ neko množico /Menge/ predikatov« (516), da jih proizvaja, s tem ko jih izločuje.⁴ Ravno zaradi tega, ker nastaja videz, kakor da ideal predikate izloča iz samega sebe in jih s tem proizvaja, ravno zaradi tega, ker je vselej-že Vse, je tudi edini pojem, ki je celovito določen. Toda celovito je določen na nek paradoksen način: tako, da moramo vedno znova, za vsak predikat, določiti, da bodisi spada vanj, bodisi ne spada, da mu pripade bodisi bit, bodisi nebit. S tem, ko je nekaj neki reči ali stvari dodano, je drugo izključeno. Če je npr. nekaj človek, potem ni ne-človek, če je nekdo bel, ni ne-bel, ni rdeč, moder, rumen, rjav črn itn. — pripadati mu mora eden od dveh vseh zoperstavljenih parov predikatov, pač v skladu s tistim »ali-ali« zgornje premise disjunktivnega silogizma, ki ustreza idealu čistega uma. Kant je že v prvi knjigi transcendentalne dialektike silogizme razdelil »na kategorične, hipotetične in disjunktivne« (315), vsak silogizem ustreza svoji ideji (prim.: 328), tako, da disjunktivni silogizem uma ustreza idealu čistega uma, kjer iz predmetov in pogojev, kolikor so dani kot taki, sklepamo na »sintetično enotnost vseh pogojev možnosti reči nasploh.« (340) V čem je paralelnost disjunktivnega silogizma in ideala čistega uma? V disjunktivnem silogizmu uma zgornja premisa vsebuje logično razdelitev pojma oz. delitev sfere nekega občega pojma, spodnja premisa pa to sfero omeji na en del, s pomočjo katerega sklep potem določi obči pojem. Toda občega pojma realnosti nasploh ni mogoče razdeliti *a priori*, saj brez izkustva ne poznamo nobene določene vrste realnosti. Zgornja premisa v celoviti določitvi torej ni nič drugega kakor predstava skupka vse realnosti. Celovita določitev vsake reči temelji na omejitvi te celote, na tem *All* realnosti, tako, da s tem, ko nekaj neki reči dodamo, drugo izključimo, saj smo mi sami tisti, ki v ideal polagamo predikate in jih potem črpamo iz njega. Iluzija, da ideal *sam* proizvaja in izločuje predikate je nujna, kakor je po drugi strani ravno tako nujna iluzija, da je ideal vselej-že celovito določen, čeravno ga vedno znova določujemo. Ideal, ta fikcija, ki se ima za realnost samo, je vselej-že tudi substrat, transcendentalni pogoj, ki ga načelo celovite določitve vsebuje kot »transcendentalno predpostavko, namreč materijo za vso možnost, ki naj *a priori* vsebuje data za posebno možnost vsake reči.« (516) Še več — čeravno tega ideala nikjer realno ni, je »vsaka reč predstavljena z ozirom na delež kakršnega ima na tej celotni možnosti, od koder izpeljuje svojo lastno možnost.« (515) Ideal je tako *Urbild, prototypon, izvornik* vseh reči, le-te pa so zgolj *ectypa*, saj ideal vsebuje gradivo za njihovo možnost. Nič čudnega ni, da se reči lahko le bolj ali manj približajo idealu, vselej so namreč daleč od tega, da bi ga lahko dosegle, saj je že ideal sam neka paradokсна entiteta, ki nikoli ne more biti ona sama, forma, ki vsebuje nemožnost, da bi bila totalna.

Če pa so vse stvari izpeljane iz transcendentalnega substrata, ki vsebuje same pozitivnosti, *odkod* potem *raznolikost in negacija*? Podobno, kakor je vse možne predikate mogoče primerjati med seboj ne le logično, temveč tudi transcendentalno, tako kakor obstajata dve vrsti predikatov, obstajata tudi dve vrsti negacije: logična in transcendentalna. »Logična negacija, ki jo je mogoče pokazati zgolj z besedico *Nicht*, nikoli ne

⁴ Glagol *ausstoßen* ima namreč lahko pomene: izločiti, iztisniti, proizvajati, dajati, metati, vreči iz, izstreliti, suniti, izrivati, izključiti, itn.

pripada nekemu pojmu, temveč zgolj razmerjem le-tega do nekega drugega /pojma/ v sodbi in torej zato nikakor ne more biti zadostna za označitev pojma glede na njegovo vsebino.« (517) Primer: s pomočjo izraza *nichtsterblich* nikakor ne moremo priti do spoznanja in do predstavljanja neke nebiti na stvari, kajti ta izraz pušča vsebino nedotaknjeno. Transcendentalna negacija pa pomeni nebit samo po sebi, ki ji je »zoperstavljena transcendentalna afirmacija, ki je neki nekaj /*Etwas*/, čigar pojem že sam po sebi izraža neko bit.« (517) Ta nekaj ni nič drugega kot realnost, kajti vsi predmeti, reči, so nekaj zgolj in samo s pomočjo tega nekaj. Tej realnosti je lahko zoperstavljena samo negacija, ki pa sama pomeni nek *Mangel*, *privatio*, primanjkljaj, ki bi, če bi ga skušali misliti kot takega, samega na sebi, pomenil predstavo ukinitve vseh reči. Ker torej negacije ni mogoče misliti same po sebi, ker je negacija vselej negacija nečesa, ima negacija vedno za svoj temelj in kot svojo zoperstavljenost neko afirmacijo. Kako si lahko to predstavljamo? Kant v podkrepitev svoje teze navaja zanimive primere: od *rojstva slepi* si ne more narediti niti najmanjše predstave o temi, saj nima predstave o svetlobi, *divjak* si ne more predstavljati revščine, saj nima predstave o blagostanju, *nevednež* nima pojma o svoji nevednosti, saj čisto nič ne ve o znanosti itn. (Prim. 517) Če pa so vse negacije drugotne, tisto prvo pa je realnost, če niso negacije nič drugega kakor omejitve največje in končno najvišje realnosti, potem niso nič drugega kakor meje in bi jih sploh ne bilo, ne bi obstajale, če bi ne imele za osnovo neko neomejeno, nek *das All*. Po drugi strani pa negacije niso nič drugega kot predikati, edini predikati s pomočjo katerih se vse ostalo lahko razloči od najrealnejšega bitja. Odtod tudi raznolikost reči, ki podobno kot negacije, predpostavlja ta substrat, najvišjo realnost, saj ni raznolikost nič drugega kot poskus na čimbolj raznovrsten in mnogovrsten način omejiti pojem najvišje realnosti. Kot smo že videli, si lahko to predstavljamo nekako tako, kakor »so vsi liki zgolj različni načini omejevanja neskončnega prostora« (520) V tem pomenu lahko tudi rečemo, da se predmet ideala uma imenuje tudi prabitje, *ens originarium*. To bitje bi lahko – kolikor ni ničesar nad njim, se pravi, kolikor je edino kar ni izpeljano, drugotno – imenovali tudi najvišje bitje, *ens summum*. Kolikor pa mu je vse, kar je pogojeno, tudi podrejeno, se pravi kolikor je z njim določeno, pa bi temu bitju lahko rekli tudi bitje vseh bitij, *ens entium*. (Prim. 520) Čeravno nemara izrazi, ki jih Kant vseskozi uporablja, zavajajo, sledi opozorilo: »Toda vse to ne pomeni objektivnega razmerja nekega dejanskega predmeta do drugih reči, temveč /razmerje/ ideje do pojmov in nas pušča spričo eksistence bitja takih izbornih odlik /*ausnehmendem Vorzüge*/ v popolni nevednosti.« (520) Še več, čeravno je cilj uma celovita določitev po pravilih *a priori* in če zaradi teh ciljev »um misli nek predmet, ki naj bi bil po principih celovito določljiv, četudi za to manjkajo zadostni pogoji v izkustvu in je torej pojem sam transcendenten,« (514) pa um »ne predpostavlja eksistence takega bitja, ki je primerno idealu, temveč zgolj njegovo idejo.« (519)

Kljub temu, da niti najmanj ne gre za eksistenco nekega bitja, ki bi bilo primerno idealu in tudi ne za eksistenco samega ideala, je nemara le treba priznati, da smo se vseskozi gibali na dokaj spolzkih tleh. Zadostovalo bi denimo že to, da bi skušali izpeljati iz našega prabitja, transcendentalnega ideala, kakršno koli drugo možnost, se pravi, če bi skušali »omejitev najvišje realnosti dojeti kot neko delitev« (520), tj., če bi skušali dojeti *Einschränkung* kot *Teilung*. V tem primeru bi imeli opravka s prabitjem kot agregatom, sestavljenim iz izpeljanih bitij, z neko realno danostjo, ne pa z idealom

prabitja kot enostavnim in nesestavljenim. V tem primeru bi imeli opravka z najvišjo realnostjo kot temeljem možnosti vseh reči, ne pa s skupkom vseh možnih predikatov. Raznolikost vseh reči bi tedaj ne temeljila na omejitvi tega prabitja, temveč bi bila njegov učinek. Še več. Tudi vsa naša čutnost bi bila tedaj učinek tega prabitja, z vso realnostjo v pojavu vred, ki kot *ingredienca*, primes, sestavina, ne more spadati k ideji najvišjega bitja. Če bi nadaljevali v tej smeri in hipostazirali idejo skupka vse realnosti, bi prišli do nekega pojma prabitja, ki bi ga lahko s pomočjo pojma najvišje realnosti določili kot edino, enostavno, samozadostno, večno itn. »Z eno besedo, lahko bi ga v njegovi nepogojeni popolnosti *!Volständigkeit!* določili z vsemi predikamenti. Pojem nekega takega bitja, mišljen v transcendentalnem smislu, je pojem Boga in tako je ideal čistega uma predmet neke transcendentalne teologije, kakor je bilo navedeno že zgoraj.« (521; Prim. 336)

Toda takšna uporaba transcendentalne ideje bi že prekoračila meje njene določitve in dopustnosti, »saj jo je um postavil zgolj kot pojem vse realnosti za temelj celovite določitve sploh, ne da bi zahteval, da je ta realnost objektivno dana in tvori sama neko reč *!ein Ding ausmache!*.« (521) Že pri obravnavi prvega razdelka smo opozorili, da je realizacija ideala nekaj nemogočega in nedopustnega. Za takšno početje »nimamo nobenega pooblastila, tako pač niti možnosti, da kar predpostavimo neko takšno hipotezo.« (521) Kljub temu pa um to idejo realizira in celo uteleša v neko reč, ideja postane fetiš. Mar možnost zlorabe ali pa nepravilne rabe ideala čistega uma pomeni, da se je potrebno odpovedati tudi samemu idealu in ga zavreči? Za Kanta je odgovor nedvoumen, kajti »ideje čistega uma same po sebi nikakor ne morejo biti dialektične, temveč mora zgolj njihova zloraba povzročiti, da nam iz njih izvira varljivi videz.« (582). To pa pomeni, da hipostaza ideala čistega uma, povzemanje in realiziranje le-tega v neko posebno bitje, »ne zadeva celovite določitve reči sploh, zaradi katere je bila tista ideja izključno nujna in na to nima niti najmanjšega vpliva.« (521) Takšna kategorična zavrnitev zlorabe čistega uma je povsem na mestu, toda, kot Kant še kako dobro ve, samo razglašanje zlorabe za nično še ni dovolj, saj imamo konec koncev opravka s transcendentalnim in ne zgolj z logičnim videzom. Zato tudi »ne zadostuje opisati postopanje našega uma in njegovo dialektiko, treba je tudi odkriti vire le-tega, da bi sam ta videz lahko razložili kot fenomen našega razuma, kajti ideal, o katerem govorimo, je utemeljen na naravni in ne zgolj samovoljni ideji. Zato vprašujem: kako pride um do tega, da ima vso možnost reči za izpeljano in utemeljeno v eni sami možnosti, namreč možnosti najvišje realnosti in to nato predpostavlja kot vsebovano v nekem posebnem prabitju?« (521)

Odgovor se za Kanta ponuja kar sam od sebe, pri tem pa je potrebno izhajati iz transcendentalne analitike. Možnost predmetov naših čutov temelji v njihovem razmerju do našega mišljenja. Empirično formo, prostor in čas sicer lahko mislimo *a priori*, toda tisto, kar tvori materijo, vsebino, realnost v pojavu (kar ustreza občutku), *mora* biti tudi realno dano. Če tega ni, če ni vsebine pojava, če ni realnega, potem tudi ni česa misliti in potem si tudi ne moremo ničesar predstavljati. Brez realnega tudi ni celovite določitve in šele, če je dano realno, je izpolnjen osnovni pogoj za celovito določitev nekega predmeta čutov, ki ga moramo primerjati z vsemi predikati v pojavu in si ga s tem predstaviti bodisi afirmativno bodisi nikalno. Osnovni paradoks je v tem, da moramo

hkrati »predpostaviti materijo za možnost vseh predmetov čutov, kot dano v nekem skupku, na čigar omejitvi izključno temelji vsa možnost empiričnih predmetov, njihova medsebojna razlika in njih celovita določitev« (522), čeravno vemo, da nam »dejansko niso dani nobeni drugi predmeti kakor predmeti čutov in dani nam niso nikjer drugje kot v kontekstu nekega možnega izkustva. Torej ni za nas nič predmet, če ne predpostavlja skupka vseh empiričnih možnosti kot pogoja svoje možnosti« (522), ta skupek seveda ni nikjer empirično dan in si ga v njegovi totalnosti tudi ni mogoče predstaviti. Kljub temu, da je ideal čistega uma fikcija, spoznanje brez njega ne more shajati. V tem pomenu bi lahko tudi rekli, da ideal čistega uma ustreza nekaterim pomenom lacanovskega koncepta velikega Drugega: je na nek način univerzalni register, ki je »zmerom že tu. To je Drugi univerzalnega diskurza, Drugi, ki vsebuje vse tisto, kar je bilo rečeno in kar si lahko zamislimo (...) Drugi Borgesove totalne knjižnice....« (Miller 1983, 21)

Če je temu tako — zakaj potem um sploh hipostazira idejo o skupku vse realnosti? Zato, ker pri tem dialektično sprevrča *distributivno* enotnost izkustvene uporabe razuma v *kolektivno* enotnost neke izkustvene celote. S to celoto pojavov je mišljena neka posamična reč, ki v sebi vsebuje vso empirično realnost. Na ta način pa smo za Kanta naredili neko prevaro, transcendentalno subrepcijo, kar pomeni, da smo »neki ideji, ki služi zgolj kot pravilo, pripisali objektivno realnost.« (473) Tovrstna subrepcija se zdi skorajda najbolj samoumevna takrat, ko pride do varljive zamenjave transcendentalnega ideala za ideal najpopolnejšega bitja. V tem konkretnem primeru poteka transcendentalna zamenjava v treh korakih: ta pojem, čeravno je zgolj predstava, najpoprej *realiziramo*, ga naredimo za objekt. Nato ta objekt *hipostaziramo*, da bi ga na koncu, v skladu z naravnim napredovanjem uma k dovršitvi enotnosti, *personificirali*. Zakaj pride do tega? Regulativna enotnost izkustva ni utemeljena na samih pojavih, sami čutnosti, temveč na povezavi njegove raznolikosti, ki jo izvaja apercepcija, razum. Zaradi tega potem nastane videz, da enotnost najvišje realnosti in celovite določitve (možnosti) vseh reči ravno tako temelji v nekem razumu, v neki inteligenci, ki pa mora biti najvišja in najpopolnejša.

Čeravno je označil takšno početje za nezadostno, tudi sam Kant nekoliko preveč opisuje početje uma, ne da bi odgovoril na vprašanje — kje so *vir*i za takšno ravnanje uma, kje ima svoj izvor hipostaza ideala čistega uma? Zakaj hipostaziramo empirični princip, katerega postavka je v tem, da »ni za nas nič predmet, če ne predpostavlja skupka vseh empiričnih možnosti kot pogoja svoje možnosti« (522)? Hipostaza tega načela nemara izhaja od tod, da »imamo po neki naravni iluziji sedaj to /načelo/ za neko načelo, ki mora veljati za vse reči nasploh, čeravno velja samo za tiste, ki so nam dane kot predmeti naših čutov.« (522) Vzrok takšnega početja uma temelji torej na naravni iluziji. Kot opozarja Henrich, govori Kant na tem mestu o tej iluziji »zgolj kot neki naravni iluziji, ne pa kot o neizogibni« (Henrich, 1967, 144) — kot povsod drugod v transcendentalni dialektiki. Ta iluzija je nastala iz potrebe, ki sili um, da tudi *predpostavi* kot dano tisto, kar bi razumu lahko predstavljalo temelj za celovito določitev njegovih pojmov. Toda kljub temu se je tej iluziji mogoče izogniti in še um zlahka opazi, da gre pri tem za neko »čisto izmišljeno in idealistično predpostavko,« (523) nek čisti samostvor mišljenja. Nenazadnje um sam povzema vso realnost v skupek in zato tudi sam lahko spregleda idealističnost svoje predpostavke. Tovrstno iluzijo pa je nemara mogoče

spregledati tudi zato, ker ji ne gre za to, da bi božji obstoj dokazovala izhajajoč iz samega pojma in bistva Boga, temveč zgolj »iz funkcije pojma Boga v celoti spoznanja.« (Henrich 1967, 162)

Povsem nekaj drugega pa je, če um ta samostvor mišljenja predstavlja za nekaj nujnega, za neko absolutno-nujno bitje. To absolutno-nujno bitje, »nepogojeno, ki resda na sebi in svojemu čistemu pojmu ni nikjer dejansko dano« (523) um potrebuje, saj edino nepogojeno lahko dovrši, dopolni niz danih pogojev. Takšen regres od danega pogojenega k nepogojenemu, takšna sklenitev sveta, totalizacija, je nujna zato, da bi um lahko našel svoje stanje miru. »To je torej naravni potek /*natürliche Gang*/, po katerem krene vsak človeški um, celo najobičajnejši, čeravno vsak ne vzdrži /*aushält*/ na njem.« (523) Vprašanja o tem, v čem je ta naravni potek človeškega uma utemeljen, kaj in s kakšnimi argumenti žene človeški um v potrebo po nujnem obstoju najvišjega bitja, se Kant loteva v tretjem razdelku z naslovom »*O temeljih dokazov/razlogih /Beweisgründe/ spekulativnega uma, da sklepa na obstoj najvišjega bitja*«.

»Ta potek ne začenja s pojmi, temveč z običajnim /*gemeinen*/ izkustvom in postavlja za svoj temelj nekaj eksistirajočega.« (523) Težava je v tem, da ta tla hitro potonejo, če niso tudi sama utemeljena. Zdi se, da edino pravo trdnost lahko da le »negibljava skala absolutno-nujnega.« (523-524) Toda tudi sama ta skala lebdi v praznem prostoru brez podpore in temelja — če ne zapolni vsega, tudi vsak najmanjši prostor zazakaj, oziroma, če ni glede na svojo realnost neskončna. *Natürliche Gang*, po katerem krene vsak človeški um, se mora tako utemeljiti na neskončnem, absolutno-nujnem bitju. *Kako* um utemeljuje svoje napredovanje k takšnemu bitju? Argument se glasi nekako takole: »Če nekaj, karkoli že /*was es auch sei*/, eksistira, potem moramo priznati tudi, da karkoli eksistira na nujen način.« (524) Naključno namreč eksistira samo pod pogojem nečesa drugega kot svojega vzroka, ki ni naključno in ki prav zato, ker je samo brez pogojev, nepogojeno, na nujen način tudi obstaja. Temeljna težava celotnega naravnega poteka je v naslednjem koraku, ki se mu pravzaprav ni mogoče izogniti. Nepogojeno moramo podrobneje določiti, ga natančneje opredeliti, kajti zaenkrat je bilo pokazano samo to, da to bitje je, ne pa tudi *kaj* je, drugače rečeno, če tega absolutno-nujnega bitja ni mogoče misliti določno, poblížje določiti, potem lahko biva na nujen način karkoli. Najti moramo neko bitje, ki bi bilo primerno, ustrezno pogojem nepogojene nujnosti, ki bi posedovalo to privilegirano eksistenco. V tem razdelku gre Kantu predvsem za to, da bi podal neko temeljno osnovo, podlago vsakega sklepanja na božji obstoj in neke osnovne razloge, ki um silijo v takšno početje. Če je že treba iskati kakšno vzporednico, potem argumentacija naravnega poteka bolj spominja na Tomaževo tretjo pot (tako denimo Bennet, cf. Bennet 1974, 237-240), niti najmanj pa tu Kantu ne gre za prikaz sklepanja uma na božji obstoj iz pojma, se pravi *a priori*. Če bi bilo tako, če bi umu šlo za ontološki dokaz, bi pač iskal »med čistimi pojmi in bi ne imel za nujno, da postavlja nek dani obstoj za temelj.« (524) Cilj uma je pri tem med vsemi pojmi možnih reči najti tistega — če je kajpak možen —, ki ne vsebuje ničesar, kar bi bilo v protislovju z absolutno nujnostjo, kajti, da nekaj nujno eksistira, da nekaj eksistira na nujen način, to je za um že odločeno. Če lahko odstranimo vse, kar ni združljivo s pojmom absolutne nujnosti, razen enega, je potem to, česar ni mogoče odstraniti, za kar ni mogoče, da bi ne bilo, v pravem pomenu nujno, pa najsi je možno njegovo nujnost izpeljati iz pojma ali ne.

»Sedaj se zdi tisto, česar pojem v sebi vsebuje vsak zato na vsak zakaj, ki ni v nobenem delu in v nobenem pogledu defektno, ki je vselej zadostno kot pogoj, ravno zato primerno bitje absolutni nujnosti, ker je samoposedovanje /*Selbstbesitz*/ vseh pogojev za vse možno in ker njemu samemu ni potreben noben pogoj, ja, tega ni niti zmožen.« (524) Če smo nekoliko natančnejši, za kaj takega »ni možnega pogoja«, zato, ker so pogoji eno, nepogojeno pa drugo. Tako bitje vsaj v enem delu zadostuje pogojem nepogojene občosti, pa vendar to, da je ta pojem nepogojenega bitja v primerjavi z drugimi v prednosti, še ne pomeni, da ima že kar na sebi »edini znak /*Merkmal*/ nepogojenega obstoja.« (525) Težava je pravzaprav dvojna: ne le, da ni nujno, da je ravno ta pojem nekaj nepogojenega, nujno ni niti to, da mora biti vsak pojem, ki potrebuje dopolnitev, ki je pomanjkljiv in ki nima nobenega znamenja o svoji neodvisnosti, že kar nekaj pogojenega. Drugače rečeno, ravno tako, kot ne moremo reči, da iz nepopolnosti nekega pojma izhaja njegova pogojenost, tudi ne moremo reči, da iz najpopolnejšega pojma izhaja *a priori* njegova nepogojenost. Nobenega dokaza torej ni, da mora biti tisto, kar ni najvišje in najpopolnejše med vsemi pogoji, glede na svojo eksistenco nekaj pogojenega. Kljub temu si oglejmo, kateri je tisti pojem, ki je najprimernejši absolutno-nujnemu bitju.

»Pojem bitja najvišje realnosti bi bil torej med vsemi pojmi možnih reči najprimernejši pojmu nepogojeno-nujnega bitja.« (525) Paradoks, ki zadeva naše iskanje pojma, ki bi najbolj ustrezal absolutnemu-nujnemu bitju, da pravzaprav »nimamo nobene izbire,« (525) saj »nam za eksistenco nujnega bitja ne sme biti vseeno /in *Wind schlagen dürfen*/« (525) — ker torej ne moremo izgubiti eksistence nujnega bitja, smo ga prisiljeni izbrati. Ko tako oba pojma — pojem najrealnejšega in pojem nujnega bitja — uspešno povežemo, dobimo bitje, ki mu v celotnem polju možnosti ni para, saj gre za bitje, katerega odlika je, da nujno obstaja.

»Tako je torej strukturiran /*beschaffen*/ naravni potek človeškega razuma.« (525) Kot smo videli, ga sestavljajo trije koraki: v prvem se prepričamo o tem, da nekaj, karkoli že, nujno eksistira, da obstaja neko nepogojeno nujno bitje. Drugi korak mora najti pojem, ki bi ustrezal takemu nujnemu bitju, to pa najde »v tem, kar je samo zadostni pogoj za vse ostalo, tj., kar vsebuje vso realnost.« (525) To neomejeno, neskončno, je absolutna enotnost, drugače rečeno, edino ta pojem je tisti, ki lahko ustreza pojmu absolutno-nujnega bitja. Ravno to pa mora pokazati tretji korak, kar je naloga — kot bomo videli kasneje — *dokazov* za božji obstoj.

Kolikor lahko govorimo o odločitvah, kolikor je »enkrat obstoj kateregakoli nujnega bitja dan« (525), kolikor nam preostane le še, da tudi priznamo obstoj takega bitja, potem temu pojmu ne moremo oporekati določene temeljitosti in moramo kar priznati, da ni bilo mogoče ustrezneje izbirati, če je sploh kakšna možnost izbire, saj smo »prisiljeni dati svoj glas absolutni enotnosti popolne realnosti kot praviru vse možnosti.« (526) Kolikor pa nas nič ne priganja, žene, da se odločimo in kolikor bi rajši vso stvar pustili ob strani, dokler nas celotna teža dokazov ne bi prisilila v odobritev, kolikor gre samo za presojo, koliko o tej nalogi zares vemo in koliko si samo domišljamo, da vemo, se nam zgornji sklep še zdaleč ne kaže v tako ugodni podobi. Še več. V tem primeru lahko zgornji sklep reši samo še naša morebitna naklonjenost, ki bi edina lahko nadomestila primanjkljaj njegovih zahtev po upravičenosti. Naklonjenosti pa je zgornji sklep še

kako potreben, kajti takšen kot je, še zdaleč ni upravičen. Najprej namreč trdi, da »je možno pravilno sklepati iz katerekoli dane eksistence (vsekakor tudi moje lastne) na existenco nepogojeno-nujnega bitja« (526) in da »moramo imeti bitje, ki vsebuje vso realnost, s tem tudi vse pogoje, za bitje, ki je absolutno /*schlechthin*/ nujno, torej za pojem reči, ki ustreza absolutno-nujnemu bitju.« (526) Temeljni problem je ravno v tem, da ni mogoče pokazati, da prav to in nobeno drugo bitje tudi ustreza nepogojeni nujnosti, kajti ni mogoče podati razloga *zakaj to* in *zakaj ne* ono. Iz pojma nekega pogojenega bitja, namreč ne morem sklepati, da je v protislovju z absolutno nujnostjo. Čeravno v njegovem pojmu ni nekega znaka nepogojenosti, pa iz tega še ne izhaja, da je tudi njegova *eksistenca* pogojena. Iz tega torej izhaja: ravno tako kot za omejena bitja ne morem dokazati, da so pogojena, za neomejeno ne morem dokazati, da je nepogojeno. To pa z drugimi besedami pomeni, da nam »na ta način ta argument ni uspel podati niti najmanjšega pojma o lastnostih nekega nujnega bitja in ni sploh nič opravil.« (526) To nalogo bodo morali opraviti dokazi za božji obstoj, če naj neko absolutno-nujno bitje tudi obstaja.

»Čeravno je ta argument dejansko transcendentalen, v tem ko temelji na nezadostnosti naključnega, je vendarle tako naiven /*einfaellig*/ in naraven, da je primeren najobičajnejši človeški misli /*Menscheninne*/, čim ji je samo enkrat predstavljen /*darauf führen*/.« (527) Odkod ta primernost? »Vidimo, kako se stvari spreminjajo, nastajajo in minevajo; torej morajo imeti, ali vsaj njihovo stanje, nek vzrok.« (527) »Kam bi torej pravičnejše postavili najvišjo /*oberste*/ kavzalnost, kot tja, kjer je tudi najvišja /*höchste*?« (527) Drugače rečeno, tisto bitje, ki izvirno vsebuje v sebi zadostne pogoje za vse možno učinkove in čigar pojem vsebuje neko vseobsegajočo popolnost, je tudi najprimernejši za najvišji vzrok vseh stvari. S tem pa je dovršitev pogojenega niza zapolnjena, saj je najvišji vzrok tudi zadostni vzrok, drugače rečeno, »Bog je en sam in ta Bog zadostuje« (Leibniz 1979, 140). Da je temu tako, da je *en* vzrok tudi zadostni vzrok, priča nenazadnje celotni naravni potek človeškega razuma, naravni potek, ki so ga opravila vsa ljudstva pri katerih se je »skozi njihovo najbolj zasljepljeno mnogoboštvo prebila iskra monoteizma.« (528) Do monoteizma torej nista pripeljala razmišljanje in spekulacija, temveč nek *natürliche Gang* najbolj običajnega in zdravega razuma.

Če nas je naravni potek človeškega razuma skušal *prepričati*, da en sam Bog nujno je, saj tudi mora biti, kot je sam naravni potek in potek njegovega sklepanja nujen in neizogiben (Prim. 527), pa moramo tisto, za kar smo prepričani, da mora nujno biti, vselej tudi *dokazati* s pomočjo uma. Še več, ker gre za obstoj najvišjega bitja, bitja vseh bitij, samo dokazovanje ni le mogoče, temveč nujno. Pri dokazovanju pa lahko izhajamo le iz dvojega: bodisi iz razuma bodisi iz izkustva. Če dokazujemo iz izkustva, potem imamo na razpolago dve možnosti: lahko namreč dokazujemo iz določenega izkustva ali pa iz nedoločenega izkustva. Če pri dokazovanju izhajamo iz razuma, te izbire nimamo, kajti razum dokazuje s pomočjo pojmov, pojmi pa so vedno nekaj določenega. Dokazovati je torej mogoče iz določenega izkustva, iz nedoločenega izkustva in iz pojmov. Poti, ki jih je tako za ta naš namen, ko gre za dokazovanje božjega obstoja, mogoče predlagati, je tako *omejeno* število. »Več dokazov ni /*gibt es nicht*/ in jih tudi ne more biti.« (528) Vse poti, vsi dokazi za obstoj najvišjega bitja, namreč začenjajo: bodisi iz 1. *določenega izkustva* in z njegovo pomočjo spoznane posebne kvalitete, strukturiranosti oz. ustroja, *Beschaffenheit*, našega čutnega sveta, ter se potem od tod vzpenjajo — ob

upoštevanju zakonov kavzalnosti — do najvišjega vzroka, ki je sam izven sveta; bodisi 2. postavljajo zgolj *nedoločeno izkustvo*, tj. katerikoli obstoj, ki je empirično dan, za svoj temelj; bodisi 3. abstrahirajo od vsega izkustva in sklepajo povsem *a priori* iz čistih *pojmov* na obstoj najvišjega vzroka. »Prvi dokaz je fizikoteleološki, drugi kozmološki, tretji ontološki dokaz.« (528) Gre za zelo znane in stare načine dokazovanja božjega obstoja, ki pa jih poznamo tudi pod drugačnimi poimenovanji. Tudi Kant sam v predkritičnih delih ne uporablja istega poimenovanja⁵, medtem ko je *Kritika čistega uma* uveljavila nek standard, ki se ga načeloma držimo še dandanes. Edina izjema je fizikoteleološki dokaz, ki ima tako ali tako nek poseben status pri Kantu, v *Kritiki razsodnosti* ga Kant imenuje teleološki. Kakorkoli že, poimenovanje tega dokaza naj bi — kot pripominja Heimsoeth (Heimsoeth, 1969, 511-512, prim. tudi 516) — izviralo iz del dveh manj znanih filozofov 18. stoletja, Derhama in Nieuwentysa, poudarjalo pa naj bi njegovo utemeljenost in primernost pri preučevanju narave, *physis*. Ta dokaz je najbrž star prav toliko kot človeški um sam, Hegel ga denimo pripisuje že Sokratu (Prim. Hegel 1983, 129); Pascal Anaksagori itn.. Kozmološki dokaz ali tudi *Kontingenzbeweis* je nekoliko mlajši, možen je postal znotraj Aristotelove filozofije, v srednjem veku pa ga je sistematiziral Tomaž Akvinski, medtem ko ga je Leibniz imenoval *dokaz a contingentia mundi*. Še najmlajši je ontološki dokaz, ki ga je — kot je znano — proizvedel Anzelm Canterburyjski, odločilno pa sta ga preoblikovala Descartes in Leibniz. V Kantovem času so ta dokaz v Franciji imenovali »metafizični dokaz«, v Nemčiji »kartezijanski dokaz« ali tudi »dokaz *a priori*«. Kot smo že omenili, je tudi sam Kant sprva ta dokaz imenoval Kartezijev (II., 730), kajti izraz »ontološki« je tedaj še rezerviran za njegov lastni, edini možni dokaz. Pri samih dokazih Kanta ne zanima toliko njihova zgodovinska vloga, njihova uporaba in protagonisti, kar je kajpak v skladu z osnovno nalogo *Kritike čistega uma*, ki ni kritika »knjig in sistemov, temveč umske zmožnosti nasploh.« (13) Kljub temu je Kantova kritika naperjena proti določenim avtorjem, pri obravnavi ontološkega in kozmološkega dokaza sam Kant omenja Descartes in Leibniza, kajpak — kot menimo — ne brez razloga, a o tem raje nekoliko kasneje.

No, kakorkoli že, sedaj, ko smo našli edine možne poti, je za nas zaenkrat pomembno dvojje: najprej to, da Kant navaja dokaze tako, kot so zgodovinsko, kronološko nastali in drugič to, da so navedeni v obratnem razmerju z njihovo abstraktnostjo, saj mlajši kot je nek dokaz, bolj je abstrakten in tudi manj predhodnikov ima. Skratka, starejši ko je nek dokaz, častitljivejši je in nenazadnje — za Kanta tudi prepričljivejši. Bolj ko je nek dokaz naiven in preprost, bolj ko je jasno v čem temelji transcendentalni videz, težje se mu je odpovedati. Če pa hočemo pokazati, »da um opravi na eni poti (empirični) prav tako malo kot na drugi (transcendentalni) in da zaman širi krila, da bi se z močjo spekulacije dvignil nad čutni svet« (528), potem mora biti *vrstni red, red*, ki bo edini omogočal izpolnitev te naloge, »obrtnjeni /umgekehrt/ od tistega, po katerem je šel vse bolj in bolj široči se /nach und nach erweiternde/ um in tudi od tistega, ki smo ga najpoprej sami zastavili.« (528) Odločilno je torej to, da vrstni red obravnave dokazov za božji obstoj poteka od najbolj abstraktnega k najbolj določenemu in konkretnemu.

⁵ Denimo v spisu iz 1763 imenuje ontološki dokaz Kartezijev, kozmološki *Kontingenzbeweis*, fizikoteleološki dokaz imenuje kozmološki, poimenovanje ontološki dokaz pa je rezervirano za Kantov lastni dokaz.

Da red obravnave dokazov za božji obstoj ni niti najmanj naključnega pomena, priča tudi Kantovo prepričanje, da je šele v takem vrstnem redu mogoče priti do živega transcendentalnemu videzu, temu »pojmovnemu fetišizmu«, ki se mu ne moreta izogniti tudi oba dokaza, ki se sicer sklicujeta na izkustvo. Pokazalo se bo namreč, da čeravno »daje umu izkustvo prvi povod, ga vendarle v tem njegovem prizadevanju vodi in v vseh takšnih poskusih zaznamuje /ausstecke/ cilj, ki si ga je izbral, zgolj transcendentalni pojem.« (528) Šele po preizkusu transcendentalnega dokaza bomo videli, kaj lahko k povečanju in razširitvi njegove dokazne moči pripomore dodatek empiričnega.

Zaradi tega, ker izkustvo v njegovih prizadevanjih za dokaz obstoja najvišjega bitja vselej vodi transcendentalni pojem, je jasno, da četrtemu razdelku z naslovom »O nemožnosti ontološkega dokaza o božjem obstoju«, pripada neko privilegirano mesto. To mesto izhaja že iz osnovne naloge transcendentalnega ideala: »Bodisi najti za absolutno-nujnost nek pojem bodisi za pojem katerekoli reči njeno absolutno-nujnost. Če je možno eno, mora biti tako tudi drugo; kajti kot absolutno-nujno spoznava um samo tisto, kar je nujno iz svojega pojma.« (543)

Za uvajanje in umestitev problematike Kant uporabi povzetek dosedanje obravnave, kar mu obenem služi tudi za določitev osnovne naloge pričujočega razdelka: »Absolutno-nujno bitje je, kot je razvidno iz dosedanjega, nek čisti pojem uma, tj. le ideja, katere objektivna realnost s tem, da jo um potrebuje, še zdaleč ni dokazana.« (529) Sama naloga – dokazati objektivno realnost ideje absolutno-nujnega bitja – ni nič novega, saj se zdi to, da um na temelju »nekega danega obstoja sploh sklepa na obstoj absolutno-nujnega bitja,« (529) nujno in pravilno. S takim sklepanjem uma smo se srečali že v tretjem razdelku, kjer se je izkazalo, da običajni človeški razum ne more dokazati, da prav to in nobeno drugo bitje tudi zares ustreza nepogojeni nujnosti. Nič čudnega, saj vsebuje naloga že sama po sebi nekaj »čudnega in nesmiselnega /Befremdliche und Widersinnische/« (529), saj ima »razum pri tem proti sebi čisto vse pogoje, da si ustvari nek pojem takšne nujnosti.« (529) Še več, kot smo že videli, naravni potek ne more podati razloga, *zakaj je to nepogojeno in zakaj ne ono*. Toda v obrambo naravnega poteka je po eni strani treba priznati, da si niti ni postavjal tako visokih zahtev, saj je skušal priti le do *prepričanja*, vere, da nujno bitje je, ne pa tudi *kaj je*, skušal je priti le do obstoja tistega zadnjega vzroka, najvišjega bitja, ki vsebuje vse odgovore. Zaradi tega tudi ni bilo pomembno, da ni mogoče podati nobenega legitimnega merila, razloga, *zakaj je nekaj pogojeno, nekaj drugega pa nepogojeno*. Po drugi strani naravnemu poteku ni šlo za *a priori* dokaz obstoja nekega takega bitja – če bi mu šlo za to, potem bi imeli opravka z ontološkim dokazom, ki sam temelji na naravnem poteku – čeravno sicer skuša to utajiti. Pravzaprav vsem dokazom za božji obstoj, vsej določnejši vednosti služi za predpostavko »to, o čemer so bili drugače prepričani in pregovorjeni /überredet/, da mora eksistirati.« (536) O absolutno-nujnem bitju so »govorili že vse čase, a se jim ni zdelo vredno truda tudi razumeti ali in kako lahko neko reč take vrste samo mislimo, temveč so jo raje dokazovali.« (529) Ni namreč dovolj, da neko stvar dokažemo – v skladu z logičnimi pravili lahko dokažemo karkoli! Zato zahteva uma po *dokazu* objektivne realnosti ideje absolutno-nujnega bitja še ni dovolj, vsak pojem moramo misliti jasno in razločno, vsakemu pojmu mora ustrezati kakršnakoli vsebina in že zato ga mora biti mogoče približje določiti. Ta Kantova zahteva je formulirana povsem v duhu

novoveške filozofije in ima svoje predhodnike: preprosto vprašanje o tem *kaj* pravzaprav mislimo v pojmu absolutno-nujnega bitja, sta prva postavila novoplatonika More in Cudworth iz Cambridgea (o tem kajpak Henrich 1967, 36 ff). Njuno zahtevo je resno vzel Leibniz in kajpak tudi Kant. Četudi gre za navidez zelo preprosto zahtevo – treba se je pač potruditi in poizkusiti razumeti, ali neko tako reč, kot je absolutno-nujno bitje, sploh lahko mislimo – ima ta zahteva v Kantovi obravnavi dokazov za božji obstoj precej daljnosežne konsekvence.

Kot eden možnih odgovorov na zahtevo po približji določitvi, razumljivosti, absolutno-nujnega bitja, je mogoče podati neko dokaj enostavno nominalno definicijo absolutno-nujnega bitja. Absolutno-nujno bitje je namreč to, »česar nebit je nekaj nemožnega.« (529) Težava je seveda v tem, kaj je to nemožno, oziroma, kaj so sploh pogoji, ki nam onemogočajo, da bi mislili nebit neke stvari. Tega nam nominalna definicija absolutno-nujnega bitja ni podala, a prav ti pogoji so tisto, po čemer smo vpraševali in kar smo ravno želeli izvedeti. Ne pozabimo namreč, da se naše vprašanje po določljivosti pojma absolutno-nujnega bitja še vedno glasi: »ali lahko s pomočjo tega pojma sploh kaj mislimo ali ne.« (529) Izbire praktično ni: ali bomo zadovoljivo odgovorili na to vprašanje, vprašanje po tem *kaj* je absolutno-nujno bitje, ali pa bomo – v primeru, da gre za prazen pojem – ta pojem prisiljeni opustiti. Možno bi sicer bilo, da smo celotno vprašanje napačno zastavili in zgrešili pravega naslovnika, nemara bi morali namesto o absolutno-nujnem bitju raje govoriti o nepogojenem, saj nenazadnje sprašujemo po pogojih, ki nam onemogočajo, da bi mislili nebit neke stvari. Nepogojeno je onstran vseh pogojev, a hkrati vsebuje in uravnava vse pogoje. Toda takšno preimenovanje problema za Kanta na stvari sami nič ne spremeni, kajti še zdaleč ne zadostuje, če skušam »vse pogoje, ki jih razum vselej potrebuje, da bi nekaj uvidel /*ansehen*/ za nujno, odstraniti z eno samo besedo: nepogojeno. To mi še dolgo ne naredi /*macht mir*/ za razumljivo, ali potem s pojmom nepogojeno-nujnega še kaj mislim ali nemara čisto nič.« (529)

Kakorkoli že, dejstvo je, da se je navkljub vsemu »ta pojem, s katerim so tvegali čisto na slepo /*bloße Geratewohl gewagen*/ (...) končno povsem vpeljal /*geläufig gewordenen*/.« (529) V to je bilo vložnega mnogo truda in sredstev, saj so pojem absolutno-nujnega bitja »skušali ponazoriti in razložiti z neko tako množico primerov, da je vsakršno nadaljnje vpraševanje po njegovi razumljivosti postalo nekaj odvečnega.« (529-530) Kako je do česa takega sploh lahko prišlo? Ima Kantova kritika tu kakega konkretnega naslovnika ali pa gre za kritiko metafizike nasploh? Očitno je, da Kant meri konkretno na Descartesa in njegove nadaljevalce, ki so postavili zahtevo po filozofiji *more geometrico*. Ko namreč govori o množici primerov, ima v mislih predvsem primere iz geometrije, konkretno najbrž meri na Peto meditacijo, kjer Descartes primerja nujnost božjega obstoja in tega, da ima trikotnik tri kote, ki so enaki dvema pravima⁶: »Vsak stavek geometrije, npr. da ima trikotnik tri kote, je absolutno-nujen in tako so govorili o nekem predmetu, ki je povsem zunaj sfere našega razuma, kakor da bi popolnoma dobro

⁶ V ideji najumnjše, najmogočnejše in najpopolnejše bitja je obstoj vsebovan »vseskozi nujno in večno. Kot je na primer, povsem prepričan, da ima trikotnik tri kote, enake dvema pravima, in to zategadelj, ker dojem, da je v ideji trikotnika nujno zaobseženo tudi to, da so trije koti enaki dvema pravima...« (Descartes 1989, 52; cf. tudi Bennett 1974, str. 229ff)

razumeli, kaj hočejo s pojmom o njem reči.« (530) To kajpak še ni vse: celotna Kantova zastavitev v tem poglavju je naravnana proti Bogu kot neskončnemu in absolutno-nujnemu bitju.⁷ Če Bog nujno obstaja, mora biti mogoče njegov obstoj dokazati neposredno iz pojma – to pa poskuša izvesti ontološki dokaz. Kant mora v pričujočem razdelku dokazati nemožnost ontološkega dokaza iz *ens necessarium*⁸, katerega avtor je kajpak Descartes, odločilno pa je ta dokaz preoblikoval Leibniz. Nenazadnje je pomenljivo dejstvo že to, da sta v tem razdelku Descartes in Leibniz poimensko navedena. Da gre v ozadju polemike proti absolutno nujnem bitju za izrecno polemiko z Descartesom, je razvidno tudi iz navidez naključnega primera, ki – kot bomo videli kasneje – služi za ponazoritev razmerja med subjektom in predikatom: Bog je vsemo-gočen (*Gott ist allmächtig!*) (Prim. 531 in 533). Čeravno bi Kant lahko izbral katerikoli drug predikat Boga, je izbral prav tega. Zakaj? Neka neizmerna vsemo-gočnost, *immensa potestas* je namreč »ključna, odlikovana poteza 'nove ideje Boga'« (Prim. Božovič 1990, 121 ff) in kajpak tudi ključni vzvod, na katerega se v svojem ontološkem dokazu Descartes opre. (Prim. Henrich 1967, 10-22) Kot je znano, izhaja Descartesov ontološki dokaz iz tega, da si lahko Boga, v razliki do vsega končnega, predstavljamo kot nekaj, kar *nujno* je, kar nujno eksistira. Nujno pa je nekaj, kar je v svoji biti in delovanju odvisno zgolj od sebe samega, se pravi, da je tak Bog *causa sui*, da torej eksistira iz lastne moči in je tako tudi temelj svojega obstoja. Če pa je Bog sam temelj in zadostni razlog svojega obstoja, mu mora eksistenca, obstoj, tudi nujno pripasti.

Če smo tako v grobem določili konkretnega našli naslovnika Kantove kritike, je potrebno poiskati odgovor tudi na vprašanje, *zakaj* so imeli primeri iz geometrije tako veliko moč prepričevanja, da so nadomestili vprašanje po določljivosti absolutno-nujnega bitja, ko pa je temeljna zahteva novoveške filozofije ravno jasno in razločno spoznanje, oziroma, ker je sama zahteva po določljivosti formulirana povsem v njenem jeziku? Odgovor bi bil – grobo rečeno – v tem, da so se primeri gibali na isti ravni kot sama novoveška filozofija, še več, da so celo utelešali njen ideal. Ker pa je za Kanta matematika nekaj drugega kot filozofija – saj »je filozofsko spoznanje spoznanje uma iz pojmov, matematično iz konstrukcije pojmov. Nek pojem konstruirati pomeni: *a priori* upodobiti njegov ustrezajoči zor« (613) – mora Kant na nek način zamenjati teren. Kaj to pomeni za dokaze, ki skušajo dokazati obstoj absolutno-nujnega bitja? Samo absolutno-nujno bitje mora za Kanta zadostiti trem dodatnim kriterijem. Prvi kriterij je ta, da mora absolutno-nujno bitje zadostiti ne le logični nujnosti, temveč tudi realni. To pa, drugič, ne pomeni, da mora biti realno nujnost mogoče razumeti zgolj iz njenih učinkov, temveč mora biti absolutno in nepogojeno tudi samo po sebi možno, kar pomeni, samo

⁷ »Neskončnost je bila dejansko vselej bistvena značilnost ali atribut Boga, še posebno po Dunsu Scotu, ki je lahko sprejel znameniti Anzelmov *aprioren* dokaz za obstoj Boga (dokaz, ki ga je spet oživil Descartes) šele potem, ko ga je »obarval« tako, da je Anzelmov koncept bitja, od katerega si večjega ne moremo zamišljati (*ens quo maius cogitari nequit*), zamenjal s konceptom neskončnega bitja (*ens infinitum*). Neskončnost tako – in to še posebej velja za Descartesa, čigar Bog obstaja zaradi neskončnega 'preobilja njegovega bista', ki mu omogoča, da je svoj lastni vzrok (*causa sui*) in da daje sam sebi obstoj – pomeni ali implicira bitje, celo nujno bitje.« (Koyré 1988, 106)

⁸ Da namreč obstajata dve, med seboj različni verziji ontološkega dokaza, je bolj ali manj znano in priznано, vsaj kolikor zadeva literaturo, ki jo poznamo: Henrich 1969, šolski prikaz je najti na str. 3-5; Brentano 1929, 20-21; Bennet 1974 232-234. Heimsoeth 1969 473 op. 107/108 itn.

po sebi realno nujno. Tretjič, če je absolutno-nujno bitje tudi samo po sebi realno nujno, potem ga mora biti mogoče tudi celovito določiti (Kriterije povzemamo po: Henrich 1967, 154-156).

Kaj sedaj ti trije dodatni kriteriji pomenijo za sam ontološki dokaz? V primeru, da jih pojem absolutno-nujnega bitja tudi uspe izpolniti, je tudi ontološki dokaz, ki izhaja iz *ens necessarium*, uspel dokazati objektivno realnost te ideje. To, da je v ospredju Descartesov dokaz, smo deloma že poizkušali pokazati na nekaterih najbolj v oči bijočih posameznih točkah. Prav Boga tega dokaza so — če se sedaj vrnemo h Kantu — »skušali ponazoriti in razložiti z neko tako množico primerov, da je vsakršno nadaljnje vpraševanje po njegovi razumljivosti postalo nekaj odvečnega.« (529-530) V čem je sedaj za Kanta težava tovrstne uporabe primerov? Težava je v tem, da so »vsi navedeni primeri, brez izjeme, vzeti zgolj iz sodb, ne pa iz stvari ali pa njihovega obstoja« (530), drugače rečeno, težava je v tem, da tovrstni primeri ne dokazujejo obstoja absolutno-nujnega bitja, kajti ne izpolnjujejo prvega Kantovega kriterija: »nepogojena nujnost sodb vendarle ni absolutna nujnost stvari« (530), saj je absolutna nujnost sodbe zgolj pogojena nujnost stvari ali predikata v sodbi. Kaj pomeni trditev, ki je pravzaprav prvi izmed dodatnih treh kriterijev, da je logična nujnost sodbe eno, realna nujnost stvari pa drugo, če ga uporabimo na primeru treh kotov trikotnika? Če nekoliko premislimo, pravi Kant, primer v resnici ne trdi, da ima trikotnik absolutno-nujno tri kote, saj bi to pomenilo, da trije koti absolutno-nujno obstajajo, oziroma, da sam trikotnik eksistira absolutno-nujno. Rečeno je bilo pravzaprav tole: pod pogojem, da je trikotnik tu, da je dan, so dani tudi trije koti v njem, kajti, če je dan nek trikotnik, morajo biti dani tudi trije koti, ne pa nemara štirje, ali karkoli drugega. To pa pomeni, da lahko geometrično in tudi vso ostalo logično nujnost mislimo šele na ozadju danega. Drugače rečeno, šele pod pogojem, da je nekaj dano, je možno sploh mišljenje, torej tudi mišljenje v skladu z logičnimi pravili, zato je logična nujnost sodb pogojena z realno nujnostjo stvari. Odkod potem tako velika moč iluzije, ki spremlja dosledno rabo logičnih pravil? Odkod moč iluzije, da potem, ko si ustvarimo nek pojem, menimo, da je v njegovem obsegu vsebovan tudi že njegov obstoj? Izvor iluzije tovrstnega početja je v tem, da takoj, ko postavljam neko stvar kot dano, sklepam, v skladu s pravilom identitete, da ji obstoj tudi nujno pripada. S podobno logiko smo imeli opravka že pri naravnem poteku: Če je nekaj dano, je dano tudi absolutno-nujno bitje — razlika je sedaj v tem, da bi moral obstoj tega bitja izhajati neposredno iz njegovega pojma. Ta pojem pa je — kot kaže — nek poljubno privzet pojem, katerega moč iluzije temelji zgolj na moči, ki jo ima logična nujnost kot taka. Drugače rečeno, moč, ki jo ima logična nujnost, je identična z močjo, ki jo ima mišljenje kot tako. Ker pa mišljenje ni nekaj nepogojeno nujnega, ker lahko je ali pa tudi ni, skratka, ker je nekaj pogojenega, ukinljivega, minljivega, je tudi tisto, kar vsebuje, mogoče ukiniti. »Če v identični sodbi ukinem predikat in obdržim subjekt, nastane protislovje in zatorej pravim: subjektu nujno pripade predikat. Če pa ukinem subjekt skupaj s predikati, ne nastane nobeno protislovje: kajti ničesar ni, čemur bi to moglo nasprotovati.« (530) Na primeru trikotnika to sedaj pomeni, da, če že postavimo nek trikotnik, ne moremo hkrati tudi ukiniti treh kotov, ker bi nastalo protislovje; če pa ukinemo trikotnik skupaj s tremi koti vred, ni nobenega protislovja. Natanko tako lahko naredimo s katerikoli miselno vsebino, s katerimkoli pojmom, torej tudi z absolutno-

nujnim bitjem. Če bi ukinili njegov obstoj, če bi ukinili reč samo z vsemi njenimi predikati vred – odkod bi potem sploh izhajalo protislovje? Zunaj bi ne bilo nič, kar bi bilo lahko v protislovju, znotraj prav tako nič, saj bi z ukinitvijo reči ukinili tudi vso notranjost.

Čeravno nas nekoliko zabava kantovska dikcija v slogu »strah je votel, okoli ga pa nič ni«, se ne smemo prepustiti ugodju in pozabiti, da gre vendarle za nalogo: določiti absolutno-nujno bitje. Zaenkrat nam tega pojma še ni uspelo določiti, to pa zato, ker smo se zanašali na iluzijo, ki jo s seboj prinaša logična nujnost. Tisto, kar je logično nujno, je nekaj pogojenega z realno nujnostjo in zato ukinljivo. Ali to potem že pomeni, da je absolutno-nujno bitje prazen pojem, neka prazna beseda, ki jo je – kar je že stara kantovska tema (Prim. denimo: II, 641) – mogoče ukiniti brez protislovja. To velja za Kanta tudi v primeru, ko rečemo: »Bog je vsemogočen; to je neka nujna sodba.« (531) Vsemogočnosti ne moremo ukiniti, kajti ta postavlja neko neskončno bitje, s katerim je identična. Če pa rečemo: Boga ni /*Gott ist nicht*/, tedaj ni ne vsemogočnosti ne nobenega drugega predikata, kajti s tem smo ukinili vse predikate skupaj s subjektom vred in na ta način ni nastalo nobeno protislovje.⁹ Toda – mar v našem primeru nimamo opravka s subjekti, ki jih ni mogoče ukiniti? Drugače rečeno, obstajajo absolutno-nujni subjekti. Hja, pravi Kant, težava je zgolj v tem, da ste (2. spol množine!) si vse čas prizadevali preveriti ali sploh obstajajo taki subjekti, oziroma, ali jih je mogoče misliti, določiti in da zaenkrat nismo uvideli v čem bi bila njihova možnost. »Kajti ne morem si ustvariti /*machen*/ niti najmanjšega pojma o neki reči, ki bi, če bi ga ukinili z vsemi njegovimi predikati, pustil za seboj protislovje. Brez protislovja, z zgolj čistimi pojmi *a priori*, nimam nobenega znaka nemožnosti.« (531) Če pa je tako, če je mogoče ukiniti katerikoli pojem, je mogoče ukiniti tudi pojem absolutno-nujnega bitja, kar pomeni, da ta pojem še zdaleč ne vsebuje v sebi tudi nujne eksistence. Kaže torej, da so se vse poti, vsi načini, da bi določili pojem absolutne-nujnosti, izjalovili.

Obstaja pa še ena pot, en sam pojem, s pomočjo katerega bi bilo nemara le mogoče določiti pojem absolutne nujnosti. Gre za pojem, katerega nebit ali ukinitvev njegovega predmeta bi bila v sebi protislovna – pojem najrealnejšega bitja, pojem, ki vsebuje vso realnost in nobenega protislovja, pojem, na katerem je že Anzelm utemeljil svoj ontološki dokaz. To najpopolnejše in najrealnejše bitje naj bi bilo sedaj edino, katerega »nebit ali ukinitvev njegovega predmeta je sama v sebi protislovna.« (531)

Na ta način postane določitev absolutno-nujnega bitja odvisna od pojma najrealnejšega bitja, drugače rečeno, od ontološkega dokaza. Kot smo že zgoraj omenili sta bila More in Cudworth prva, ki sta se vprašala, kaj pravzaprav mislimo v pojmu absolutno-nujnega bitja. Njun odgovor, da je nujno bitje tisto »bitje, ki v svojem pojmu bistva vsebuje temelj/razlog svojega obstoja: to pa pomeni, če je mogoče iz njegovega pojma izpeljati ontološki dokaz« (Henrich 1967, 5 ff in sq). To pa z drugimi besedami pomeni, da drugi dokaz predpostavlja formo Anzelmovnega ontološkega dokaza, formo, ki jo je še Descartes imel za nezadostno. Še več. Tudi sam pojem absolutno-nujnega bitja je na ta način postal odvisen od samega ontološkega dokaza. Zato ontološki dokaz preneha biti dokaz med ostalimi dokazi, od njega je namreč postal odvisen pojem *ens necessar-*

⁹ Tudi v predkritičnem spisu iz 1763 je najti primer te sodbe: »Odnosi vseh predikatov do njihovih subjektov nikoli ne označujejo nekaj eksistirajočega, kajti subjekt bi moral že biti predpostavljen kot eksistirajoč. Bog je vsemogočen...« (II, 633) Podobno: »*non entis nulla sunt predicata*« (668).

ium. Drugače rečeno, tisti, ki zavrže ontološki dokaz, nima nobene pravice več do uporabe pojma *ens necessarium*. Najbolje je zadevo formuliral Moses Mendelsohn: »Od ideje nujnega bitja ne morem ločiti obstoja, ne da bi uničil samo idejo. Misliti moram pojem in stvar, ali pa opustiti sam pojem« (cit. po Henrich 1967, 4).

Od tega edinega pojma, pojma najrealnejšega bitja je tako odvisno takorekoč vse. Oglejmo si sedaj, kako bo ta pojem uspel opraviti svojo nalogo. »To bitje vsebuje, pravite, vso realnost, in vi naj bi bili upravičeni, da predpostavite neko tako bitje kot možno.« (531-532) Da mora biti najvišje bitje tudi *a priori* možno, je zahteval Leibniz, ki je poleg Descartesa tudi glavna tarča Kantove kritike. Denimo, pravi Kant, da je tudi mogoče predpostaviti tako bitje kot možno, čeravno to, da nek pojem ni notranje protisloven (Prim. Leibniz 1979, 140), še ne pomeni, da je možen tudi njegov predmet, kajti možnost predmeta je realna možnost. Še preden pa Kant ponazori to svojo trditev, mora opraviti z neko skrito predpostavko. Poglejmo! V protislovje ste, dokazuje Kant, zapadli že s tem, ko ste pod pojmom neke reči, pa naj bo pod katerimkoli skritim imenom, hoteli misliti zgolj njegovo možnost, a ste skrivoma vnesli pojem njegove eksistence. Če vam slednje – da ste že vnesli eksistenco – priznamo, ste navidez igro dobili, v resnici pa niste ničesar dokazali, saj ste zagrešili tautologijo. Ker pa je tautologija vedno nek analitičen stavek, se pojavlja vprašanje: »je stavek ta ali ona reč – ki vam jo priznavam za možno, pa naj bo katerakoli hočete – *eksistira, sintetičen ali analitičen stavek?*« (532)¹⁰ Če je prvo, se pravi analitičen stavek, potem z obstojem ničesar ne dodajate k stvari, kajti sicer bi morala biti misel stvar sama. Obstaja tudi možnost, da bi obstoj, kot pripadajoč možnosti, predpostavili in sklepali nanj iz notranje možnosti reči, kar pa spet ni nič drugega kot bedna tautologija. Če sedaj namesto besede obstoj vstavimo besedo realnost, ki v pojmu reči zveni nekoliko drugače, kot denimo eksistenca v predikatu, prav tako ne opravimo ničesar. Kajti četudi imenujete vse postavljanje (nedoločeno) realnost in ste tako to reč z vsemi njenimi predikati postavili v pojem subjekta, jo predpostavili kot dejansko, to potem v predikatu zgolj ponavljate. Če pa nasprotno priznate – kakor vsak vsaj malo umen človek tudi mora – da je vsak eksistencialni stavek sintetičen, kako potem lahko trdite, da predikata eksistence ni mogoče ukiniti brez protislovja, kajti ta odlika, prednost, je lastna samo analitičnim stavkom. Če lahko zapadete v tako protislovje, potem bi vas ne moglo prepričati prav nič, še najmanj pa točna določitev pojma eksistence. Toda dodatna težava je v tem, da »iluzija v zamenjavi nekega logičnega predikata za realnega zavrača skorajda vsak poduk.« (533) To je toliko težje uvideti, ko pa je vendar jasno, da za nek logični predikat lahko služi vse, kar hočete, celo subjekt je lahko predciran sam sebi, saj logika abstrahira od vse vsebine. »Toda določitev je nek predikat, ki gre preko subjekta in ga poveča. Torej ne mora biti že v njem vsebovana.« (533) Odtod pa sledi, da »bit očitno ni noben realen predikat, tj. pojem česar koli, kar bi moglo prispevati */hinzukommen/* k pojmu neke reči. Je zgolj pozicija neke reči ali določenih določitev samih na sebi. V logični uporabi je zgolj kopula sodbe.« (533) Da bit ni predikat, je proti Descartesu ugovarjal že Gassendi (Henrich 1967, 77-83, Bennett

¹⁰ Odločilna Kantova predpostavka je delitev sodb na analitične in sintetične, čim to delitev opustimo – korak, ki sta ga napravila tako različna filozofa kot sta Hegel in Frege – smo že v popolnoma drugačnem polju. Tu nam ne gre za kritiko Kanta, temveč zgolj za prikaz njegove misli.

1981, 228-229),¹¹ Čeprav Gassendi svoj ugovor naslavlja na Descartesa, je v resnici njegov ugovor učinkovit le proti Anzelmovem dokazu. Kajti, če je Bog najpopolnejše bitje, bitje, ki v sebi vključuje vse popolnosti, potem mu *mora* pripadati tudi eksistenca, saj bi sicer ne bil najpopolnejše bitje. Čim dokažemo, da eksistenca ni popolnost, da bit ni neka lastnost ali predikat, smo dokaz ovrgli. Kako pa je potem z Bogom kot absolutno-nujnim bitjem – saj je moč Descartesovega argumenta ravno v tem, da če lahko mislimo absolutno-nujno bitje, če je takšno bitje možno, se pravi, če ni notranje protislovno, potem tudi nujno eksistira?

Kakor, da bi že vnaprej vedel za naše vprašanje, Kant brž odgovarja s pomočjo znanega primera: »Stavek: Bog je vsemogóčen vsebuje dva pojma, ki imata svoja objekta: Boga in vsemogóčnost; besedica *je* /ist/ s tem vred še ni noben predikat, temveč je zgolj nekaj, kar predikat postavlja glede na subjekt /*beziehungsweise!*« (533) Če sedaj vzamem subjekt (Boga) z vsemi njegovimi predikati (v kar spada tudi vsemogóčnost) in rečem: »'Bog je' /*Gott ist!* ali 'Je nek Bog' /*es ist ein Gott!*« (533), tedaj ne postavljam nekega novega predikata k pojmu Boga, marveč zgolj subjekt sam na sebi, z vsemi njegovimi predikati, ali celo predmet v odnosu do mojega pojma. Oba morata – kar nam nalaga tretji kriterij, ki zahteva celovito določitev – vsebovati natanko isto in zaradi tega pojem, ki izraža zgolj možnost, s tem, da njegov predmet mislim kot absolutno dan, ne izraža ničesar več. »In tako ne vsebuje dejansko nič več kot zgolj možno. Sto dejanskih tolarjev ne vsebuje niti najmanj /*nicht das mindeste!* več kot sto možnih.« (534) Kajti, da pomeni tole pojem in tisto predmet ter njegovo pozicijo na sebi sami, je jasno. Tako bi, v primeru, da je v tem vsebovano več kot v onem, moj pojem ne izražal celega predmeta in bi torej predmetu ne ustrežal. Toda v mojem premoženjskem stanju je več sto dejanskih tolarjev od sto v čistih pojmi, v njihovi možnosti. Predmet namreč v mojem pojmu ni vsebovan zgolj analitično, temveč pripada mojim pojmom sintetično. Toda bit, ki je zunaj mojih pojmov, teh mišljenih sto tolarjev niti najmanj ne povečuje, saj kot vemo, bit ni predikat. Gassendijev ugovor, da bit pač ni predikat, ima tako neko posebno mesto znotraj Kantove kritike Descartesovega ontološkega dokaza, drugače rečeno, ta ugovor je učinkovit posredno, po ovinku. Kot smo videli, je pojem absolutno-nujnega bitja skušal najti edino možno dopolnilo, pomagalo, v pojmu najrealnejšega bitja in postal od tega dopolnila odvisen. Še več, na ta način je postal ranljiv in prav tako lahko ovrgljiv kot Anzelmov dokaz, ki ga zadostno ovrže že Gassendijev ugovor. Ker pa bi bilo proti temu – denimo z Leibnizovega vidika – mogoče ugovarjati, da Gassendijev ugovor zadeva le *a posteriori*, empirijo, najvišje bitje pa je vendarle že *a priori* možno, mora Kant kritiko podkrepiti s primerom stotih tolarjev, ki si ga je izposodil pri svojem sodobniku Johannu Beringu¹², ki je leto dni pred izidom *Kritike čistega uma* izdal spis »*Prüfung der Beweise für das Dasein Gottes aus den Begriffen eines höchst vollkommenen und notwendigen*

¹¹ Ugovor, katerega najeminentnejši predstavnik je Gassendi, ima celo neko tradicijo znotraj novoveške filozofije (Prim. Henrich 1967, Henrich ga imenuje tudi *empirični ugovor*.) V sodobni analitični filozofiji mu je dal nov polet Frege (Bennett govori kar o »*Kant-Frege view*«), zlasti v šestdesetih letih se je o tem, ali je bit predikat ali ne, razplamtela diskusija med G. E. Moorom, Austinom, Knealom, Strawsonom, Malcolmom itn., neke osnovne informacije o tem je najti v: Bennett 1981, 228 ff.

¹² Teza, da si je Kant primer stotih tolarjev izposodil od Beringa je podkrepljena v: Henrich 1967, str. 115-123. Da ne gre za specifično kantovski primer trdi tudi Heimsoeth (Prim. Heimsoeth 1969, 483), čeravno Heimsoeth ostane pri nedoločnem namigu.

Wesens«. V tem spisu je Bering kot prvi uporabil metaforo o stotih tolarjih in jo naperil proti postavki, da je eksistenca neka realnost ali popolnost. Da si je Kant tudi zares izposodil to metaforo, priča nenazadnje tudi dejstvo, da o njej ni sledu v njegovih predkritičnih spisih, čeravno denimo v njegovem predkritičnem spisu o edinem možnem dokazu zasledimo nek drug primer, ki ima sicer v osnovi isto funkcijo kot metafora o stotih tolarjih, le da je tam nekoliko bolj razviden anti-leibnizovski aspekt¹³, pa tudi sama dikcija v argumentaciji je tam nekoliko drugačna, medtem ko je v *Kritiki* zelo blizu Beringu, pri katerem se argumentacija glasi takole: »Če je eksistenca neka realnost, potem ima stvar, ki eksistira, tudi že eno realnost več, kot jo najdemo v prav isti stvari, dokler je še možna. Na ta način bi bilo torej sto dejanskih tolarjev neka realnost več, kakor sto možnih in iz tega bi torej nadalje sledilo, da bi bilo sto možnih tolarjev prav tako dobrih kot devetindevetdeset dejanskih, kajti tolar, ki je tu več, bi morali imeti za dejanskost. A kdor ima izbiro med obema, po katerem bo raje segel /*wohl greifen*/?« (Cit. po Henrich 1967, 120) Četudi je Bering prvi uporabil metaforo o stotih tolarjih, pa tudi sam predpostavlja vrsto podobnih ugovorov, kajti nenazadnje je nek podoben ugovor star skorajda toliko kot ontološki dokaz sam. Že proti Anzelmju je njegov sodobnik Gaunilo navajal primer najpopolnejšega otoka, ki se nahaja nekje sredi oceana (Anzelm, str. 205), pa tudi proti Descartesu so sodobniki uporabljali podobne primere, denimo Gassendi je svoj ugovor podkrepil z metaforo o zlati gori (Henrich 1967, 81), Henry More pa z metaforo o zlati grudi (Henrich 1967, 41). Zakaj se nam zdi tako pomembno poudariti, da si je Kant tudi zares izposodil to metaforo? Najprej je to pomembno že zaradi tega, ker je dolgo prevladovalo prepričanje, da si je Kant to metaforo *izmislil* sam z namenom, da bi ovrigel ontološki dokaz. Pa vendar Kantu ne gre zgolj za ovržbo, temveč za to, da pokaže notranjo nemožnost samega temelja kakršnihkoli dokazov za božji obstoj in pri tem si je pač izposodil, kar je bilo pri roki. Resda igrata tako Gassendijev ugovor kot Beringova metafora pomembno vlogo v Kantovi kritiki ontološkega dokaza, a ostajata le momenta, del te kritike oz. del Kantove obravnave pojma absolutno-nujnega bitja.

Kot smo videli, skuša Kant z izposojeno metaforo o stotih tolarjih izpodbiti trditev, da bi bilo možno absolutno-nujno bitje tudi *a priori*. Čeravno bi to bitje zadostilo drugi (po sebi realno nujno) in tretji kriterij (celovito določeno), bi kljub temu še vedno ne zadostilo prvemu kriteriju (realno nujno). Zakaj ne? »Če neko stvar mislim, pa naj bo to s kolikor hočete predikati vred (naj gre tudi za celovito določitev samo!), s tem, ko mislim, da ta stvar mora biti, še ni rečeno, da ta stvar tudi dejansko je. Kajti, če bi bilo tako, potem bi ne bilo prav isto, temveč bi eksistiralo več, kakor bi bilo mišljeno v pojmu in bi ne mogel reči, da prav predmet mojega pojma obstaja.« (534) Če npr. sedaj mislim tako neko reč, ki naj vsebuje vso realnost razen ene – ji to, kar ji manjka, s tem, da rečem, da ta pomanjkljiva reč eksistira, še ne pripada, temveč eksistira stvar z isto pomanjkljivostjo. Če pa sedaj mislim neko bitje, ki nima nobenega primanjkljaja, ki ni

¹³ »Vzemite nek subjekt«, pravi Kant v spisu o edinem možnem dokazu za božji obstoj iz 1763, »kateregakoli že hočete, npr. Julij Cezar. Povzemite v njem vse predikate, kar jih je mogoče in kar si jih je mogoče izmisliti, vključno s prostorom in časom. Kljub temu pa vam bo kmalu postalo jasno, da subjekt, ki mu vsi ti predikati oz. določitve pripadajo, lahko eksistira ali pa tudi ne! Z vsemi predikati vred je neka reč ali stvar zgolj nekaj možnega, kajti obstoj ni predikat reči.« (II, 630).

pomanjkljivo, temveč je tisto najpopolnejše, tisto, ki vsebuje vso realnost, še vedno ostane vprašanje, ali ta reč, to bitje, eksistira ali ne. Čeprav mojim pojmom o neki možni realni vsebini neke reči ne manjka popolnoma nič, pa vendar manjka nekaj v razmerju do celotnega mojega stanja mišljenja, namreč to, da je spoznanje objekta, tudi *a posteriori* možno. Čim pa smo na tleh izkustva, mora absolutno-nujno bitje zadostiti tudi tretjemu kriteriju, kriteriju celovite določitve, ki smo si ga že ogledali v drugem razdelku. Tam se je izkazalo, da je za pojem odločilnega pomena prav to, da nikoli ni celovito določen, da se vedno najde kakšna določitev, ki v njem samem ni vsebovana. Obstaja kajpak ena sama izjema, saj je celovito določen ideal čistega uma, pa še ta na nek paradoksen način, zgolj *in abstracto*. Že to pa pomeni, da Kant v kritiki ontološkega dokaza ne izhaja iz neke *načelne* vnaprejšnje ločnice med pojmom in eksistenco, bitjo in mišljenjem, pojmom in stvarjo, čeravno ju — kar zadeva objektivno veljavo spoznanja — skrbno ločuje. Zato tudi ne moremo reči, da Kant razlikuje — tako kot Tomaž Akvinski — med dvema vrstama eksistence: eno je mišljena oz. zamišljena, predstavljena eksistenca (*existentia in animo meo*), drugo pa eksistenca dejanskih reči (*re ipsa; in rerum natura*), kajti čim bi izhajal iz tega gledišča, bi mu ontološki dokaz ne predstavljal nič drugega kot sofizem, lažno sklepanje, ki se mu je že s pravilno uporabo logičnih pravil mogoče izogniti. Ta ugovor proti ontološkemu dokazu imenuje Henrich *logični ugovor* (Henrich 1967, 7ff). Čeravno Kant uporabi metaforo o stotih tolarjih, čeravno ga denimo močno mika, da bi modrovanje, ki smo mu priča v ontološkem dokazu, »izničil s pomočjo točne določitve pojma eksistence, ako bi ne odkril, da iluzija v zamenjavi nekega logičnega predikata z realnim (tj. določitve reči), zavrača skorajda vsak poduk,« (533) pa se vendarle zaveda, da transcendentalnega videza ni mogoče odpraviti *zgolj* s točno določitvijo pojma eksistence in jasnim razločevanjem med pojmom in stvarjo.

V čem pa je s Kantovega gledišča bistvena razlika med pojmom in eksistenco? S »pomočjo pojma je možno misliti predmet kot skladen */einstimmig/* zgolj z običnimi pogoji nekega možnega empiričnega spoznanja nasploh, toda s pomočjo eksistence kot vsebovanega v kontekstu celotnega izkustva.« (535) S to povezavo z vsebino celotnega izkustva pojma nekega predmeta niti najmanj ne povečamo, pa vendar je naše mišljenje na ta način dobilo neko zaznavo več. »Če hočemo nasprotno misliti eksistenco s pomočjo čiste kategorije same, potem ni noben čudež, da ne moremo podati nobenega znaka s katerim se razlikuje od čiste možnosti.« (535) Naš pojem neke reči lahko tako vsebuje karkoli in kolikor hoče, pa vendar moramo izstopiti iz njega, da bi mu dodelili eksistenco. Pri predmetih čutov se to zgodi s pomočjo konteksta po empiričnih zakonih, pri objektih čistega mišljenja pa ni nobenega sredstva, prav nobenega, s katerim bi spoznali obstoj, kajti spoznati bi ga morali povsem *a priori*, medtem ko naša zavest o eksistenci (pa naj bo neposredno preko zaznave, ali pa s pomočjo sklepov, ki nekaj povezujejo z zaznavo) spada povsem k enotnosti izkustva.

Na ta način je za Kanta pokazana notranja nemožnost ontološkega dokaza, ki ga nista uspela ubraniti ne Leibniz, ki si je domišljal, da je dokazal že kar »*a priori* možnost nekega tako vzvišenega idealističnega bitja,« (536) in tudi ne Descartes, katerega dokaz »iz pojmov sklepa na obstoj najvišjega bitja.« (536)

Tako je Kant pokazal notranjo nemožnost ontološkega dokaza, nemožnost neke ključne točke, ki je vsebovana v vseh dokazih za božji obstoj. To točko je treba iskati v

zahtevi po recipročnosti dveh pojmov, spoju, prehodu, od katerega je vse ostalo odvisno. Edino pojem najrealnejšega bitja je tisti, ki bi bil lahko ustrezen pojem za določitev absolutno-nujnega bitja, toda, ker ta pojem nima – saj je »samo« pojem – nobenega znamenja nepogojenega obstoja že na sebi, *a priori*, ker z njegovo ukinitvijo ne nastane nobeno protislovje, ker bit ni predikat in ker celovito določeni pojem ni že kar dejanski pojem, je skupaj z ovrzbo pojma najrealnejšega bitja nemožen tudi dokaz iz *ens necessarium*. Na ta način »je postal pojem nujnega bitja nerazumljiv.« (Henrich 1967, 160) Kantova zasluga je, da je uvidel odvisnost pojma absolutno-nujnega bitja od ontološkega dokaza, da je torej uvidel, da je ontološki dokaz na nek način temeljni problem metafizike. Če pa ontološki dokaz ni uspel določiti absolutno-nujnega bitja, mar to tudi že pomeni, da je treba ta pojem kar zavreči? Četudi imamo na voljo še oba aposteriorna dokaza, je pravzaprav že jasno, da je odgovor pritrdilen. Kantova naloga – s tem pa tudi naša – je tako pokazati, da oba aposteriorna dokaza predpostavljata ontološki dokaz.

Kozmološki dokaz, ki se ga Kant loteva v petem razdelku z naslovom »*O nemožnosti kozmološkega dokaza za božji obstoj*«, je glede na naravni potek, ki je temelj vseh dokazov za božji obstoj, nekoliko bolj naraven, kakor ontološki dokaz. Slednji je bil »nenaraven« ravno zaradi tega, ker je skušal naravni potek utajiti in začeti tam, kjer je naravni potek končal – pojmu najrealnejšega bitja je skušal zagotoviti nujni obstoj. Zato ne preseneča, da neuspeli ontološki dokaz ne zadovoljuje niti zdravega razuma niti šolskega preverjanja. Tudi kozmološki dokaz, ki se ga sedaj lotevamo, vsebuje povezavo absolutne nujnosti z najvišjo realnostjo, toda v nasprotju z ontološkim dokazom »ne sklepa iz najvišje realnosti na nujnost v obstoju, temveč iz vnaprej dane nepogojene nujnosti kateregakoli bitja sklepa na njegovo neomejeno realnost.« (537) S tem naravnim zaporedjem prinaša ta dokaz nekoliko več prepričljivosti ne le za običajni, temveč tudi spekulativni razum in že zato »vleče prve osnovne črte vseh dokazov naravne teologije.« (537) s katerimi so se vselej ukvarjali in se bodo še naprej, pa naj jih še tako skrivoma olepšujejo in okrašujejo.

Dokaz, ki ga je »Leibniz imenoval tudi *a contingentia mundi*« (537), se glasi takole: »Če nekaj eksistira, mora tako eksistirati neko absolutno-nujno bitje.« (537) Gotovo je vsaj to, da eksistiram jaz, potemtakem eksistira absolutno-nujno bitje. Kot vidimo, začnjen dokaz iz izkustva in torej ni izpeljan povsem *a priori*, ker pa »predmet vsega možnega izkustva imenujemo svet, zato se potem dokaz imenuje kozmološki.« (538) S tem, ko ta dokaz abstrahira od vsake posebne lastnosti predmetov, se že v svojem poimenovanju razlikuje od fiziko-teleološkega dokaza, »ki za svoje temelje dokaza /*Beweisgründe*/ potrebuje opazovanja posebnega ustroja /*Beschaffenheit*/ tega naščega sveta čutov.« (538) Toda kozmološki dokaz sedaj sklepa dalje: »nujno bitje je lahko določeno le na en sam način, tj. glede enega vseh možnih zoperstavljenih predikatov, torej mora biti s svojim pojmom celovito določen. Zgolj en sam pojem neke reči je možen, ki je *a priori* celovito določen: pojem *entis realissimi*, najrealnejšega bitja. Torej je pojem najrealnejšega bitja edini s pomočjo katerega lahko mislimo nujno bitje, tj. najvišje bitje eksistira na nujen način.« (538) Da je in kako je možen ta edini celovito določeni pojem, smo si podrobneje ogledali v obravnavi drugega razdelka. Bennet,

denimo, razlaga primernost najrealnejšega bitja pojmu absolutne-nujnosti s tem, da *ens realissimum* »vsebuje Zato za vsak Zakaj«. (Bennet 1974, 248; Prim. 524)

Za Kanta pa je ravno ta drugi korak, ki ga stori kozmološki dokaz, problematičen in hkrati razlog temu, da se zdi, kakor da je um tu uporabil vse dialektične umetnije, da bi udejanil največji možni transcendentelni videz. V čem je zvižanost kozmološkega dokaza? V tem, da v novi preobleki postavlja nek stari argument. Da bi se čimbolj gotovo utemeljil, se ta dokaz opira na izkustvo in s tem daje videz, kakor da je različen od ontološkega dokaza. Zvižanost kozmološkega dokaza pa je v tem, da se tega izkustva poslužuje le zato, da bi naredil korak do obstoja nekega absolutno-nujnega bitja. Toda »kakšne lastnosti ima to absolutno-nujno bitje, tega na empiričnem temelju dokaza ni mogoče reči /*lehren*/, temveč se tu um poslovi od izkustva in raziskuje za čistimi /*lauter*/ pojmi: kaj za ene /*was für ein*/ lastnosti bi namreč absolutno-nujno bitje nasploh moralo imeti, tj. katera med vsemi možnimi rečmi vsebuje v sebi zahtevane pogoje (*requisita*) za absolutno-nujnost.« (539) Te *requisita* najde kozmološki dokaz zgolj v najrealnejšem bitju in iz tega sklepa, da je najrealnejše bitje absolutno nujno bitje. Pri tem kajpak predpostavlja, da je »pojmem nekega bitja najvišje realnosti popolnoma zadosten /*tun völlig genug*/ za obstoj pojma absolutne-nujnosti, tj. da je mogoče iz onega sklepati na tega; stavek, ki ga je zatrjeval ontološki argument, ki ga v kozmološkem dokazu torej predpostavljamo in postavljamo v temelj, čemur smo se vendarle hoteli izogniti.« (539) To pomeni, da je zgolj ontološki dokaz tisti, ki daje kozmološkemu vso dokazno moč in prepričljivost, da je izkustvo skorajda povsem odveč, nemara je edina njegova funkcija v tem, da nas vodi do pojma absolutne-nujnosti, toda dokazati je na neki določeni reči brez pomoči transcendentalnega pojma ne more. Če pa tega ne moremo dokazovati zgolj na tleh izkustva, temveč ga moramo zapustiti in se predati čistim pojmom, da bi našli tistega, ki vsebuje vse pogoje možnosti absolutno-nujnega bitja, potem kozmološki dokaz predpostavlja ontološkega.

Da pa ne bi bilo prav nobenega dvoma, si vse sleparije kozmološkega dokaza oglejmo še enkrat, tokrat na *šolski način*. »Če je stavek: vsako absolutno-nujno bitje je obenem najrealnejše bitje (kar je *nervus probandi* kozmološkega dokaza) pravilen, potem ga mora biti mogoče, tako kot vse trdilne sodbe, vsaj *per accidens* obrniti; torej: nekatera najrealnejša bitja so obenem absolutno-nujna bitja.« (540) Kot pripominja Henrich (Prim. Henrich 1967, 167), se Kant tu opira na logiko, ki uči, da mora biti mogoče trdilne sodbe, katerih predikati so *conceptus singulares* (pojmem najrealnejšega bitja je tak pojem, ker je *a priori* celovito določeni pojem neke posamične reči), obrniti. V nasprotju z običnimi trdilnimi sodbami, mora za te sodbe veljati: če je $A = B$, mora biti $B = A$. Ker pa se sedaj, v našem primeru, *eno* najrealnejše bitje v ničemer ne razlikuje od drugega, ker to, kar velja za *nekatera*, velja za *vsa*, pa lahko, pravi Kant, v tem primeru stvar zopet popolnoma obrnemo in rečemo: »vsako najrealnejše bitje je absolutno-nujno bitje.« (540) To pa je ponovno prav tisto, česar ni uspelo dokazati ontološkemu dokazu. Torej lahko tako rečemo, da kozmološki dokaz na nek prikrit način vsebuje ontološkega, ker pa, kot smo videli, le-ta ni možen, je potem tudi druga pot, s katero smo si obetali dokazati božji obstoj, zaprta, pri čemer je ta druga pot še nekoliko bolj zvižana od prve. Na prvi pogled se skuša druga pot sicer izogniti prvi, a nas »po malem ovinku vrača nazaj

na staro, ki smo jo zaradi nove zapustili.« (540) Prav zaradi tega, bi lahko to novo pot imenovali tudi »*ignorantio elenchi*.« (540)

Če pa ne more podati zahtevanega niti dokaz, ki izhaja *a priori* iz pojma niti dokaz, ki izhaja iz izkustva o obstoju reči nasploh, preostane samo še eno sredstvo, samo še en dokaz in ta izhaja iz *določenega izkustva*, se pravi, iz izkustva o kakovosti in razporeditvi reči tega sveta. »Nek tak dokaz bomo imenovali fizikoteleološki.« (548) obravnavo tega dokaza pa Kant podaja v šestem razdelku z naslovom »*O nemožnosti fizikoteleološkega dokaza*«.

Ta dokaz je torej zadnja priložnost za to, da dokažemo obstoj najvišjega bitja in prav ta dokaz je na nek način Kantu tudi najbolj pri srcu. Nemara – poleg ostalih razlogov – odtod izhaja tudi nek paradoksen status tega dokaza v Kantovi obravnavi. Čeravno ga Kant uvrsti ob ontološki in kozmološki dokaz, slednja dva že v naslovu loči od prvega, saj oba imenuje »transcendentalna dokaza za obstoj *nujnega bitja*« (544), medtem ko govori zgolj o fizikoteleološkem dokazu (Prim. 548), ne da bi specificiral, kaj sploh dokazuje. Poleg tega je med obravnavo obeh transcendentalnih dokazov in obravnavo fizikoteleološkega vrinjen del teksta »*Odkritje in razlaga dialektičnega videza v vseh transcendentalnih dokazih nujnega bitja*« in nemara ni naključno niti to, da v naslovih razdelkov Kant denimo ob transcendentalnih dokazih uporabi nedoločni člen, medtem ko za fizikoteleološki uporabi določni člen. Če bi imeli opravka z nekim novim, edinim dokazom, ki bi imel tudi svojega avtorja, bi to ne bilo nič presenetljivega. Pa vendar gre za najstarejši dokaz med vsemi dokazi za božji obstoj, za dokaz, ki ima – v takšni ali drugačni obliki – skorajda neskončno predhodnikov. Po eni strani torej ta dokaz, kolikor skuša doseči apodiktično gotovost, predpostavlja ontološki dokaz, zato je nemožen, po drugi – kolikor »nam pomaga do prepričanja o obstoju najvišjega bitja« (548) in kolikor lahko kvečjemu prikaže »nekega graditelja sveta */Weltbaumeister/*... ne pa stvarnika sveta */Weltschöpfer/*, čigar ideji je vse podrejeno« (553) – na nek način možen in še kako potreben. Ker ta dokaz »ni nikjer na odločilen način v nasprotju z izkustvom« (550), zasluži, da ga »vselej omenimo s spoštovanjem. Je najstarejši, najjasnejši in najprimernejši zdravemu človeškemu razumu. Oživlja študij narave, kakor ima sam od tega svoj obstoj in s tem vedno prejema novo moč. Tja, kjer bi samo opazovanje ne našlo namenov in ciljev, jih ta dokaz uvaja in razširja naše spoznanje narave z napolnilom neke posebne enotnosti, katerega princip je zunaj narave.« (550-551)

Tretji in po našem mnenju tudi najodločilnejši razlog, da Kant – ne le v *Kritiki čistega uma*, temveč tudi kasneje – toliko ceni fizikoteleološki dokaz, bi bilo nemara treba iskati v njegovi teoriji *zvzišenega*. »Pri Kantu gre namreč prav za odnos nekega znotrajsvetnega predmeta do Ideje kot Ding an sich, transcendentne, transfenomenalne Stvari na sebi – paradoks *zvzišenega* je v naslednjem: načelno je med fenomenalnim in Stvarjo na sebi nepremostljiv prepad, tj. noben naravni predmet oz. nobena njegova predstava */Vorstellung/* ne more ustrezno predstaviti */darstellen/* Stvari, toda »*zvzišeno*« je objekt, ob katerem začutimo prav to nemožnost, to vselejšnjo spodletelost predstave, da bi zajela Stvar in skozi sam ta neuspeh zaslutimo razsežnost Stvari.« (Žižek 1988, str. 88) Odločilno pri fizikoteleološkem dokazu je, da se utemeljuje na nekem določenem izkustvu – toda »kako je lahko sploh kdaj dano izkustvo, ki naj bi bilo primerno neki ideji?« (549) Saj ravno v tem je tudi tisto »svojsko ideje, da ji namreč nikoli ne more

ustrezati nobeno izkustvo.« (549) Na načelni nemožnosti, da bi lahko neko izkustvo ustrezalo ideji, na vselejšnji spodletlosti predstave, da bi Stvar zajela, prav na tem neuspehu in nemožnosti fizikoteleološki dokaz tudi utemeljuje pot, ki vodi do »vzvišenega in modrega vzroka.« (552) Transcendentalna ideja o nekem nujnem in za vse zadostnem prabitju je namreč tako prekomerno velika, tako zelo vzvišena nad vse empirično, da jo zaman skušamo zapolniti s pogojenim in empiričnim. »Svet, ki je pred nami /*gegenwärtige Welt*/ — pa naj sedaj gremo po poti /*verfolgen*/ neskončnosti prostora ali neskončne delitve le-tega — nam razodeva tako neizmerno prizorišče raznolikosti, reda, smotrnosti in lepote, da pogrešamo vsako omejitev glede na vednost, ki bi si jo naš slabi razum o tem lahko pridobil, izraze vseh besed /*Sprache*/ o tako mnogih in nepregledno velikih /*unabsechlichgroße*/ čudesih, moč za merjenje vseh števil in celo glede na naše misli same, tako, da se mora naša sodba o celoti razkrojiti v neko nemo /*sprachloses*/, toda toliko zgovornejše čudenje.« (549-550) Razkorak med to vzvišeno idejo in empirijo je tako velik, da mora vzbuditi neko čudenje — s tem pa nadaljnje vpraševanje: »Vsepovsod vidimo neko verigo učinkov in vzrokov, namenov in sredstev, pravilnosti v nastajanju in minevanju, in v tem, ko ni nič samo do sebe stopilo v stanje, v katerem se nahaja, tako vedno napoteva dalje na neko drugo reč, kot svoj vzrok.« (550) Ta drugi korak fizikoteleološkega dokaza je takorekoč nujen in neizogiben. Težava je le v tem da, če ni nič stopilo samo od sebe v stanje, v katerem se nahaja, če vedno napoteva preko sebe na nek drug vzrok — mora potem obstajati tudi nek poslednji, najvišji, modri in vzvišeni vzrok. »Glede na kavzalnost nam je tako potrebno neko zunanje in najvišje bitje, ki ga obenem glede na stopnjo popolnosti postavljamo nad vse drugo možno.« (550) Kako pa naj si sedaj predstavljamo ta najvišji vzrok, ki je obenem najpopolnejši, kako naj поблиžje določimo nek tak vzrok, ko pa nam izkustvo tega ne more povedati? Čim skušamo ta vzrok поблиžje določiti, se za Kanta začno težave in čeravno nimamo, pravi Kant, nič proti umnosti in koristnosti takega postopanja, vendarle ne moremo odobravati njegove pretenzije po »apodiktčni gotovosti.« (551) Kako je sploh mogoče priti do trdnega spoznanja o najvišjem vzroku? Naj imamo še toliko predikatov o najmodrejšem, najmočnejšem itn. bitju, torej o najrealnejšem in najpopolnejšem bitju, nam ti predikati še vedno ne priskrbijo nekega določenega pojma in nam pravzaprav ničesa ne povedo, kaj je sama reč na sebi. Ostane samo še ena možnost: »Kjer pa gre za velikost (popolnost) neke reči nasploh, tu ni nobenega /drugega/ določenega pojma, kakor tisti, ki zapopade celotno možno popolnost in je zgolj vse (*omnitudo*) realnosti v celovito določenem pojmu.« (554) Fizikoteleološki dokaz pravzaprav vsebuje isto zahtevo, ki jo je postavil kozmološki, ki ni nič drugega kot prikriti ontološki dokaz. Četudi dokaz izhaja iz določenega izkustva, pa svoje naloge ne more opraviti na empirični poti, temveč se mora pri tem opreti na pojma najrealnejšega in absolutno-nujnega bitja. V prvem koraku imamo opravka z neizmerno veličino, raznolikostjo, redom in lepoto sveta, ki nam jo izpričuje izkustvo. Čim pa imamo opravka z redom in smotrnostjo, z lepoto itn., imamo opravka vsaj z neko obliko sveta, formo, ki ji nekaj mora biti vzrok. Prav preko tega naredi dokaz korak k naključnosti v svetu, od tod ni nobenega drugega izhoda, kakor sklep o obstoju najvišjega vzroka, ki je konec koncev absolutno-nujno bitje. Ker pa je sedaj treba to absolutno-nujno bitje поблиžje določiti — edini primerni pojem za to je pojem najrealnejšega bitja — smo zopet pri ontološkem dokazu, ki, kot smo videli, za

Kanta ni konkluziven. Na ta način se je izkazalo, da je ontološki dokaz za božji obstoj pravzaprav »edini možni dokaz, če je zgolj dokaz o nekem tako nad vso empirično rabo vzvišenem stavku, sploh možen.« (555) Kot smo videli pa je ontološki dokaz nemožen, kar pomeni, da noben dokaz za božji obstoj ni uspel najti ne pojma, ki bi ustrezal absolutno-nujnemu bitju, ne empirije, ki bi apodiktično gotovo potrdila njegov obstoj. To pa obenem pomeni, da tega pojma ni mogoče misliti, temveč ga je potrebno opustiti, saj »je postal pojem nujnega bitja nerazumljiv.« (Henrich 1967, 160) Če pa je tako, če *ens necessarium* ni nič drugega kot prazen pojem, se postavljata vsaj dve vprašanji. Če *nujnega bitja* ni mogoče misliti — kako naj potem mislimo nujnost v naravi? Če *nujnega bitja* ni mogoče misliti — kakšne konsekvence ima ta obravnava za samega Boga, Boga filozofov? Obe vprašanji sta seveda zelo kompleksni in presegata okvir pričujočega prispevka, zato se bomo na tem mestu omejili, kolikor bo le mogoče, le na tisto, kar neposredno zvemo v tretjem poglavju druge knjige transcendentalne dialektike in kar je s tem tudi v neposredni zvezi.

Pri odgovoru na prvo vprašanje se vračamo na vmesni tekst, ki nastopa med obravnavo kozmološkega in fizikoteleološkega dokaza z naslovom »*Odkritje in razlaga dialektičnega videza v vseh transcendentalnih dokazih nujnega bitja*«. Sam tekst — kot smo že nekje pripomnili, obravnava oba transcendentalna dokaza, se pravi ontološkega in kozmološkega — velja nedvomno tudi za fizikoteleološki dokaz, kolikor skuša le-ta dokazati obstoj absolutno-nujnega bitja in pri tem predpostavlja ontološki dokaz.

Kaj je v vseh (pri Kantu: dveh) transcendentalnih dokazih vzrok dialektičnega, a naravnega videza, ki povezuje pojma nujnosti in najvišje realnosti, kaj je vzrok temu, da um nekaj, kar je lahko zgolj ideja, hipostazira in realizira? Kaj nas neizogibno sili v to, da med eksistirajočimi rečmi nekaj predpostavimo kot po sebi nujno, čeprav pomeni obstoj nekega absolutno-nujnega bitja že kar nekakšno brezno za človeški um? Kot smo videli že v tretjem razdelku, je »nekaj nadvse nenavadnega, da ko predpostavimo, da nekaj eksistira, ni mogoče ubežati nasledku /*Folgerung*/, da tudi karkoli eksistira na nujen način.« (545) Težava je v tem, da za to, kar eksistira kot tako, za reči nasploh, moramo predpostaviti nekaj nujnega, toda kot samo po sebi nujno, ne moremo misliti nobene posamične reči, tudi absolutno-nujnega bitje ne. »To pa pomeni: nikoli ne morem *dovršiti* vračanja k pogojem eksistiranja /*Existierens*/, ne da bi predpostavil nujno bitje, toda nikoli ne morem *začeti* od nujnega bitja.« (545) Če pa k eksistirajočim rečem celo moram misliti nekaj nujnega, a hkrati ne morem misliti nobene reči kot nepogojene in absolutno-nujne, potem iz tega izhaja, da nujnost in naključnost sicer ne zadevata reči na sebi, ker bi sicer nastalo protislovje, da torej nista objektivni, temveč subjektivni načeli, modalni kategoriji, da pa moramo vselej, za vsako eksistirajoče predpostaviti nekaj nujnega, ki pa samo ne sme biti nekaj empiričnega. Slednje nam nalagata obe načeli, ki skrbita za formalne interese uma in ki kot zgolj hevristični in regulativni lahko obstojita eno ob drugem. V skladu s prvim od obeh načel bi naj o naravi filozofirali tako, *kot da* ima vse, kar spada k eksistenci, nek nujen prvi vzrok. To načelo vnaša v naše spoznanje sistematsko enotnost. Drugo načelo pa nas opozarja, da ne predpostavimo nobene posamične eksistence za nek tak najvišji temelj, tj. za absolutno nujnega, kajti vselej moramo pustiti odprto pot za nadaljno izpeljavo.

»Glede na vsa ta opazovanja ni ideal najvišjega bitja nič drugega, kot nek regulativni princip uma, po katerem moramo na vse povezave v svetu gledati tako, kot da izvirajo iz nekega, za vse zadostnega */allgenugsamen/* nujnega vzroka, da bi na tem utemeljili pravilo sistematične in po splošnih zakonih nujne enotnosti v razlagi in ni zatrjevanje */Behauptung/* neke na sebi nujne eksistence.« (547) Da sedaj tega regulativnega načela ne smemo spremeniti v konstitutivno, se razume samo po sebi, nenazadnje bi nas to pripeljalo do zahteve po recipročnosti najrealnejšega in absolutno-nujnega bitja, o čemer pa je bilo nemara že zadosti povedanega. Če smo tako v dveh regulativnih načelih dobili odgovor na prvo vprašanje, je nemara čas, da se lotimo še drugega: kakšne konsekvence ima Kantova obravnava dokazov za božji obstoj za samega Boga filozofov?

»Najvišje bitje ostane torej za čisto */bloß/* spekulativno uporabo uma nek čisti, toda brezhiben */fehlerfrei/* ideal, pojem, ki zaključuje in krona celotno človeško spoznanje, čigar objektivne realnosti na tej poti resda ni mogoče dokazati, a tudi ovreči ne.« (563) Če je najvišje bitje ideal, ideal čistega uma oz. transcendentalni ideal, potem to pomeni, da je tudi celovito določen. Težava je le v tem, da je določen *in abstracto*, ne pa konkretno, dejansko. Če je pojem Boga celovito določen, potem mu morajo pripadati tudi vsi predikati – vključno s tradicionalnimi predikati Boga (Na paradoksnost Kantovega početja opozarja Weil (Prim. Weil 1990, 26; Prim. 683-684), saj bi drugače ne bil celovito določen. Težava je le v tem, da mu predikati ne pripadajo realno, temveč zgolj idealno. Na ta način se Kant izogne težavam, ki so bile – kot je znano – povezane z medsebojno kompatibilnostjo predikatov med seboj. Kot je zadevo lepo formuliral denimo Hume: »Je Bog voljan preprečiti zlo, a nezmožen? Potem je brez moči. Je zmožen, a ne voljan? Potem je zlohoten. Je tako zmožen kot voljan? Od kod potem zlo?« (cit. po Božovič 1991, 110) Vsi ti med seboj protislovni predikati so sedaj za Kanta lahko le ideelni predikati Boga, ta korak pa Kant pravzaprav tudi mora storiti, saj ga v to nenazadnje sili »temeljni fantazmatski okvir njegove misli, namreč logika »realne opozicije«. (Žižek 1992a, 17) Med vsemi predikati pa je nemara predikat božje vsemogočnosti tisti, ki mora biti realen, če naj Bogu tudi zares pripada. Drugače rečeno, če je Bog dejansko vsemogočen, potem tudi nujno biva in to je tudi je mogoče dokazati z apodiktično gotovostjo *a priori*. Kot smo videli, pa je bil Kantov temeljni cilj ne le pokazati, da absolutno-nujno bitje ne obstaja, temveč tudi to, da je sam pojem absolutno-nujnega bitja prazen, nerazumljiv, zato ga je pač treba opustiti. Kantova kritika je tako naperjena proti neskončnemu Bogu – neskončen je za Kanta lahko le prostor – in tako se Kant vpisuje na konec tistega procesa, ki ga opisuje Koyré: »močni in delujoči Newtonov Bog, ki je dejansko vodil univerzum v skladu s svojo svobodno voljo in odločitvijo, je postal odvečen ... svetovna ura ni namreč potrebovala niti navijanja niti popravila.« (Koyré 1988, 223) Kant tako zgolj dovršuje nek proces, ki vodi v opustitev Boga-Gospodarja. Ključno točko znotraj Kantove obravnave absolutno-nujnega bitja zaseda kajpak ontološki dokaz, od katerega je odvisen tudi sam pojem *ens necessarium*, drugače rečeno, kdor »zavrže ontološki dokaz, nima nobene pravice več uporabljati koncepta absolutno-nujnega bitja« (Henrich 1967, 5), saj um »kot absolutno-nujno spoznava samo tisto, kar je nujno iz svojega pojma.« (543) V tem kontekstu bi lahko Kantovo trditev, da bit ni predikat, razumeli kot bit, ki ni bit na udarec, na ukaz, »to, kar bi bilo, če bi poslušal, kaj ti ukazujem.« (Lacan 1985, 29) Kant mora izničiti imperativno razsežnost pojma,

preprečiti mora, da bi se nek božji *Bodi!* polastil edinega celovito določenega pojma, saj je zgolj ta *Bodi!* tisto, kar loči ta celovito določeni pojem od dejanskega predmeta, preprečiti mora *možnost* spoja pojmov najrealnejšega in absolutno-nujnega bitja. Drugače rečeno, ker Bog-Gospodar ni absolutno-nujno bitje, ni ne popoln in ne vseveden, saj se mu ne uspe polastiti vse realnosti in tako imeti vedno pri roki Zato »za vsak Zakaj.« (524) Če pa je tako, Bogu-Gospodarju preostane le še histerično vprašanje: »toda od kod sem potemtakem jaz?« (543)

Zaradi vsega tega »je šele po Kantovem prelomu lahko prišel do besede 'najsublirniji histerik', Hegel« (Dolar 1987, 76) Posel, ki Heglu preostane, je, da Bogu odvzame še tisto, kar tako ali tako nikoli imel, da izprazni Boga vse vsebine — saj Bog ravno ni nič drugega kakor prazno ime, S₁. (cf. Dolar 1990, 53 ff) Hegla kajpak nismo omenili naključno: če kdo, potem je prav Hegel vzel resno resno rezultat Kantove obravnave dokazov za božji obstoj: absolutno-nujnega bitja ne moremo misliti, ker ga ni mogoče поблиžje določiti, ker je pojem *ens necessarium* nerazumljiv. A o tem in o nekaterih drugih ključnih zadevah, ki so s tem povezane, bi bilo nemara bolje spregovoriti kdaj drugič.

SEZNAM NAVEDENE LITERATURE:

- Anzelm, sveti Canterburyjski:
(ni letnice) Saint Anselme, *Proslogion*, Oeuvre philosophique, Aubier, Bibliothèque philosophique, Pariz.
- Bennett, Jonathan:
(1974), *Kant's Dialectic*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Božovič, Miran:
(1990), »Spremna beseda: Descartes — dvom, gotovost, norost«, v: *Dvom in norost*, Analecta, Ljubljana, str. 73-151.
(1991), »Frightful Catalogue of Woes«, v: *Bog, učitelj, gospodar*, Filozofija skozi psihoanalizo 6, Analecta, Ljubljana, str. 97-133.
- Brentano, Franz:
(1929) *Vom Dasein Gottes*, Philosophischen Bibliothek zv. 210, Felix Meiner, Leipzig.
- Descartes, René:
(1988), *Principi filozofije*, Prvi del, Razpol 5, Problemi-Razprave 5/89, Ljubljana, str. 47-78.
- Dolar, Mladen:
(1986-91), *Predavanja o nemški klasični filozofiji*, Filozofska fakulteta, Ljubljana.
(1987), *Kant in konec razsvetljenstva*, Vestnik IMŠ SAZU, št. 1 1987, Ljubljana, str. 71-78.
(1990), *Heglova fenomenologija duha I*, Analecta, Ljubljana.
(1991), *From Time to Time*, v: *Mesotes*, Zeitschrift für Ost-West-Dialog, št. 4/1991, Braumüller, Dunaj, str. 47-53.
- Hegel, G. W. F.:
(1983), *Istorija filozofije III.*, BIGZ, Beograd.

Heimsoeth, Heinz:

(1969) *Transcendentale Dialektik. Ein Kommentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, III. del (str. 409-643).

Henrich, Dieter:

(1967), *Der ontologische Gottesbeweis. Sein Problem und seine Geschichte in der Neuzeit*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1967².

Hogrebe, Wolfram:

(1989), *Prädikation und Genesis. Metaphysik als Fundamentalheuristik im Ausgang von Schellings »Die Weltalter«*, Frankfurt/M, Suhrkamp, stw 772, (O Kantovi teoriji transcendentalnega ideala str. 59-66).

Koyré, Alexandre:

(1988), *Od sklenjenega sveta do neskončnega univerzuma*, Studia Humanitatis, Ljubljana.

Lacan, Jacques:

(1985), *Še*, Analecta, Ljubljana.

Leibniz, G. W.:

(1979), *Izbrani filozofski spisi*, SM, Ljubljana.

Philonenko, Alexander:

(1989), *L'oeuvre de Kant*, 1.del, Pariz, Vrin.

Riha, Rado:

(1991), »Kant kot poheglovski filozof«, v: *Bog, učitelj, gospodar*, Filozofija skozi psihoanalizo 6, izd. Društvo za teoretsko psihoanalizo in revija Problemi-Razprave, Analecta, Ljubljana, str. 135-146.

Rohs, Peter:

(1978), *Kants Prinzip der durchgängigen Bestimmung alles Seienden*, Kant-Studien 69, str. 170-180.

Miller, J. A.:

(1983), *Pet predavanj o Lacanu v Caracasu*, v: *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, Analecta, Ljubljana, str. 7-108.

Weil, Eric:

(1990), *Problèmes kantiens*, Vrin, Pariz.

Žižek, Slavoj:

(1988), *Hegel in krščanstvo*, v: G. W. F. Hegel, *Absolutna religija*, Analecta, Ljubljana, str. 87-96.

(1992a), *Ideološko-praktično jedro temeljne operacije Heglove logike refleksije*, Filozofski vestnik 1/1992, ZRC SAZU, Ljubljana, str. 9-25.

(1992b), *Zakaj Bentham?*, v: *Razpol 7*, Ljubljana, str. 103-105.



- živi in prusti umreti

Renata Salecl

PRO PATRIA MORI

Ko Clausewitz opisuje cilje vojne invazije, ugotavlja, da »neposredni cilj ni zavzetje sovražnikove dežele niti uničenje njegove vojske, ampak preprosto *storti splošno škodo*.« Cilj vojne je namreč povečanje sovražnikovega trpljenja.¹ Motivi, ki vojno sprožajo (svoboda, nacionalna suverenost, težnja po pridobitvi določenega ozemlja, itd.), niso neposredno povezani s samo logiko vojne, z njeno notranjo strukturo. Na nek način vselej ostanejo *zunaj* vojne: na delu so preden se vojna začne in ko se konča. Omenjeni motivi so najprej dojeti kot opravičilo za vojno, po vojni pa kot nekaj, kar se je uresničilo (vsaj za zmagovito stran), toda v samem aktu vojskovanja imajo postransko vlogo. Ko se namreč vojna začne, se njeno ideološko opravičevanje »materializira« v telesu vojaka, ki ga je potrebno ubiti, stavbe, ki jo je potrebno porušiti, itd. Notranja logika vojne namreč postane tekmovanje v tem, kdo bo hitreje poškodoval nasprotnika. Ko vojni teoritiki pravijo, da želi v vojni vsaka stran zavarovati sebe in razorožiti sovražnika, zamolčijo dejstvo, da je dejansko v vojni prvi cilj napadalca, da sovražnika rani ali ubije ter mu prizanese materialno škodo. In tudi v bitki ni prvi cilj, da zaščitimo soborce, kar si sicer napačno predstavljamo, ampak da poškodujemo sovražnika. Prav to pa se zamegli, ko vojaška terminologija poškodovanje in ubijanje imenuje z izrazi, kot so »razorožitev«, »nevtralizacija«, »čiščenje«, »odstranjevanje«, itd. Tisto, kar naj bi bilo »nevtralizirano«, je sicer nasprotnikovo orožje, toda dejansko gre za to, da se »nevtralizira« vojaka, ki drži orožje, njegove soborce, v širših razsežnostih pa tudi ostale predstavnike sovražnega naroda.

V vojni se smrt običajno prikazuje kot njen stranski produkt, neneravnavano nesrečo, nepotrebno žrtev, skratka kot nekaj nepričakovanega. Če analiziramo notranjo strukturo vojne, pa se smrt in poškodovanje izkažeta preprosto kot cilj vojne in ne kot nekaj nehotenega in postranskega. (Ali ni samo orožje oblikovano tako, da čim bolje uničuje; ali ni predmet vojaških strategij, da čim natančneje določijo, kako uničiti nasprotnika, in ali ni stvar strateških odločitev, da predvidijo kdaj, kje in kako najučinkoviteje napasti?) Dejansko je to, kar običajno dojemamo kot politični cilj vojne

¹ Carl von Clausewitz, *On War*, Princeton University Press, Princeton 1976, str. 91,93. »Destrucija sovražnikove sile je osnova vsega vojaškega delovanja, vsi načrti temeljijo na njej, opirajo se nanjo kot obod na steber.« *Ibid*, str. 97.

(zavzetje nasprotnikovega teritorija, padec režima), njen stranski produkt – rezultat tega, da je nasprotnik onemogočen, da je ranjen ali ubit ter da je uničena njegova lastnina.

V tem poškodovanju nasprotnika ne gre preprosto za materialno škodo, kot tudi ne gre le za odvzem teritorija ali zrušenje političnega sistema. To, kar mora biti nasprotniku odvzeto, uničeno, je *način kako on dojema določen teritorij* (domovino, politični sistem, itd.), način, kako okoli njega spleta nacionalne mite in oblikuje svojo identiteto. Vsa igra vojne je v tem, da želi napadalec doseči, da napadence reformulira svojo identiteto in se prične dojemati na nov način. Ali, kot pravi Elaine Scarry: »V teku vojne se mora ena stran podvreči spremembi dojemanja same sebe, tako da se bodo trditve ali problemi ali elementi samo-razumevanja, ki so se prej zdeli integralni in bistveni za nacionalno identiteto, sčasoma začeli zdeti nebistveni in spremenljivi, ne da bi se ustvaril vtis (bo se pa nekoč moral), da gre za odpoved nacionalni identiteti, njeno opuščanje ali nepopravljivo kompromitacijo. ... Poražena država mora izbrisati del table in se pričeti na novo zamišljati, ponovno verjeti in ponovno razumeti, se ponovno dojeti kot nedotakljiva celota, toda brez nekaterih teritorialnih ali ideoloških atributov, ki jih je prej imela (včasih celo lastno ime ali obliko vladanja).«²

Ne moremo pa se popolnoma strinjati s tezo iste avtorice, da se vojne začnejo takrat, »ko domovina postane za svojo populacijo fikcija«. ³ Kajti domovina vselej nujno je neke vrste fikcija, pri domovini namreč ne gre le za »kos zemlje«, ampak za določeno naracijo o tej zemlji. V jeziku psihoanalize pa bi rekli, da je domovina fantazma.

Kako se to kaže? Iz lacanovske psihoanalize vemo, da fantazma zadeva način, kako ljudje organizirajo svoj užitek, kako okoli nekega travmatičnega, nesimbolizabilnega mesta, organizirajo svojo željo. Fantazma daje konsistentnost temu, čemur rečemo »realnost«. ⁴ Ker je družbena realnost vselej prečena z neko temeljno nemožnostjo (z antagonizmom, v jeziku Laclaua in Mouffeove), ki ji onemogoča polno simbolizacijo, deluje fantazma kot scenarij, ki zapolni to prazno mesto družbenega, točko njegove nekonsistentnosti. Fantazma tako prekrije dejstvo, da je simbolni red strukturiran okoli neke praznine, okoli neke točke, ki ne more biti simbolizirana.

V fantazmatski strukturi, s katero imamo opraviti pri domovini, je narod tisti nesimbolizabilni element, ki preči družbeno organizacijo in ji preprečuje, da bi bila čista simbolna skupnost. Narod je točka v nas, ki je »več kom mi sami«, nekaj, kar nas opredeljuje, kar pa je neujemljivo, ne moramo ga niti izbrisati, niti določiti. Lahko celo rečemo, da se narod veže na mesto Realnega v simbolni mreži. Realno je namreč nekaj, kar se upira simbolizaciji: točka, ki je vselej manjkajoča, pa se nenehno vrača, čeprav jo skušamo nevtralizirati in inkorporirati v simbolni red. Kolikor si simbolni red prizadeva za homeostatično ravnotežje, mu to vselej spodleti prav zaradi tega tujka, travmatičnega

² Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and the Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985, str. 93.

³ *Ibid.*, str. 131.

⁴ Cf. Jacques-Allain Miller, »Pokazano v Prémontreju«, v: *Problemi* 12 (1984).

elementa v njegovem osrčju. To prazno mesto naroda v simbolni strukturi družbe pa zapolni prav domovina, fantazmatska struktura, scenarij, skozi katerega družba dobi podobo homogene celote.

Cilj vojne je, da izniči to fantazmatsko strukturo domovine. Napadalec bo zato poskušal porušiti prav način, kako napadaneec dojema samega sebe, kako npr. nek teritorij povezuje z nacionalnimi miti, kako ga dojema kot nekaj najbolj »svetega«, kot simbol svojega obstoja. Zato tudi napadalec ne želi, da bi napadaneec preprosto prevzel njegova verovanja, ampak teži k temu, da se napadencu *sesujejo* njegova lastna verovanja in da izgubi svojo identiteto.

Ob tem je zanimiva primerjava, kako to uničenje fantazme poteka v vojni in kako v torturi. Tortura in vojna sta si sicer po strukturi podobni, obe merita na dva cilja: na ljudi in njihovo civilizacijo. Toda v vojni je sovražnik običajno zunanji, zavzema drug prostor, tortura pa je večinoma usmerjena k notranjemu sovražniku, nekemu, ki je del naše civilizacije. Zato ima uničevanje v torturi v prvi vrsti simbolni pomen: če je cilj vojne, da ubija ljudi, pa tortura s prizadevanjem bolečine samo uprizarja ubijanje. Tortura oponaša destruktivno silo vojne: »namesto, da bi uničila dejanske ulice, hiše, tovarne ali šole, uniči te, ki obstajajo v mišljenju zapornika.«⁵ Pri tem oponašanju destruktivnosti civilizacije, v torturi, vse postane orožje: ne le objekt, s katerim je zapornik mučen, tudi sama celica, organizacija zapora. Toda bistveno je, da »tortura ne dekonstruira le 'produktov' imaginacije, ampak sam akt imaginacije.«⁶ Ob tem pa ne gre preprosto za imaginacijo zunanjega sveta, ampak za fantazmatsko strukturo, za okvir, skozi katerega individuum dojema svet in sebe kot konsistentna. Fantazma zadeva način, kako subjekt organizira svojo ekonomijo uživanja okoli nekega travmatičnega objekta. Šele fantazma namreč daje konsistentnost subjektovi želji — nek empirični objekt postane objekt želje šele, ko vstopi v fantazmo. In tortura je učinkovita takrat, ko poseže v to fantazmatsko strukturo, ko se dotakne tega vozla Realnega, okoli katerega subjekt organizira svojo identiteto. Za to pa ni dovolj golo fizično mučenje, v torturi gre za to, da se nekemu konkretnemu individuu podre svet, mučitelj ga mora tako ponižati, da nikoli več ne bo isti, kot prej, da nikoli več ne bo sveta in sebe dojemal na prejšnji način. V vojni pa je na tak način potrebno uničiti fantazmo celotne nasprotnikove populacije.

Akt, s pomočjo katerega poteka to uničenje fantazme, je ranjenje in poškodovanje nasprotnika. V vojni se namreč *Realno vpiše v rano*, ki jo vojak dobi v vojni. Napadalec cilja napadence zato, da bi ga rani, po možnosti celo smrtno. Toda, ko napadalec poškoduje nasprotnikovega vojaka, ga rani prav kolikor je v njem tisto »nekaj več« — to, da je »sovražnik«, predstavnik drugega naroda. In tudi vojak, ki je ranjen, bo svojo eksistenco na specifičen način organiziral skozi rano. Rana pridobljena v vojni namreč ni »navadna« rana. Če bo vojak ozdravel, bo spomin na rano to, kar ga bo naredilo za posebno zavednega državljana. Okoli rane bo spletal heroizem, za rano bo tudi odlikovan. V primeru, da bo ostal pohabljen, bo simbolni pomen rane še večji, obstajal bo

⁵ Scarry, *ibid.*, str. 61.

⁶ *Ibid.*, str. 145.

namreč viden pečat žrtve za domovino. Če pa vojak umre, postane prav njegova smrt nekaj veličastnega, nekaj, kar je bilo vredno storiti.

Ob tem se zastavlja vprašanje, zakaj ima smrt za domovino pomen hrabrega dejanja. Zakaj je to smrt, ki ni bila zaman? V fantazmatskem scenariju žrtvovanja za domovino je na delu paralela med žrtvovanjem vojaka v vojni in Kristusova na križu. Tako, kot je bil nekoč Kristus pripravljen umreti za ljudi, se mora biti tudi vojak žrtvovati za »pravično stvar« svoje domovine. Zgodovinsko razlago te izenačitve Kristusove in vojakove žrtve je podal Kantorowicz, ko je pokazal, da je krščanstvo v času križarskih vojn vzpostavilo paralelo med »ljubeznijo do boga in ljubeznijo do bratov«. ⁷ Takrat je smrt za obrambo krščanskih bratov dobila značaj mučeništva, umrli pa so bili proglašeni za svetnike.

Od 13. stoletja dalje, ko se je povečala moč monarhije, pa se je ideja svete vojne sekularizirala, nadomestila jo je kvazi-sveta vojna za obrambo kraljevine oz. naroda simboliziranega s krono. Obramba kraljevine je dobila pomen boja za Pravico, in najbolj plemenita je postala smrt, ki je vezana na »agonijo za Pravico«. ⁸ Ščasoma pa sama država postane dojeta kot *corpus mysticum*, kot posvetni izraz mističnega Kristusovega telesa. In kot pravi Kantorowicz: »Ko je enkrat *corpus mysticum* identificiran z *corpus morale et politicum* ljudi in postane sinonim nacije kot 'patrije', dobi smrt *pro patria*, torej smrt za neko mistično korporativno telo, svojo antično plemenitost.« ⁹ Od posameznika se takrat prične zahtevati, da ljubi domovino bolj kot samega sebe in se zanjo tudi žrtvuje. (Argumentacijo te zahteve je podal sholastični filozof Remigio de'Girolami, ko je poudaril podobnost med *cité* in bogom. Čeprav je univerzum kot podoba Boga popolnejši od *cité*, pa je *cité* popolnejša podoba Boga od individua. In od individua se zahteva, da se žrtvuje za domovino prav zato, ker je v njej Bog popolneje upodobljen od njega samega.) »Bistveno torej je, da se je na določeni točki v zgodovini 'Država' kot abstrakcija ali Država kot korporacija pojavila kot *corpus mysticum* in je smrt za to novo mistično telo dobila enako vrednost kot smrt na križu za božjo stvar.« ¹⁰

Če s tem teoretskim aparatom analiziramo vojno v Bosni in Hercegovini, vidimo, da v tem primeru nimamo opraviti z opisanim fantazmatskim razmerjem do naroda. Muslimanska stran namreč ob začetku vojne Bosne ni dojemala kot domovine na način fantazmatske identifikacije z narodom. Bosanci so imeli takšno identifikacijo z idejo jugoslovanstva.

⁷ Ernst H. Kantorowicz, *Mourir pour la patrie et autres textes*, Presses Universitaires de France, 1984.

⁸ Vez posvetnega z religioznim pride še posebej do izraza v slavnem reku Jeanne d'Arc: »Tisti, ki so napovedali vojno sveti kraljevini Franciji, so napovedali vojno kralju Jezusu.«

⁹ Kantorowicz, *ibid.*, str. 133.

¹⁰ *Ibid.*, str. 139. Kantorowicz ugotavlja, da so v drugi svetovni vojni na eni strani uporabljali isto mučeniško simboliko za padle fašiste, na drugi strani pa je dejansko človeško življenje prenehalo biti žrtvovano, ampak je postalo »likvidirano«. »Smo na točki, ko od vojaka zahtevamo da umre, ne da bi mu dali v zameno za izgubljeno življenje kakršenkoli pomirljiv emocionalni ekvivalent. Če je smrt vojaka v spopadu – da ne omenimo smrti civilov v bombardiranih mestih – oskubljena vsake ideje, ki jo zaobjema *humanitas*, naj bo to Bog, kralj ali *patria*, ji je odvzeta tudi plemenita ideja samožrtvovanja. Postane hladen umor ali, kar je žalostno, prejme vrednost in pomen naključja v politični cirkulaciji na državni praznik.« *Ibid.*, str. 141.

Edini so bili, ki so vzeli dobesedno transnacionalnost jugoslovanske federacije, svoje fantazme so osredinjali okoli rekla »bratstvo in enotnost«, itd. Skratka ves obstoj Bosne je bil vezan na to, da se izbriše mesto naroda v njeni simbolni organizaciji. Kako dolgo so Bosanci vztrajali pri tej transnacionalni drži kaže dejstvo, da še nekaj časa po začetku vojne nasprotnika niso imenovali z imenom, niso mu dali nacionalne konotacije. Napadalce so imenovali »huligane, kriminalce«, šele kasneje pa četnike, srbske nacionaliste.

Okrutna mučenja, ki jih Srbi izvajajo nad Muslimani, kažejo, kako napadalca pri Muslimanih moti ta manko fantazmatske strukture vezane na domovino. Videti je, kot da je za Srbe neznosno prav to, da Muslimani ne organizirajo svojih domovinskih fantazem na nacionalen način. Srbi nenehno poskušajo narediti vtis o nasprotnikovi nacionalno-religiozni obsedenosti, zato Muslimane imenujejo »borci Džihada«, »zelene baretke«, »islamski fundamentalisti«. Z izvajanjem najbolj krutih mučenj pa skušajo Srbi doseči predvsem to, da bi se Muslimani začeli obnašati kot fundamentalisti. Namen mučenja je, da se prizadene religiozno identiteto Muslimanov. Eden od načinov, da to dosežejo, so posilstva mladih muslimanskih deklet. Posilstvo, ki je travmatično nasilje za vsako žensko, je za muslimanke še posebej grozljivo, ker njihova vera strogo prepoveduje vsakršen spolni odnos pred poroko. Za mlado muslimanko zato pomeni posilstvo simbolno smrt.¹¹

Če smo na začetku dejali, da je cilj vojne, da poruši fantazmatsko strukturo napadenca, tako da se mora slednji pričeti dojemati na nov način, pa je v bosanski vojni to obrnjeno: vojna sili Muslimane, da sploh prevzamejo fantazme nacionalne identifikacije. Šele vojna namreč pri Muslimanih konstituira Bosno kot domovino. Identifikacija z muslimanstvom tako oblikuje tisto fantazmatsko razsežnost, ki je potrebna, da so bosanski vojaki pripravljeni umreti za domovino.¹² V tem specifičnem primeru tako ni napadalec tisti, ki ruši fantazmo domovine, ampak jo prav on na nasilen način konstituira.

Srbi morajo Muslimane slikati kot fanatične fundamentaliste, morajo jih prisiliti, da proizvedejo nacionalne fantazme, zato da lahko svojo ekspanzionistično vojno (ki jo komunistični režim v Srbiji potrebuje, da se obdrži na oblasti), predstavijo kot čisti nacionalni konflikt. Pri tem pa jim je šel na limanice tudi Zahod, ki, na drugi ravni, prav tako nenehno išče nacionalne mite, ki naj bi pogojevali vojno.

Ob bosanski vojni pade v oči to, kako jo zahodni mediji percipirajo na čisto nasproten način od *Gulf War* – lanske zalivske vojne. V zalivski vojni je šlo za običajno ideološko personifikacijo: mediji so ves konflikt utelesili v osebi Saddama Huseina. Irak

¹¹ Roy Gutman, novinar *Newsdaya*, ki je raziskal posilstva v bosanski vojni, ugotavlja, da posiljevanje Muslimank poteka načrtno, kot da je srbskim vojakom posilstvo zaukazano, ker s posilstvom najučinkoviteje »ponižajo Muslimanke, uničijo njihovo osebnost in jih prestrašijo«.

¹² Identifikacija z religijo je postala pri bosanskih Muslimanih še močnejša po tem, ko so se »ušteli« s svojo politiko nenasilja. To, da se ob začetku napada niso pričeli braniti z orožjem, ampak so vztrajali pri pacifizmu, je bilo pri muslimanih vezano na predstavo evropejstva. Bosanski Muslimani namreč dojemajo islam kot evropsko religijo, poudarek islama na morali, pa kot evropsko moralno držo. S svojo politiko nenasilja so bosanski Muslimani po svojem prepričanju samo izražali evropsko držo. Zato je bil zanje tem večji šok, ko so ugotovili, da Evropa ne prepozna njihove evropskosti, ampak nasprotno kot Evropejce dojema samo Hrvate in Srbe.

kot država, njena politična ureditev, zgodovinsko ozadje spora s Kuvajtom, ni bila predmet analiz, medijskih reportaž. Edina politična manifestacija Iraka je bil Saddam Husein, kar je omogočilo, da je bil sovražnik jasno identificiran, dobil je »človeški obraz in pravo ime«, zato mu je bilo tudi mogoče soditi. S to operacijo utelešenja sovražnika so bila negirana in izključena vsa druga ne-osebna razmerja, ki oblikujejo neko politično situacijo. Ko se je sovražnik personaliziralo in predstavilo kot moralni izmeček, se je vsa kompleksnost politične situacije zvedla na izbiro med dobrim in zlim, legitimostjo in agresijo. In strategija medijev ni bila toliko, da se sovražnik uniči, kot predvsem poniža, osramoti v očeh mednarodne javnosti, tako da moralno »izgubi obraz«.

V primeru bosanske vojne pa prevladuje povsem nasproten pristop. Zahodni mediji delajo vse, da sovražnik ne bi bil jasno spoznaven: nenehno potekajo razprave o zgodovini nacionalnih konfliktov v Bosni in Hercegovini, poudarja se krivda vseh strani v sporu. Ustvarja se vtis, da gre za religiozno-etični spopad, kjer se izživljajo stoletne zgodovinske travme. Mediji opozarjajo: če hočemo spopad razumeti, moramo poznati ne le politično zgodovino Jugoslavije, ampak celotno zgodovino Balkana od turških časov. Ob tem, ko mediji ustvarjajo vtis, da se v tem spopadu ne da enostavno zavzeti strani, seveda zamegljujejo lik agresorja. Ko je bila Srbija pred časom sicer prepoznana kot glavni krivec, je kazalo, da bomo dobili novega Saddama Huseina – Slobodana Miloševića, ki se ga mediji pričeli slikati kot utelešenega sovražnika. Toda ta podoba se je razvodenela, ko so mediji pričeli prikazovati situacijo v Srbiji kot veliko bolj kompleksno, kjer obstaja poleg »zlega« Miloševića še »dobri, naivni« Panić, pa odkrito fašistični Šešelj, itd.

Toda ta nasproten postopek ne prinaša nič manjše idološke mistifikacije kot demonizacija Saddama Huseina v primeru zalivske vojne. Zahteve po »objektivni analizi situacije« ali »zgodovinski razgrnitvi konflikta« nikakor ne oblikujejo nekega nevtralnega mesta pogleda na politično dogajanje, kajti sama zahteva po objektivnosti, po preučitvi »resnice« vseh strani, je vselej že določena s specifičnim političnim interesom. Funkcija sklicevanja na domnevno zapleteni kontekst balkanskih religiozno-etičnih sporov je preprosto v tem, da omogoči Zahodu, da se izogne lastni odgovornosti do Balkana, da se izogne soočenju z neprijetno resnico, da sedanja jugoslovanska vojna ni nekak eksotični etični konflikt, ampak produkt zgrešene zahodne politike do razpada Jugoslavije.

Tukaj Zahod sledi isti logiki, ki je na delu pri srbski obsedenosti zaradi pomanjkanja nacionalne identitete pri Muslimanih. Videti je, kot da je za Zahod pomanjkanje elementa nacionalnega še bolj travmatično kot njegova prisotnost. Vojno, ki v začetku ni bila nacionalno-religiozni konflikt, je šele pogled zahoda označil kot nacionalistični spopad. Pri tem pa je Zahod nezavedno prevzel prav srbsko predstavo konflikta. To pa zato, ker oboji, tako Zahod kot Srbi, potrebujejo nacionalne fantazme, da lahko za njimi skrijejo svoje politične interese: Srbi svojo ekspanzionistično politiko, Zahod pa svojo »nevtralno« držo.

CARL SCHMITT: OCCASIO IN SVARILO

Za nemško (zlasti konservativno) pravno in politično teorijo, katere najbolj vidna predstavnika sta bila Leo Strauss in Carl Schmitt, je bilo najbolj produktivno obdobje tik pred nastopom nacizma, med njegovo vladavino in takoj po njegovem zlomu. Znano je, da je splošen okvir povojnih debat o Straussovem in Schmittovem delu in celo sodbo o vrednosti njune teorije določal ravno odnos obeh, sicer že v dvajsetih letih uveljavljenih in mednarodno priznanih pravnih in političnih filozofov do nacizma.

Ironija usode je, da je bila teorija prvega, četudi je zagovarjal podobna nedemokratska stališča kot uradni ideologi nacizma, zanje nesprejemljiva zaradi njegovega židovskega porekla¹, drugega, katerega rod ni bil raso oporečen, pa so hoteli – seveda tudi z njegovim prostovoljnim sodelovanjem – narediti za svojega paradnega konja,² četudi je še l. 1932, torej tik pred Hitlerjevim prihodom na oblast, zahteval prepoved nacionalsocialistične stranke in v imenu obrambe ustavne ureditve svaril pred nevarnostjo, da bi na volitvah zmagali bodisi komunisti ali pa nacisti.³

¹ Elisabeth Young-Bruel v svoji biografiji Hannah Arendt poroča: »Strauss was haunted by the rather cruel way in which Hannah Arendt had judged his assessment of National Socialism: she had pointed out the irony of the fact that a political party advocating views Strauss appreciated could have no place for a Jew like him.« Navajamo po L. Ferry, *Philosophie politique*, 1, PUF, Pariz 1984, str. 35.

² Za Schmittovo metamorfozo iz uglednega weimarskega pravnika in političnega teoretika, nasprotnika nacistov, v njihovega sodelavca cf. J. W. Bendersky, *Carl Schmitt: Theorist for the Reich*, Princeton University Press, Princeton 1983. Schmitta, ki ga je zavezniški tisk razglasil za »nacističnega uradnega konstitucionalnega apologeta«, »kronskega pravnika Tretjega Reicha«, »utemeljitelja nacistične ekspanzionistične politike« itn., so sicer aretirali in zaprli do nürnberških procesov marca 1947. Ker dokazov za njegovo neposredno odgovornost za nacistične vojne zločine ni bilo, so ga po nekaj tednih zasliševanj brez obtožbe izpustili. Schmitt ni zanikal svoje moralne odgovornosti ne na zaslišanju ne v *Ex Captivitate Salus: Erfahrungen der Zeit 1945/47*, vrsti esejev o svoji nacistični izkušnji, odločno pa je zavračal kazensko, zato je tudi odklonil proces »denacifikacije«.

Najbrž ni mogoče dvomiti o tem, da je bil Schmitt kot pravnik mednarodnega slovesa koristen uradni politiki Tretjega Reicha. Drži tudi to, da je bilo tudi v njegovih spisih marsikaj zanjo uporabnega (denimo koncept o *Grossraum*, s pomočjo katerega je poskušal Schmitt pojasniti razpad mednarodnega reda *jus publicum Europaeum* in nastanek nove mednarodne ureditve, katere značilnost je spopad dveh univerzalističnih projektov: ameriškega in sovjetskega. A ta čisti pravno-politični koncept so tako sami nacistični teoretiki, kakor tudi zavezniški kritiki Schmitta izenačili z rasnim konceptom *Lebensraum*). A to še ne pomeni, da je bil uradni ideolog Tretjega Reicha. Zato imajo bržkone prav tisti, ki trdijo, da Schmitta ni bilo mogoče nacificirati, zato ga tudi ni treba denacificirati.

³ Schmittova argumentacija je bila, če jo v grobem povzamemo, takale: Vsaka ustava se opira na nekatera

Ironija usode je tudi to, da je moral Schmitt, ki se ga je oprijela nalepka decizionista, patosa usodnih, eksistencialnih odločitev⁴ skoraj štirideset let nositi breme svoje lastne odločitve, saj je bil zaradi svojega triletnega (1933-1936) aktivnega sodelovanja v Tretjem Reichu ali vsaj spogledovnja z nacizmom tako rekoč izobčen iz intelektualne srenje, čeprav je pisal skoraj do svojega devetdesetega leta. Anatema pa je zadela tudi njegovo delo, in to ne le dels, ki so nastala med vladavino nacizma, marveč je sum padel tako na prej slavljeno weimarsko obdobje konstitucionalne teorije, kakor tudi na povojne razprave, zlasti o mednarodnem pravu.

Schmittova politična negativna podoba («kronski jurist Tretjega Reicha», zgovornik avtoritarnosti ali celo diktature, reakcionarni antiliberalec itn.) je omadeževala tudi razpravljanje o njegovem delu. Res je sicer, da niti zagrizeni protischmittovci, ki so se resno lotili svojega dela, niso zanikali prodornosti Schmittove analize in kritike slabosti parlamentarne demokracije in pravnega pozitivizma, zavračali pa so seveda konsekvence, ki jih je Schmitt potegnil iz svojih analiz. Problem pa je bil v tem, da v povojnem obdobju nikakor ni bilo samoumevno razpravljati o Schmittovem delu. Zato, da bi Schmittovo teorijo lahko kritizirali, ji je bilo treba poprej podeliti status predmeta, o katerem se spodobi razpravljati.

Iz razumljivih razlogov pa je bil Schmitt kot predmet proučevanja najbolj problematičen za Nemce, ki so za svojo zadrego oz. nelagodje spričo kompromitiranega pravnega in političnega teoretika skovali posrečeno formulo: »Carl Schmitt: Ja und Nein«. Če so prvi videli v Schmittu sijajnega pravnika in političnega filozofa, ki je v odločilnem zgodovinskem trenutku svojega naroda odpovedal kot oseba, pa so drugi obsojali tako človeka, kakor tudi njegovo delo kot nevedna in celo nevarna. Prvi so bili prisiljeni, da skupaj z delom rešujejo tudi avtorja, četudi s šepavimi izgovori in opravičili, drugi pa so skupaj z avtorjem izničili tudi njegovo delo.

Do pomembnega pozitivnega premika v obravnavi Schmittovega dela je zato lahko prišlo šele sredi osemdesetih let, ko so se Schmittovi interpreti iztrgali prisili, da delo presoajo glede na moralne kvalitete njegovega tvorca, skratka, ko so na neki način odtrgali produkt od producenta. Ta operacija ločitve je imela določene posledice tudi za obravnavo dela: skupaj z avtorjem je bil na neki način izbrisan tudi historični in politični kontekst, v katerem je delo nastajalo, a interpreti se niso obotavljali poseči niti v celovitost in notranjo strukturiranost Schmittovega opusa. Z drugimi besedami, Schmittovo delo so obravnavali kot bolj ali manj amorfno snov, surovino, pripravno za najrazličnejše rabe, pač v skladu s političnimi, ideološkimi ali tudi osebnimi preferencami posameznih avtorjev.

temeljna načela, ki skrbijo za nespremenljivost ustavne ureditve. In tudi če ustava predvideva možnost sprememb, te ne smejo omogočati rušenja ureditve, ki jo sama ustava vzpostavlja. Preprosto rečeno, nobena ustavna sprememba ne sme uzakoniti rušenja zakonitosti oz. legitimiranja odprave legitimnosti, katerih okvire določa sama. Cf. C. Schmitt, *Legalität und Legitimität*, 2. izd., Duncker & Humblot, Berlin 1968, str. 6 in isti »The Legal World Revolution«, v: *Telos*, št. 72, str. 76.

⁴ Prva konsistentna kritika Schmittovega »decizionizma« in »političnega eksistencializma«, ki je povezala njegovo antiliberarno teorijo z nacistično totalitarno državo, je nastala že v tridesetih letih v okviru frankfurtske šole. Cf. H. Marcuse, »The Struggle Against Liberalism in the Totalitarian View of the State«, v: *Negations: Essays in Critical Theory*, Beacon Press, Boston 1968.

Lahko bi rekli, da je Schmitta, ki je kritiziral romantični koncept politike predvsem zaradi okazionalizma, doletela usoda, da tudi sam postane, kot ugotavlja, denimo, J. Bendersky, zgolj »occasio« za svoje interprete.⁵ Cena, ki jo je Schmitt moral plačati za to, da je nehal simbolizirati »preteklost, ki jo je bilo treba preseči,« in postal vreden razprave in ne zgolj obsojanja tudi za zagovornike liberalne demokracije, za teoretike, za katere je bilo Schmittovo delo tabu, ki si ga še pred nekaj leti ne bi drznili kršiti, je bila njegova degradacija v occasio.⁶

Mi si seveda ne bomo prizadevali za nekakšno celostno podobo Schmittovega dela v njegovem avtentičnem zgodovinskem in političnem kontekstu, marveč bomo tudi sami v njem videli occasio, vendar occasio, ki nas lahko pouči o mejah razsvetljenstva in liberalizma, predvsem pa o slabostih ali kar avtodestruktivnosti parlamentarne demokracije. Da je bila ta avtodestruktivnost očitna tudi drugim Schmittovim sodobnikom, priča, denimo, tudi S. Neumann. Neumann namreč opozori, parafrazirajoč ob tem C. Schmitta, kako lahko sredstvo (parlamentarna razprava in prepričevanje) v specifičnih razmerah ne doseže svojega smotra: kompromisa med strankami, ki si ga liberalna demokracija postavlja za cilj in ideal, marveč ga prav onemogoča:

»Razpravljanje postane nesmiselno, kadar se je tvoj partner že odločil vztrajati na svojem stališču, še preden se je razprava začela... Posledica pa je zamajanje intelektualnih temeljev liberalizma in parlamentarizma.«⁷

V nasprotju z Neumannom, ki si prizadeva za ohranitev zahodnega modela liberalne in parlamentarne demokracije in zavrača zgolj škodljive posledice ene izmed njenih manifestacij (strankarski spori, gnili kompromisi, ki nikogar ne zavezujejo), hoče Schmitt pokazati, da weimarski Reichstag ni karikatura parlamentarne demokracije, marveč njena resnica. Schmitt namreč izhaja iz prepričanja, da večne debate v Reichstagu in nemožnost odločitve niso naključna, odpravljiva pomanjkljivost, marveč prej posledica »konstrukcijske napake«, če smemo tako reči, tega modela demokracije. Po Schmittu je model parlamentarne demokracije nujno neuspešen — kar je razvidno iz

⁵ Schmitt je l. 1919 kritiziral »politični romantizem« in ob tej priložnosti vpeljal koncept »occasio« (*Anlass, Gelegenheit*), da bi pojasnil specifičnost romantičnega pojmovanja realnosti. Za to pojmovanje je značilno, da zanika absolut ali kakršno koli neodvisno, »objektivno« obstoječo realnost, pač pa vidi v vsem zgolj priložnost in povod za romantično produktivnost. Za romantike objekt nima vrednosti na sebi, ne glede na to, ali gre za zgodovino, naravo, družbo, človeštvo, boga ali duhovno bitnost, pač pa rabi zgolj kot brezsubstančna točka, okoli katere se spleta igra romantične domišljije. Objekt šteje toliko, kolikor ga lahko neki dani trenutek izrabí estetska kreativnost. Romantična kreativnost se pri tem ne meni veliko za dejanska politična, zgodovinska, pravna ali moralna razmerja med predmeti njene obdelave. Sprejetje ali zavrnitev argumenta, vrednotenje ali razvrednotenje predmeta se ne ravná po kakšni logiki ali dejanski vsebini, pač pa je popolnoma samovoljno. S pomočjo konceptov »subjektivirani okazionalizem« in »politični romantizem« je Schmitt smešil politično prakso nemškega liberalnega parlamentarizma, ki se je z večnimi razpravami izogibal vsakršni odločitvi. Cf. C. Schmitt, *Politische romantik*, 3. izd., Duncker & Humblot, Berlin 1968. Cf. tudi *The Crisis of Parliamentary Democracy*, MIT Press, Cambridge Mass. 1985.

⁶ Cf. zglede za »okazionalistično« branje Schmitta, in to tako pri »levičarskih schmittovcih«, kakor tudi pri »desničarskih schmittovcih« in »antschmittovcih« v zborniku *Carl Schmitt und die Liberalismuskritik*, K. Hansen in H. Lietzmann (ur.), Leske & Budrich, Opladen 1988.

⁷ S. Neumann, *Die deutsche Parteien: Wesen und Wandel nach dem Kriege*, Jünker und Dünnhaupt Verlag, Berlin 1932, str. 111.

njegove nefunkcionalnosti – ker je notranje protisloven. Protisloven pa je zato, ker se opira na nezdržljiva pola: na demokracijo in liberalizem. V tisti meri, v kateri se liberalizem in demokracija izključujeta, je parlamentarna oz. liberalna demokracija za Schmitta *contradictio in adjecto*.

Vendar Schmitt ne bi videl opozicije med liberalizmom in demokracijo, če ne bi izhajal iz drugačnega, ne-formalnega, substancialnega pojmovanja demokracije,⁸ katere bistvena opredelitev je identičnost vladajočih in tistih, ki jim vladajo. Schmitt raziskuje temeljno nasprotje med neposredno, resnično demokracijo, oprto na homogenost političnega telesa (etnično, versko, kulturno, jezikovno) in parlamentarno, zgolj formalno demokracijo, ki izhaja iz pluralizma interesov, v okviru poskusa reafirmacije političnega. Schmitt ne očita parlamentarni demokraciji le tega, da je protidemokratska, marveč najprej in predvsem, da je protipolitična. Te dve značilnosti liberalne demokracije se po Schmittu kažejo tako v liberalni ustavni teoriji, kakor tudi v parlamentarističnem pojmovanju politike.

Liberalna teorija razume državo kot pravno državo, izvrševalko sklepov zakonodajalnega telesa, parlamenta, kjer sedijo zastopniki različnih, med seboj tekmujočih interesov. Politiko pa pojmuje kot svobodno razpravljanje v parlamentu, katerega smoter je doseči konsenz. Liberalna demokracija, kot jo analizira Schmitt, ni le nepolitična in nedemokratska, marveč tudi nemočna iz treh razlogov: ker jo veže sterilni legalizem, ker pozna zgolj racionalistično pojmovanje politične debate in ker politično pasivizira državljane s tem, da državi zakonsko onemogoča poseg v njihovo zasebnost.

Po Schmittovem mnenju tako praksa liberalne demokracije, kakor tudi njena teorija izpričujejo radikalno nerazumevanje bistva politike. Bistvo politike je v *Konceptu političnega* opredeljeno kot boj. Politično se od ekonomije, religije itn. loči po tem, da vsa razmerja prevede v razmerje prijatelj/sovražnik:

»Vsaka religiozna, ekonomska, moralna, etična ali kakšna druga antiteza se spremeni v politično, če je dovolj močna, da učinkovito grupira ljudi glede na razmerje prijatelj oz. sovražnik.«⁹

Politični boj ni tržna konkurenca, tudi ni nujno oborožen spopad, pač pa so to najrazličnejše oblike konfrontacije v skladu z opozicijo prijatelj/sovražnik. Politično kot najbolj primitivna forma organiziranja in urejanja medsebojnih odnosov ni podložno zakonu, pač pa je pred vsakim zakonom in pravom. Koncept političnega je zato po Schmittu tudi predpostavka koncepta države. Država se vzpostavi kot sredstvo za nadaljevanje, organizacijo in usmerjanje političnega boja. Politični boj je potemtakem pogoj za možnost politične ureditve. Vzpostavitev notranjega reda (politične ureditve)

⁸ Lahko bi rekli, da ni nič nenavadnega, da se je prva generacija kritične teorije (O. Kirchheimer, F. Neumann, pa tudi W. Benjamin), strinjala s Schmittovo diagnozo krize parlamentarne demokracije, ko pa se je sam Schmitt zgledoval po marksistični tezi o diktaturi proletariata kot neliberalni, vendar demokratični ustavni ureditvi. Znana je Schmittova izjava, da je odkril politično presežno vrednost, tako kot je Marx odkril ekonomsko presežno vrednost. Cf. v zvezi s tem članek E. Kennedy, »Carl Schmitt and the Frankfurt School« in polemiko, ki jo je Kennedyjeva sprožila s svojim nepravovernim pristopom. *Telos*, št. 61, 1986.

⁹ Cf. C. Schmitt, *The Concept of the Political*, Rutgers University Press, New Brunswick 1976, str. 37.

je vnaprejšnji pogoj za nadaljevanje zunanjega konflikta, kajti tudi države se grupirajo po načelu prijatelj/sovražnik.

Če pri Hobbesu politično oz. civilno stanje nastane na podlagi družbene pogodbe, s katero se konča naravno stanje vojne vseh proti vsem, seveda za ceno podreditve suverenu, ki v zameno za pokorščino ponuja varnost, pa Schmitt vztraja pri naravnem stanju, le da ga generalizira. Vojna vseh proti vsem ne velja le za posameznike, marveč za vsako bolj ali manj organizirano skupino ljudi, to pa velja seveda tudi za državo in razmerja med državami. Ker je vsak spor političen spor, kjer je drugi dojet kot sovražnik, ki ga je treba premagati in dotolči, je razumljivo, da sporov med sovražniki ni mogoče urediti z razpravljanjem in dogovarjanjem. Med sovražniki ni možen sporazum, ker ni ničesar, glede česar bi se lahko sporazumeli. Ker je v politiki edino priznano razmerje razmerje do sovražnika oz. prijatelja, je probleme mogoče rešiti le z odločitvijo. Političnega spora ne more razrešiti še tako racionalna in reflektirana razprava, pač pa zgolj moralna moč odločitve. Zato je lahko omahovanje in neodločenost parlamenta nevarnejša in vodi v hujše prelivanje krvi od odločitve za dejanje.

Ravno ta moralna moč odločitve po Schmittovem mnenju manjka liberalnemu, miroljubnemu in legalističnemu meščanstvu in liberalni demokraciji, ki je meščanska politična tvorba. Parlamentarna demokracija kot taka predpostavlja depolitizacijo družbenega, ekonomskega in kulturnega življenja. Taka depolitizacija je bila mogoča v obdobju absolutizma, ko je država vzpostavila pravni red, ki je omogočal, da se rešujejo ekonomski, religiozni, kulturni ipd. antagonizmi, ne da bi postali politični. V obdobju totalne države 20. stoletja, ko izgine ločnica med družbo in državo, ni nobenega področja družbenega življenja, ki bi bilo izvzeto iz politike. Ni več nevtralnega področja, vsako lahko potencialno postane politično. Totalna politizacija oz. poistovetenje države in družbe spremeni tudi samo državo v zastavek v političnem boju strank. Te ne stremijo h kompromisu, temveč k prevladi, zato se lahko obdrži le močna država, ki jo zavezuje zakon, da mora dati vsaki stranki enako možnost, da zmagava v boju za oblast. Šibka država pa je obsojena na razpad.

Liberalizem po Schmittovem mnenju ne uklene le demokracije v razvodenjene, neustrezne liberalne politične ustanove (predstaviški sistem, zakon večine, parlamentarne razprave itn.), marveč napačno predpostavi identiteto med legalnostjo in legitimnostjo.¹⁰ V liberalni demokraciji je tudi država zavezana zakonu. Zakoni so veljavni le, če so sprejeti in uveljavljeni v skladu z vnaprej sprejetimi postopki. Liberalna demokracija priznava kot suverena in zakonodajalca voljo ljudstva, vendar njegovo funkcijo opravljajo predstavniki ljudstva, izvoljeni v parlament. Ker je ljudstvo kot suveren nedoločljivo, njegova moč, ki mu kot suverenu pripada, pa brezmejna, pomeni potencialno nevarnost za vsako ustavno ureditev, saj suverenu v načelu nič ne onemogoča, da ne bi spreminjal zakonov in celo ustave. Ta neobvladljiva suvercnova moč, ki je ustavna legalnost ne izčrpa, ta zunanost z ustavo vzpostavljene zakonitosti, ostaja večni zastavek v političnem boju. Stranke v boju se spopadajo za to, katera bo določila vsebino volje

¹⁰ Tudi Schmittu bolj ali manj nenaklonjeni avtorji priznavajo, da je »teorijo o ločevanju med legalnostjo in legitimnostjo v Nemčiji utemeljil Carl Schmitt.« Cf. U. Preuss, *Legalität und Pluralismus: Beiträge zum Verfassungsrecht der Bundesrepublik Deutschland*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1973, str. 17.

ljudstva. To pa seveda pomeni, da vprašanje suverenosti ni enkrat za vselej odloženo, marveč se v vsakem političnem boju za oblast na novo postavi. Schmittova analiza suverenosti je produktivna in poučna tudi za naš čas prav v tisti meri, v kateri suverenost razume kot tisto, kar presega pravni red, kar mu je preddobno. Drugače rečeno, kolikor jo razume kot nezakonitost, ki vzpostavi vladavino zakona.

Veliko nesporazumov v zvezi s Schmittovim pojmovanjem suverena oz. najvišje avtoritete v neki določeni politični in pravni ureditvi je povzročila Schmittova ekspresivna retorika, zlasti v *Politični teologiji*, v kateri Schmitt zatrdi, da so vsi ključni koncepti moderne nauka o državi sekularizirani teološki koncepti.¹¹ Ta na prvi pogled nedvoumna trditev je zapeljala marsikaterega Schmittovega kritika, da mu je prehitro očital enačenje političnega suverena z bogom. Suveren naj bi bil po Schmittu nekakšno posvetno božanstvo z vsemi atributi vsemogočnosti, kakršne naj bi imel krščanski bog. Po tem pojmovanju naj suveren ne bi bil, tako kakor bog, zavezan nobenim normativnim prisilam, marveč bi bil prav njihov predhodni vzrok. Tako naj bi suveren v izjemnem stanju sprejemal odločitve, za katere ni odgovoren nikomur. Zato so Schmittu očitali, da se za njegovim iracionalnim decizionizmom skriva tiho zavzemanje za despotizem.

Težava s to kritiko, ki je na prvi pogled popolnoma konsistentna, je zgolj v tem, da potvori tri ključne probleme iz Schmittove *Politične teologije*: razmerje med normo in izjemo v liberalnem pravem nauku, vprašanje vsebine zakona in njegovega subjekta ter pomen odločitve kot take. Kakšna so razmerja med temi tremi ključnimi problemi, je po Schmittu odvisno od tega, kako pojmuje avtoriteto, ki naj bi bila zmožna ohranjati državo kot pravni red. Prav zaradi tega je razmerje med »normo« in »izjemo« oz. med »oblastjo/močjo« in »pravico« v pravu kot celoti temeljno vprašanje, neločljivo povezano s konceptom suverenosti.

Zato da ne bi popačili Schmittovega pojmovanja suverenosti, je treba vedeti, v kakšnem kontekstu se Schmittu problem suverenosti postavi kot problem. Suverenost postane po Schmittu problem, kadar izgine transcendenca kot poslednja opora politične avtoritete. A kot je znano, je še pred Schmittovo *Politično teologijo* Kelsen postavil vprašanje utemeljitve politične avtoritete. Kelsen je bil tudi prvi, ki je opozoril na sorodnost problemov in rešitev v teoriji države in teologiji. Pokazal je, da jurisprudenca jemlje zgled za svoj pojem enotnosti pravnega reda iz teološkega koncepta boga kot utelešenja svetovnega reda. Pri tem seveda Kelsen pusti ob strani vprašanje, ali je red utemeljen normativno ali kavzalno.¹² Država je v Kelsnovi teoriji dojeta kot »personifikacija ... pravnega reda.«¹³ Tudi logična razmerja obravnava pravna znanost po Kelsnovem mnenju na podoben način, kakor teologija. Razlikujeta se le v tem, da v pravem nauku stopi koncept države na mesto koncepta boga. V obeh sistemih nastopa ta koncepta kot transcendentna garanta reda: bog je porok za vse pojave, država kot temelj prava pa jamči za pravni red. Kelsen je zavračal personifikacijo suverenosti,

¹¹ C. Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, 2. izd., München 1934, str. 49.

¹² Cf. H. Kelsen, »Gott und Staat,« v: *Logos*, vol. XI (1920-21), str. 261-284. Cf. tudi knjigo *Das Problem der Souveränität und die Theorie des Völkerrechts. Beitrag zu einer reinen Rechtslehre*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1920, *Der soziologische und der juristische Staatsbegriff: Kritische Untersuchungen des Verhältnisses zwischen Staat und Recht*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1922.

¹³ Cf. H. Kelsen, »Gott und Staat,« str. 269f.

kakor tudi njeno fiksiranje v neki določeni instanci. Za Kelsna je sam pravni red kot tak suveren. Izhajajoč iz teh premis, pojmuje Kelsen tudi državo kot sistem abstraktnih norm, iz katerih so izključene zgodovina, politika in morala. Kelsen si prizadeva za nepristransko jurisprudenco, rezultat njegovega prizadevanja pa je radikalni pravni pozitivizem, za katerega je pozitivno pravo edini vir pravne odločitve in edini zavezujoči standard za družbeno življenje.

Schmittu so predvsem levičarski kritiki pogosto očitali, da pojmuje suverena kot boga, tj. kot stvarnika svetovnega oz. pravnega reda in poroka zanj. A kot smo videli, je to prej Kelsnova kakor Schmittovo stališče. Prav Kelsen si prizadeva zamenjati teološko vero in upravičevanje političnega reda z očiščeno verzijo suverenovega funkcionalizma. V nasprotju s tem, pa Schmitt nikjer ne trdi, da je suveren podoben bogu. Še več: v modernih družbah si po Schmittu sploh ni mogoče predstavljati suverena, ki bi funkcioniral kot stvarnik države in njen porok. Prav v tem je po Schmittu treba iskati vir težav sodobne teorije države in različnih in različnih parlamentarne demokracije.

Če se Schmitt strinja s Kelsnom glede nujnosti postavitve vprašanja utemeljitve pravnega reda, državne oblasti/moči in suverenosti, brž ko bog ni več transcendentna opora, kar se po Schmittovem mnenju zgodi z Descartesom, pa gre Schmitt z radikalizacijo problema suverenosti in legitimnosti še korak naprej od Kelsna. Po Kelsnovi čisti teoriji prava, je treba suverenost države in njeno funkcioniranje očistiti od navlake verovanja, tradicije, moči, skratka, če smo ironični, od njene politične in družbene dejanskosti. Schmitt pa, ravno narobe, to umazanijo empirije spet vrne v konstitucionalno razpravo. In če je Schmitt še danes zanimiv, potem prav zato, ker izhaja iz teze, da v moderni ni mogoče predpostaviti (in zato tudi ne k temu stremeti) temeljnega strinjanja glede bazičnih vrednot kot opor države in prava. Skratka, Schmitt je sodoben zato, ker vrže tradicionalni koncept suverenosti v ropotarnico zgodovine.

Za tradicionalno pojmovanje suverena, to velja predvsem za razsvetljensko in utilitaristično teorijo, opazna pa je tudi pri Kelsnu, je značilna predstava o »stroju, ki teče kar sam od sebe«, predstava, v kateri je suveren postal nekako odveč:

»Splošno veljavnost zakonskih predpisov enačijo z zakonitostjo narave, ki ne pozna izjem. Suveren, ki je po deističnem svetovnem nazoru — četudi ga pojmujejo kot bivajočega zunaj sveta — ostal krmar velikega stroja, je bil radikalno odrinjen stran.«¹⁴

Utilitaristična teorija o samodejnem delovanju stroja je smiselna le ob predpostavki, da je mogoče harmonijo partikularnih, sebičnih interesov v družbi kot celoti doseči samodejno. Posamezniki s tem, da se ženejo za svojimi interesi in koristmi, tako rekoč nehote in nevede prispevajo k harmoničnemu delovanju stroja. To pa ne bi bilo mogoče, če ne bi obstajala država, katere naloga je, da varuje zasebno sfero, to posvečeno področje, na katerem posameznik preračunava, kaj mu je v prid in kaj mu škoduje.

Za Schmitta pa je problematično prav tisto, kar naj bi bilo v tem modelu dano kot nekaj samoumevnega, namreč konsenz o »skupnem dobrem« oz. »javni blaginji«. Zastavek Schmittovih weimarskih spisov, predvsem *Verfassungslehre* (1928) in *Der Hüter*

¹⁴ Cf. C. Schmitt, *Political Theology*, MIT Press, Cambridge, MA 1985, str. 48.

der Verfassung (1931), pa je pokazati, da je ta vnaprejšnji konsenz, kot predpostavka samodejno delujočega stroja, iluzija. Zato po Schmittovem mnenju problemov suverenosti v moderni državi, parlamentarne ureditve in družbe kot celote ni mogoče pojasniti z utilitarističnim interesnim računom. Namesto iz fikcije interesnega računa, izhaja Schmitt iz dejanskega temeljnega nesklada med kompetitivnimi interesi, ki obvladujejo socioekonomsko realnost, in liberalnimi ustanovami pravnega reda.

Pogoj za možnost pravnega reda je instanca, avtoriteta, ki jamči za njegovo enotnost. V moderni državi take enotnosti ni mogoče kar nevprišljivo predpostaviti, ker ji oporekajo med seboj tekmujoči interesi, vrednote, ustanove. Zato moderno državo blokira notranje protislovje ali vsaj napetost med idejo enotnosti, utelešeno v ustavi, in družbeno in politično realnostjo. Ker je edina stalnica moderne države kompetitivnost, ker ni nobene splošno priznane vrednosti, dobrega ali koristi, tudi ni nevprišljivega vira odločanja, zato v konfliktni situaciji ni mogoče pričakovati odrešilne odločitve. V zadnji instanci zmaga najmočnejši in najbolj privilegirani.

Schmitt v nasprotju z liberalnimi zagovorniki pluralizma interesov ne vidi v parlamentarni demokraciji najpopolnejšega sistema za doseg racionalne koordinacije. Prav narobe, Schmitt parlamentarni demokraciji očita prav to, da nima koordinacijskega mehanizma, ki bi pripeljal do odločitve. Parlamentarna demokracija lahko namesto odrešilne odločitve ponudi zgolj ohlapne povezave med strankami in »gnile« kompromise. Ker ni zavezujočih pravil, je vsak kompromis, vsako ravnovesje interesov zgolj začasno. Normalno ni pravilo oz. norma, marveč izjema. Če povzamemo, potem bi lahko rekli, da vidi Schmitt v parlamentarni demokraciji »permanentno izjemno stanje«.

Šele v tem kontekstu dobi pravi pomen Schmittova reaktualizacija vprašanja suverenosti in suverena:

»Iz praktične in teoretične perspektive je popolnoma vseeno, ali je sprejemljiva abstraktna shema, ki naj bi definirala suverenost (denimo: suveren je najvišja oblast, ki ni izpeljana). Abstraktni koncept ni sporen ... Sporna pa je konkretna aplikacija, to pa pomeni vprašanje, kdo odloča v konfliktni situaciji, kaj je javna korist ali korist države, javna varnost ali red, le salut public itn. Izjema, ki ni kodificirana v veljavnem pravnem redu, je najbolje opredeljena kot stanje skrajne ogroženosti, nevarnosti za obstoj držav itn. A tega stanja ni mogoče faktučno opisati in ga prilagoditi veljavnim zakonom.«¹⁵

Schmitt torej opredeli suverena kot instanco, ki odloča o izjemnem stanju. Natančneje, »Suveren je tisti, ki določa izjemo.«¹⁶ Suveren je zato nujno zunaj zakona, saj suverena dejanja v izjemnem stanju ne morejo biti zavezana zakonom. To ne pomeni, da suveren ruši zakonitost, saj s tem, da odloča o izjemi, šele določi pogoje možnosti za vladavino zakona:

»Zato da bi pravni red sploh imel kakšen smisel, mora obstajati normalna situacija. In prav suveren je tisti, ki dokončno odloča o tem, ali ta normalna situacija tudi dejansko obstaja.«¹⁷

¹⁵ *Ibid.*, str. 6.

¹⁶ *Ibid.*, str. 5.

¹⁷ *Ibid.*, str. 12.

Kritiki so Schmittu očitali, da je njegovo pojmovanje izjeme in suverenove moči odločanja anarhično oz. nihilistično. Pri tem pa so spregledali, da je ves zastavek Schmittove analize izjemnega stanja, ki po njegovem ni ne anarhija ne kaos, poskus ponovne vzpostavitve reda. Ta red v izjemnem stanju še vedno obstaja, čeprav ga ni mogoče primerjati z redom v normalnem stanju. Vendar tudi red v normalnem stanju ni nekaj samoumevnega, kajti tega, kaj je normalno in kaj ni, po Schmittovem mnenju ne določajo ustavne določbe ali zakonodaja, marveč razmerje med političnimi silami, v zadnji instanci tisti, ki ima monopol na državno moč/oblast, ki ji pravi Schmitt, parafrazirajoč Marxa, politična presežna vrednost.

Schmitt se torej v nekem smislu vrača k Hobbesu in ni naključje, da so ga nekateri interpreti imeli za Hobbesa 20. stoletja, a opozoriti moramo na neko bistveno razliko. Schmitt je že v *Politični teologiji* in *Die Diktatur* (1921) dokazoval, da v moderni državi ni mogoče najti hobbesovskega »trajnega subjekta suverenosti, ki bi bil zmožen med seboj uskladiti interese in želje različnih skupin.« Če sta pri Hobbesu suverenova moč in oblast utelešeni v osebi oz. instanci, pristojni za zakonodajo, pa Schmitt, ki izhaja iz razklanosti sodobne družbe, iz nekompatibilnosti med seboj sprtih interesov na eni strani in inflacije državnih funkcij na drugi, preinterpretira hobbesovski pojem suverenosti (kot suverenosti osebe ali instance) v trenutek eksistencialne odločitve, posega v parlamentarno razpravo, v proces, ki ga suveren ni ne ustvaril in ki ga tudi ne nadzoruje.

Na ta problem odločitve oz. instance, pristojne za odločanje, je navezan drugi osrednji moment Schmittove konstitucionalne teorije: ločevanje med legalnostjo in legitimnostjo.¹⁸ Schmitt se je skušal ogniti dvema skrajnostima, imanentnima naravi prava kot spregi pravice in moči/oblasti: čistemu normativizmu, ki je končal v sterilnem pravnem formalizmu, ki je popolnoma neuporaben v izjemni, krizni situaciji, in sociološki deskripciji družbene dejanskosti, ki spregleduje specifično naravo pravnih oblik in ustanov, namreč njihovo normativnost. Po Schmittu je ustava vseh modernih držav razklana med idealom in realnostjo, med normativnostjo in učinkovitostjo. Drugače rečeno, po Schmittu je jedro politične teorije, predvsem teorije države, vprašanje razkoraka med »normativno veljavnostjo« ustave in njenih določb ter neposrednimi, dejanskimi pogoji za njeno uresničevanje. Drugače rečeno, Schmitt sooča ustavna načela z družbeno realnostjo oz. liberalne državne ustanove z družbeno demokratično realnostjo.

V vseh državah, ne glede na njihovo ureditev, se po Schmittovem mnenju postavlja tole vprašanje: kaj je pravzaprav ustava: zapisan dokument ali dejansko življenje države? Čista norma ali čista moč? Schmittova izvirnost je v tem, da je ustavo definiral kot »skupno odločitev o vrsti in obliki politične enotnosti ljudi.«¹⁹ Enotnost države torej ni zgolj faktična – ker ljudje niso zgolj prazen list, na katerega se vpisuje ustava kot dokument, ki jim šele s tem podeli enotnost –, marveč tudi eksistencialna – konstituira se z odločitvijo ljudi o »vrsti in obliki politične enotnosti«.

Schmittova konstitucionalna teorija zavrača torej tako pojmovanje ustave kot nečesa, kar je dano enkrat za vselej, kakor tudi sociologistično pojmovanje, ki jo razkroji v

¹⁸ Cf. zlasti *Legalität und Legitimität*, 2. izd. Duncker & Humblot, Berlin 1968.

¹⁹ Isti, *Verfassungslehre* ..., str. 20ff.

dejanskem političnem procesu. Schmittova novost je v tem, da pravnega reda ne utemeljuje na normi, marveč na odločitvi. Edino v tej luči ustava ni zgolj tekst, marveč ima dejansko življenje. Drugače rečeno, o ustavi je po Schmittu smiselno razpravljati le, če ne ostaja zbirka čistih načel, marveč se tudi uresničuje. Jasno je, da Schmittova politična teorija, ki izpostavi kot odločilen dejavnik političnega življenja odločitev in njenega nosilca – kar samo na sebi predpostavlja enega samega mislečega, hotечеga in delujočega subjekta, lahko bi rekli revolucionarnega subjekta –, ni kompatibilna z danes prevladujočo paradigmo, opirajočo se na razum in razpravljanje, skratka, paradigmo, v kateri politika ni več belina nedomesticirane eksistence v sicer racionalnem svetu, če uporabimo Habermasov besednjak. A ne glede na to, je Schmitt vseeno »uporaben« in izjemno sodoben v današnjem svetu, ker se je soočal s podobnimi problemi, s kakršnimi se soočamo tudi danes: kako doseči enotnost in celost skupnosti, če pa je njen referenčni okvir protislovje diferenciacije in funkcionalne specializacije tehnoloških in ekonomskih družbenih sistemov, njihova vedno večja racionalizacija in modernizacija. Skratka, na kakšen način zapopasti kolektivno identiteto, ki je ne obsega ustava kot zapisan dokument.

Schmittova rešitev je, kot smo videli, preinterpretacija enotnosti ustave: ustavi ne zagotavlja enotnosti odločitev, ta je lahko le njena podlaga, pač pa napetost med ustavnimi načeli in »konkretnimi ustavnimi razmerami« (*Der Hütter der Verfassung*). In prav ta konstitucionalna realnost je v ospredju njegovega zanimanja: tako denimo pokaže, zakaj se lahko v vsako, celo najbolj popolno ustavo vtihotapijo elementi diktature. Ta realnost, ustavne okoliščine narekujejo, denimo, tudi proces substancializacije nekaterih vrednot, ki postanejo učinkovit kriterij za ločevanje prijateljev od sovražnikov, na eni strani, na drugi pa razvrednotenje ali vsaj relativiziranje drugih norm, ki jih ni mogoče vključiti v to shemo prijatelj/sovražnik. Brž ko se lahko določene družbene moči, ustanove, grupacije razglasijo za »branilce in varuhe prave, resnične ustave«, hkrati s tem razglasijo svoje politične nasprotnike za sovražnike ustave, rušilce obstoječe ureditve itn.

Če povzamemo: zakaj je Schmitt aktualen prav danes? Ne glede na to, da tudi danes ni mogoče pozabiti na to, da se je kompromitiral s sodelovanjem z nacisti, mu vseeno ni mogoče odrekati zaslug za prodorno analizo in kritiko parlamentarne demokracije, ali rajši njenih najbolj uhojenih racionalizacij, njegovo demonstracijo notranje logike demokracije, s katero pokaže, da v njej ni ničesar, kar bi onemogočalo, da se sprevrže v svoje nasprotje.

V tem kontekstu so zlasti dragocene Schmittove analize zgodovinskega in pomenkega imperializma, ki ga postavi ob bok ekonomskega in vojaškega. Schmitt pokaže, da postaja način, kako rokujemo z ohlapnimi, abstraktnimi, elastičnimi pojmi, izjemna zmožnost manipuliranja z ljudmi:

»Vedno se namreč postavi vprašanje, kdo bo interpretiral, opredelil in apliciral odločilne politične koncepte. Kdo konkretno bo odločil o tem, kaj je mir, razorožitev, intervencija, politična ureditev ali varnost? Ena najpomembnejših značilnosti pravnega in intelektualnega življenja človeštva je, da ima tisti, ki ima resnično moč, hkrati tudi pravico, da določa pomen konceptov in besed. Caesar

dominus est supra grammaticam *A lažni normativizem in formalizem pripeljeta le do sklepa, da nihče ne ve, kaj je vojna oz. mir ... Ta stran imperializma (namreč zmožnost določiti vsebino političnih in pravnih konceptov) je morda celo bolj nevarna od vojaškega zatiranja ali ekonomskega izkoriščanja. Ljudi si najprej podrediš tako, da sprejmejo tuj besednjak, tuje pojmovanje prava, zlasti mednarodnega prava.*²⁰

Gibalo konceptualnega imperializma je po Schmittovem mnenju tiranija vrednosti.²¹ Razsojanje o čemerkoli je po Schmittu mogoče le v vrednostnem referenčnem okviru, ki je vedno samonanašalen. Nekaj ima vrednost le znotraj tega okvira, in to glede na strukturno mesto, ki ga v njem zaseda v hierarhiji vrednot. Ker je vsak vrednostni sistem samonanašalen, je nujno, da drugih vrednostnih sistemov ne priznava. Vrednote, ki niso vrednote tega sistema, so apriori izključene, raz-vrednotene, so ne-vrednote. Če za najvišjo vrednoto ni nobena cena previsoka, pa nevrednata sploh nima pravice do obstoja. Tej tiraniji vrednosti se po Schmittu ni mogoče ogniti, naj smo še tako razsvetljeni in tolerantni do drugega in drugačnega. Brž ko smo v konkretni situaciji prisiljeni razsojati, razsojati pa je mogoče le s pomočjo svojih vrednostnih kriterijev, nujno pozabimo na tolerantnost in spoštovanje drugačnega, pač pa poskušamo drugemu vsiliti svoj vrednostni sistem. Tiranija vrednosti ne pomeni le, da vse presojamo s svojimi vrednostnimi kriteriji, pač pa tudi, da se borimo za prevlado svojega vrednostnega sistema nad drugimi. V tem smislu ni dovolj reči, da sta vrednostna nevtralnost in tolerantnost iluzija in laž, marveč da je tiranija vrednosti njuna hrbtna stran, ki je toliko bolj nevarna in učinkovita, kolikor slepo verjamemo v toleranco in nevtralnost.

Ta lažna tolerantnost se je pokazala tudi v kritikah Schmittovega dela, zlasti tiste, ki so poskušali Schmittov »konceptualni realizem, ki institucije postavi v neposredno opozicijo z abstraktnimi načeli, zato da bi določil njihovo socialno naravo in sprostil neracionaliziran potencial, pripraven za eksistencialno odločitev«²² zavrnil s Habermasovim modelom, opirajočim se na argumentacijo in um. Res je sicer, da je Habermas priznal, da »Schmittova kritika prodre v osrčje zahodne racionalnosti«,²³ vendar mu v isti sapi očita, da je njegova ustavna teorija in teorija suverenosti zgolj utiranje poti k *Führerdemokratie*. Tej poti v diktaturo se je po Habermasu mogoče ogniti le v okviru komunikacijske paradigme, v kateri naj bi sodelujoči dosegli konsenz glede načel družbenega vedenja.

Paradoks Habermasovega pristopa in tudi tistih, ki nanj prisegajo, ko kritizirajo Schmitta, je tale: če naj sprejmemo Habermasovo pojmovanje demokracije kot samodoločitev človeštva, ki izključuje vsako obliko netolerantnosti, če je edino vodilo strpna argumentacija, potem se moramo poprej vprašati, kdo odloča o tem, o čem bomo razpravljali in narobe, kdo odloča o tem, o čem ni vredno razpravljati? Odgovor je seveda

²⁰ Isti, »Völkerrechtliche Formen des modernen Imperialismus«, v: *Positionen und Begriffe*, Duncker & Humblot, Berlin 1963, str. 179.

²¹ Cf. Isti, »Die Tyrannei der Werte«, v: Isti, E. Jüngel & S. Schelz, *Die Tyrannei der Werte*, Luchterisches Verlagshaus, Hamburg 1979, str. 45.

²² Ulrich Preuss, »Zum 95. Geburtstag von Carl Schmitt: Die latente Diktatur im Verfassungsstaat«, v: *TAZ*, 12.7.1983, str. 8f.

²³ J. Habermas, »Sovereignty and Führerdemokratie«, *TLS*, 26.

lahko le tale: ali se je Schmittova problematika subjekta odločanja spet na tihem vthotapila v razpravljanje o razpravljanju, ali pa Schmitta preprosto izključimo in s tem kršimo eno izmed temeljnih zapovedi Habermasove etike komunikacije.

RAZMERJA MED POLITIKO IN EKONOMIJO V DIKTATURI¹

1. Uvod

Ena bolj simpatičnih opredelitev ekonomije pravi, da je to veda o izbirah. Najpogosteje se s tem seveda misli na tiste izbire, ki jih tako imenovani ekonomski subjekti (potrošniki, podjetniki, delojemalci ipd.) opravijo individualno, sami zase, ki pa prek interakcije na trgu oblikujejo nek skupen, agregaten rezultat, npr. ceno. Dokler imamo v mislih le takšne izbire, si lahko tudi predstavljamo, da ekonomiji kot posebni družbeni vedi pripada v proučevanje ekonomija kot neko posebno področje družbe, podobno kot npr. politologiji pripada politika. Vendar pa je tudi politični proces možno razumeti kot proces interakcije in agregiranja individualnih izbir.² Zato je slejkoprej moralo priti do tega, da so analitični instrumentarij, ki ga je ekonomija razvila pri proučevanju trga, uporabili tudi za analizo političnega procesa. *Teorija javne izbire* je proučevanje politike z ekonomskimi sredstvi.³

Takšnega proučevanja se je mogoče lotiti na več načinov. Eno skrajnost predstavljajo ekonomisti, ki so prepričani, da je njih glavna prednost pred drugimi družboslovci ta, da se zmorejo sporazumovati v matematičnih formulah. Na drugi strani so tisti, ki *politično ekonomijo* (v smislu Adama Smitha seveda) razumejo kot proučevanje trga hkrati in skupaj s pravili in institucijami, ki ga uokvirajajo.⁴

Povezanost med ekonomijo in politiko v teoriji javne izbire pogosto opisujejo s *politično-ekonomskimi cikli*. Osnovna ideja je preprosta, izhaja pa iz ugotovitve, da je nizka brezposelnost možna le ob visoki inflaciji, in obratno, da je cena nizke inflacije visoka brezposelnost. Če temu preprostem odnosu inflacije in brezposelnosti, ki pa je bil vsaj za petdeseta in šestdeseta za razvite države tudi empirično potrjen, dodamo predpostavke o vplivu gospodarskih razmer na izid volitev ter o možnostih vlade, da vpliva na brezposelnost in inflacijo, lahko oblikujemo preprost model povezav med politiko in ekonomijo.⁵

¹ Dopolnjena in prirejena verzija članka, predstavljenega na srečanju Evropskega združenja za teorijo javne izbire v Torinu, aprila 1992.

² Arrow pravi, da lahko glasovanje in tržni mehanizem obravnavamo kot posebna primera bolj splošne kategorije »kolektivne družbene izbire« (Arrow, 1951, str. 5).

³ Tako jo na primer opredeli Müller (1989, str. 1).

⁴ Če si prvi pomagajo predvsem z matematiko, pa drugi iščejo opore tudi v politični teoriji 18. in 19. stoletja. Sicer pa je odličen opis stanja najti v Brennan, Buchanan (1985, str. xi).

⁵ Ni naš namen pregledovati obsežne literature s tega področja. Osnovni pristopi k analizi politično-

Žal je večina literature o razmerjih politike in ekonomije le posredno uporabna za proučevanje nedemokratskih družb in netržnih gospodarstev. V takšnih razmerah se oblast ne menja s periodičnimi volitvami, zato so dejavniki, ki določajo politične izglede kakega diktatorja, najbrž krepko različni od tistih, ki jih upoštevajo volilni štabi v demokraciji. Avtoritarna oblast more praviloma tudi bolj neposredno upravljati z gospodarstvom. Zato bomo v tem članku najprej podrobneje prikazali Wintrobeov ekonomski model diktature. Dopolnili ga bomo z ugotovitvijo, da ločevanje diktatur na »mehke« in »trde«, kot ga vpelje Wintrobe, ni potrebno; še več, trdili bomo, da se vsaka »mehka« diktatura nagiba k temu, da bi postala »trda«.

V osrednjem delu se bomo lotili širitve modela. Wintrobe namreč opisuje le politična razmerja, čeprav z ekonomskim instrumentarijem. Najprej bomo vpeljali predpostavko, da način diktatorjeve »produkcije moči« pomembno vpliva na ekonomske razmere v državi. Ker pa slednje povratno vplivajo na stabilnost diktatorjevega političnega položaja, lahko tudi v diktaturah pričakujemo politično-ekonomske cikle. Pokazali bomo, kako se diktator lahko odzove na poslabšanje gospodarskih razmer ali na izgubo lojalnosti državljanov, ter ugotovili, da smo s tako razširjenim modelom pravzaprav uspeli opisati neprestano menjavanje obdobj »reform« (liberalizacije, demokratizacije) in »protireform« (represije), ki je bilo značilno za socializem.

2. Wintrobeov ekonomski model diktature

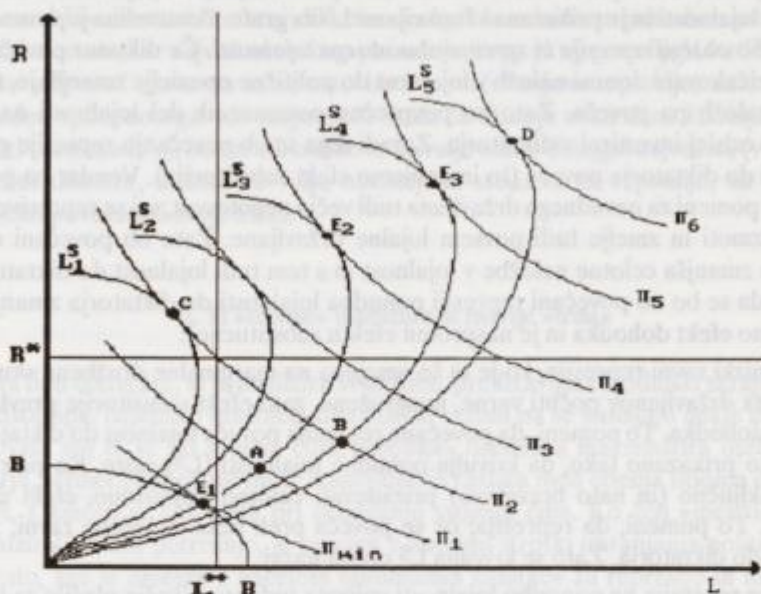
Wintrobe (1990) *razlikuje »mehko« in »trdo« diktaturo*. Razlikujeta se predvsem po tem, da si »mehki« diktator ne prizadeva za vsako ceno maksimizirati svoje moči. Njegov cilj je z minimalnimi stroški ohraniti najnižjo raven moči, ki mu še omogoča obdržati položaj, zato da bi si prisvojil kar se da mnogo osebnih koristi, ki mu jih ta položaj omogoča. Za mehke diktature je značilna nizka stopnja represije in obstoj opozicijskih političnih skupin, ki tekmujejo za lojalnost državljanov, čeprav ima diktator monopol formalne politične moči. Cilj totalitarne diktatorja pa je doseči čim večjo moč ne glede na njeno ceno.

Wintrobe primerja diktatorjevo pridobivanje politične moči s proizvodnjo v kakem podjetju. Tako kot podjetje uporablja različne količine kapitala in dela, da bi ustvarilo nek proizvod, kombinira diktator izvajanje represije nad državljani s pridobivanjem njihove lojalnosti, da bi proizvedel čim večjo količino moči. Ta *ekonomska metafora* je prikazana v grafu 1⁶. Na koordinatnih oseh ponazarjamo količino lojalnosti državljanov, ki si jo je diktator uspel zagotoviti (L), ter količino represije, ki jo izvaja njegov režim (R). Krivulje, označene s π , ponazarjajo količino politične moči diktatorja, pri čemer višja krivulja pomeni več moči. Tako na primer vidimo, da je s količino lojalnosti L^* in represije R^* mogoče ustvariti π_2 moči. Če diktator želi ob zmanjšani količini represije

ekonomskih ciklov so postavljeni v člankih Nordhaua (1975), Hibbsa (1977) in Freya (1978). Splošen opis politično-ekonomskih modelov velja poiskati pri Freyu (1977, str. 163-197).

⁶ Ob tem se zahvaljujem Snežani, brez katere iznajdljivosti in vztrajnega prepričevanja bi računalnik teh grafov ne prebavil.

obdržati nespremenjeno količino moči, mora pridobiti več lojalnosti (v takšnem primeru se premakne po krivulji π_2 proti točki B).



Graf 1 (vir: Wintrobe 1998)

Pojem represije označuje zakonske uredbe, ki v najširšem smislu otežkočajo ali prepovedujejo organiziranje politične opozicije, ter aparat (policija, vojska ipd.), ki te uredbe uresničuje. Stroški pripravljavanja teh uredb ter vzdrževanja in delovanja represivnega aparata sestavljajo ceno represije za diktatorja (P_R). Politično moč lahko diktator namesto z represijo pridobiva tudi z neke vrste *politično menjavo*: diktator zagotavlja državljanom javne storitve in skrbništvo (npr. v obliki polne zaposlenosti), državljani pa mu v zameno dajejo svojo politično podporo. Ker na političnem trgu ni jasno opredeljenih lastninskih pravic, se problem nespoštovanja dogovorov rešuje z investicijami v lojalnost. Sredstvo za pridobivanje lojalnosti je distribucija političnih rent.⁷ Na eni strani državljani lahko racionalno pričakujejo, da bodo za svojo lojalnost diktatorju tudi v prihodnje prejeli ustrezno nagrado, saj je lojalnost pomemben vir moči; na drugi strani diktator lahko to rento tako rekoč v vsakem trenutku samovoljno odtegne, zato sme pričakovati, da bodo prejemniki rent do njega lojalni. Skupna vrednost vseh distribuiranih rent je cena lojalnosti (P_L).⁸

⁷ Na primer, če diktator omogoči ohranitev zaposlitve delavcem v podjetju, ki bi jih po merilih rentabilnosti moralo odpustiti, potem so ti delavci od diktatorja dobili neko korist, to je rento, do katere »objektivno« ne bi bili upravičeni. Politične rente so torej koristi, ki jih podeljuje diktator in ki jih drugačna oblast ne bi podeljevala.

⁸ Wintrobe loči ceno lojalnosti za diktatorja in za državljana. Za slednjega je cena lojalnosti vsota prejetih rent, ki jih prejme v zameno (to je cena ponudbe lojalnosti). Diktator mora distribucijo rent podkrepiti z ustreznim informiranjem (indoktriniranjem), ki naj vzpostavlja zaupanje vanj, zato je cena kupovanja

Wintrobe analizira lojalnost kot premoženje posameznika, ki ga ta glede na pričakovane donose in tveganost naložbe (pač v skladu s teorijo sestave portfolia) investira v različne politične skupine. Vsota naložb vseh posameznikov v lojalnost diktatorju je ponudba lojalnosti in je prikazana s funkcijami L^S na grafu. Pomembna je *povezava med spremembo obsega represije in spremembo obsega lojalnosti*. Če diktator poveča represijo, se pričakovani donosi naložb v lojalnost do politične opozicije zmanjšajo, tveganje takšnih naložb pa poveča. Zato bo povprečen posameznik del lojalnosti namesto v opozicijo odslej investiral v diktatorja. Zaradi tega se ob povečanju represije ponudba lojalnosti do diktatorja poveča (to imenujemo efekt substitucije). Vendar pa povečana represija pomeni za navadnega državljana tudi večjo negotovost, saj se represivni aparat pogosto zmoti in zmelje tudi povsem lojalne državljane. Zato ob povečani represiji državljan zmanjša celotne naložbe v lojalnost in s tem tudi lojalnost do diktatorja, kar pomeni, da se bo ob povečani represiji ponudba lojalnosti do diktatorja zmanjšala (to imenujemo efekt dohodka in je nasproten efektu substitucije).

Ob nizki ravni represije, ko je ta še omejena na marginalne družbene skupine, se tiha večina državljanov počuti varne, neogrožene, zato efekt substitucije prevlada nad efektom dohodka. To pomeni, da povečana represija poveča lojalnost do diktatorja. Na grafu je to prikazano tako, da krivulja ponudbe lojalnosti (L^S) raste. Ko pa represija začne naključno (in nato brezglavo) prizadevati celotno populacijo, efekt dohodka prevlada. To pomeni, da represija, če se poveča prek neke določene ravni, zmanjša lojalnost do diktatorja. Zato se krivulja L^S obrne nazaj.

Poleg represije na ponudbo lojalnosti vplivata tudi *cena* (večje plačilo za lojalnost pomeni večjo ponudbo) in *ekonomski rezultati* režima (boljši kot so, večja je ponudba lojalnosti⁹). Na grafu to pomeni, da se ob spreminjanju obsega represije gibljemo po eni od krivulj L^S , ob dodatnih vlaganjih v lojalnost (to je povečanju PL) ali izboljšanju ekonomskih rezultatov pa se krivulja ponudbe lojalnosti pomakne proti desni.

Diktator lahko kratkoročno spreminja obseg represije in s tem obseg lojalnosti na dani ponudbeni krivulji. Na dolgi rok lahko diktator spreminja tudi vlaganja v lojalnost (PL) in s tem izbira ponudbeno krivuljo lojalnosti. *Ekonomski rezultati so v tem modelu eksogeni*.¹⁰

Doseganje določenega nivoja moči je torej za diktatorja zvezano z določenimi stroški (cena represije in lojalnosti). Denimo, da je π_{\min} najnižja količina moči, ki diktatorju še zagotavlja ohranitev položaja. Količino sredstev, ki jih potrebuje za doseganje te moči, ponazarja krivulja BB . Ta sredstva diktator črpa iz proračuna, s katerim povsem samovoljno razpolaga. Ves preostali del proračuna, ki ni nujen za ohranitev

lojalnosti za diktatorja višja od preprostega seštevka distribuiranih rent. Wintrobe predpostavi, da je razmerje teh dveh cen konstantno in v analizi govori o enotni ceni lojalnosti.

9 To pojasnimo tako, da boljši rezultati pomenijo večji razpoložljivi dohodek za večino posameznikov, diktator pa s propagandno mašinerijo del tega izboljšanja uspe prikazati kot svojo zaslugo.

10 Wintrobe analizira vplive eksogenih sprememb ekonomskih rezultatov na lojalnost in moč diktatorja. To mu omogoča, da analizira vpliv sankcij proti apartheidu, ki so poslabšale ekonomske rezultate, na politični položaj južnoafriškega režima (Wintrobe, 1991). V tem tekstu bomo kasneje predpostavili, da diktatorjeva izbira obsega izdatkov za represijo in obsega vlaganj v lojalnost vpliva na ekonomske rezultate države. *Predpostavka, da so rezultati endogeni, ki je različna od Wintrobeove, nam bo omogočila izpeljavo politično-ekonomskega cikla v diktaturi.*

položaja, lahko diktator nameni svoji osebni potrošnji. Iz grafa je jasno, da bi za doseganje več kot minimalno potrebne moči moral nameniti večji del proračuna, s tem pa bi mu za lastno zapravljanje ostalo manj.

V »mehki« diktaturi bo torej diktator dosegel le minimum potrebne moči (π_{\min}), saj mu tako ostane kar največ za osebno potrošnjo, ta pa je njegov cilj. V »trdi« diktaturi je njegov cilj moč sama na sebi, zato bo s povečevanjem represije, na katero ima neposreden vpliv, dosegal vse večjo moč. Toda če obstaja neka dana krivulja ponudbe lojalnosti (denimo L^3), bo zaradi oblike te krivulje lahko dosegel največ π_4 (v točki E_2). Torej tudi diktator, ki ima na voljo neomejena sredstva za represijo, ne bo mogel neomejeno povečevati svoje moči.

3. Iz »mehke« diktature se razvije »trda«

Dva tipa diktature, ki ju analizira Wintrobe, predstavljata modelski skrajnosti, tako rekoč čista tipa, dejansko obstoječi diktatorski režimi pa se nahajajo nekje med njima. Razlikovala naj bi se po svojem cilju: »mehka« diktatura maksimizira osebno korist diktatorja, »trda« pa njegovo moč. Analitično je razlika med obema tipoma diktature v omejitvi, s katero se srečujeta pri doseganju svojega cilja. Ko želi »mehki« diktator maksimizirati lastno potrošnjo, je omejen z nujnimi stroški ohranjanja politične moči; ravno zato, ker je omejen z načelom minimalnih izdatkov za represijo in lojalnost, je zadovoljen z minimalno ravniyo moči. Totalitarnega diktatorja stroški ne skrbijo; pri maksimiziranju moči je omejen s ponudbo lojalnosti.

Toda, ali se oba tipa diktature res razlikujeta po svojem cilju? V čem je smisel ogromne moči, ki jo akumulira totalitarni diktator? Ker so za tolikšno moč potrebna velika vlaganja v represijo in lojalnost, bi moral imeti občutek moči za totalitarnega diktatorja večjo vrednost kot osebno razkošje »mehke« diktature. Če je razlikovanje dveh tipov diktature smiselno, bi morali tisti, ki jih Wintrobe navaja kot »totalitarne« (Hitler, Stalin, Homeini), živeti bistveno bolj asketsko zasebno življenje kot »mehki« (Marcos, Noriega, Šah Pahlavi), to pa ni posebej verjetna predpostavka. Wintrobe tudi pravi, da potrebuje totalitarni diktator tolikšno moč zato, da bi lahko uresničil utopične cilje, v imenu katerih vlada. Tudi po tem »mesijanstvu«, ki opravičuje korenito spreminjanje načina življenja ljudi, naj bi se namreč razlikovala tipa diktature. Toda če je, na primer, romunski totalitarnež, ki je v imenu utopije spremenil življenja ljudi do te mere, da so se znova naučili živeti brez elektrike, zares hotel doseči utopični cilj, kako naj bi temu cilju služilo ogromno osebno bogastvo, ki so ga našli v njegovih zakladnicah?

Težnja diktatorja, da bi do skrajnosti povečal svojo moč, je zato verjetno zelo preprosto motivirana s pričakovanjem, da mu bo večja moč omogočila tudi večje kopičenje bogastva. Velik obseg represije in lojalnosti po eni strani resda zahteva velike izdatke, vendar po drugi strani omogoča načine kopičenja bogastva, o katerih lahko »mehki« diktator le sanja: nacionalizacija oz. konfiskacija raznih oblik premoženja, monopolni profiti (če je večina gospodarskih panog podržavljenih), inflacijski davek, realno nižanje plač, izjemno visoke obdavčitve ipd.

Diktatura, v kateri ima diktator veliko moč, je politično stabilnejša od one, v kateri že majhna izguba moči lahko pomeni njegov padec. V razmerah »mehke« diktature je represija na nizki ravni in obstajajo opozicijske skupine, zato bo že majhna izguba lojalnosti do diktatorja (npr. zaradi poslabšanja gospodarskega stanja, zaradi višje obdavčitve ipd.) povečala lojalnost do teh alternativnih skupin. V totalitarizmu se padec lojalnosti izrazi v politični apatiji, nikakor pa ne v pisanju opozicijskih časopisov, demonstracijah ali stavkah, ker opozicijskih časopisov ni, organizacija politične aktivnosti pa je zvezana z ogromnim tveganjem in z majhno verjetnostjo uspeha. »Mehki« diktator mora padec lojalnosti takoj nadomestiti s povečano represijo, saj že minimalna izguba moči ogrozi njegov položaj. Takšno hitro in ustrezno reagiranje ni enostavno. Totalitarni diktator pa lahko vsaj za nekaj časa pristane tudi na zmanjšanje moči, kajti preden bo ta padla tako nizko, da bo ogrožen njegov položaj, bo lahko našel učinkovite odgovore na novo situacijo. Zaradi tega časa, ki ga imajo na voljo pred dokončnim propadom, so vsaj nekateri komunistični totalitarizmi v procesu razkroja lahko pokazali presenetljivo veliko prilagodljivost.

Diktator ima potemtakem vsaj dva razloga, da skuša dolgoročno povečati svojo moč čim višje nad minimalno potrebno π_{\min} . Večja moč mu zagotavlja dolgoročno politično stabilnost (stroške za akumuliranje moči lahko gledamo kot izdatke za zavarovalno polico, ki varuje diktatorja pred »političnim tveganjem«), obenem pa mu omogoča pridobivanje neslutenege osebne bogastva.

Dilemo o različnih ciljnih enega ali drugega tipa diktature lahko torej razrešimo tako, da rečemo, da imajo vsi diktatorji enak cilj: maksimirati razliko med koristmi, ki jih prinaša njihov položaj, in stroški, ki jih zahteva ohranitev položaja. Če so izdatki, ki so potrebni za pridobitev dodatne moči vsaj pri nizkih začetnih ravneh moči nižji od dodatnih koristi, ki jih omogoči povečana moč, in če večja moč zmanjšuje verjetnost izgube položaja, potem bo vsak diktator težil k temu, da bi dolgoročno povečeval moč, in to celo na račun svoje kratkoročne osebne potrošnje.

Takšna predpostavka o enotnem cilju (maksimiranje neto koristi) obeh tipov diktature in o težnji vsakega diktatorja po maksimiranju moči kot sredstva za doseg tega cilja, nam omogoča, da *oba tipa diktature analiziramo hkrati*. Graf 1 je povsem dobra opora, le nekoliko drugače ga moramo pogledati. Na spodnjem delu (krivulja π_{\min}) smo doslej opisovali »mehko« diktaturo, na zgornjem (nazaj obrnjene krivulje L^S) pa totalitarno. Zdaj pa si lahko predstavljamo, da isti režim (recimo komunistična diktatura v vzhodni Evropi) nekaj časa obstaja ob visokih ravneh represije in lojalnosti, nekaj časa pa ob nizkih. Ista diktatura je torej lahko nekaj časa »mehka« in nekaj časa »trda«. Prav z vprašanjem, kako razložiti ali vsaj opisati to *prehajanje iz enega v drug tip diktature*, ki ga v socializmu zaznavamo kot cikle reform in protireform, se bomo ukvarjali v naslednji točki.

4. Politično-ekonomski cikli?

Denimo, da začnemo zgodbo z »mehko« diktaturo, katere ravnotežni položaj prikazuje točka E_1 na najnižji krivulji moči π_{\min} . Ker je akumuliranje moči naložba za

povečanje količine in zmanjšanje tveganosti prihodnje potrošnje, lahko sklepamo, da se bo diktator v točki E_1 pripravljen odreči delu svoje kratkoročne osebne potrošnje in ta sredstva naložiti v akumuliranje moči. To pomeni, da se krivulja proračuna (BB) pomakne vzporedno navzgor. Kako visoko se bo premaknila, je odvisno od diktatorjeve izbire (preference) med sedanjo in bodočo potrošnjo in od njegove ocene nevarnosti prevrata (ker je večja moč tudi zaščita pred političnim tveganjem). Če se diktator počuti varnega (npr. zaradi podpore, ki jo uživa v represivnem aparatu ali pri kakšni svetovnih velesil), bo manj motiviran za akumuliranje moči.

Denimo, da je motiviranost diktatorja za naložbe v moč izčrpana v točki A pri moči π_1 (gl. graf 2) in ni več pripravljen žrtvovati osebne potrošnje, da bi povečal izdatke za tvorce moči. Toda kaj se zgodi, če se v tej situaciji izboljšajo *ekonomski rezultati*? Ker si diktator lahko pripiše del zaslug za ta uspeh, se ponudba lojalnosti premakne na primer v LS_4 . Ker ob nespremenjenih davčnih stopnjah višji narodni dohodek pomeni tudi višji celotni diktatorjev proračun, lahko ta, ne da bi moral zmanjšati osebno potrošnjo, poveča izdatke za tvorce moči. Tako bo dosegel novo ravnovesje na še višji krivulji moči, ob večji represiji in lojalnosti, na primer v točki B.¹¹

Večjo moč je diktator dosegel s povečano represijo, ki je pa ustvarila tudi večjo lojalnost. Takšne razmere mu omogočajo, da poseže po načinih pridobivanja bogastva, ki si jih pri nižji ravni moči zaradi aktivne politične opozicije ne bi mogel privoščiti. Toda čeprav politične razmere dopuščajo diktatorju tudi takšno konfiskacijo narodnega dohodka, pa so njene ekonomske posledice neugodne. Državno gospodarstvo, še posebej, če ga vodi diktator ob izredno majhnem ali nikakršnem javnem nadzoru, je dolgoročno manj učinkovito od konkurenčnih tržnih gospodarstev.¹² Močna in dolgotrajna represija bo navsezadnje neizogibno poslabšala gospodarske razmere in realni razpoložljivi dohodek državljanov. To pa pomeni, da se bo ponudba lojalnosti zmanjšala, denimo na LS_2 . Če želi diktator ohraniti moč, kakršno je imel v točki B (tj. π_2), mora močno povečati naložbe v represijo. Toda zaradi slabšanja gospodarskega stanja lahko represijo poveča le, če se odreče delu svoje osebne potrošnje. V tej situaciji (ki jo imenujemo kriza lojalnosti) lahko izbira med dvema strategijama.

¹¹ Mnoge diktature se razvijajo v razmerah hude gospodarske krize (nemška hiperinflacija, od vojne razrušena vzhodna Evropa) ali zaostalosti (Sovjetska zveza). V takšnih razmerah je s centralno usmerjenimi in načrtovanimi programi industrializacije ter obnove mogoče sorazmerno enostavno dosegati visoke stopnje gospodarske rasti. Ofer (1987) dokazuje, da je Sovjetska zveza svoje znane visoke stopnje rasti dosegala s pomočjo modela ekstenzivne rasti, za katerega je značilen visok delež investicij v družbenem produktu in visoka stopnja zaposlenosti delovno sposobne populacije. Zdi se, da je takšna mobilizacija dela in kapitala možna le v diktatorskih režimih brez vsakršne opozicije. Podobno lahko sklepamo za diktature, ki nastanejo v kolonialnih državah in imajo v svojih surovinah ali naravnih bogastvih stabilen vir dohodka.

¹² Če je konkurenca mehanizem za generiranje in izrabljanje znanja (Hayek, 1978), potem diktature, ki skušajo neposredno uravnavati ekonomijo, ne morejo razpolagati z vědenji, ki bi jim omogočala ohraniti fleksibilno gospodarsko strukturo. Poleg tega velja, da se s časom in stabilnosto diktature povečuje število elite, ki participira v uživanju plodov avtoritarne vladavine. Polna zaposlenost, ki je v socializmu morda osnovno sredstvo za pridobivanje lojalnosti, pomeni neracionalno trošenje resursov in zmanjšuje prilagodljivost gospodarstva. Ofer (1987) trdi, da je izjemno visoka gospodarska rast Sovjetske zveze ustvarila neprilagodljivo gospodarsko strukturo, ki se je končno izkazala povsem nesposobno za prehod na model intenzivne rasti (kar pomeni izboljševanje kvalitete namesto povečevanja količine).

1. *Strategija liberalizacije* (ponazorjena s puščico »Lib« na Grafu 2): diktator pristane na določen padeč moči, da bi ublažil padeč svoje osebne potrošnje. Tako recimo moč pade na π_1 ali celo na π_{min} , vendar pa se zmanjšajo tudi diktatorjevi izdatki za represijo in lojalnost. Če diktator prikaže padeč represije kot rezultat svoje dobre volje oz. demokratizacije, si bo povrnil nekaj lojalnosti. Če popusti represijo zlasti v smislu ekonomske liberalizacije¹³ in če pridobi tujo pomoč za reševanje gospodarskih problemov¹⁴, lahko upa, da se bo ekonomsko stanje v nekem razumnem času znova izboljšalo in mu dopustilo ponovno povečanje naložb v moč. *Tako smo opisali politično-ekonomski cikel*: začetnemu večanju represije sledi zaradi poslabšanja gospodarskih rezultatov obdobje liberalizacije, vendar je to lahko le priprava terena za ponovno kasnejše povečanje represije.

2. *Strategija represije* (puščica »R«, Graf 2): padeč lojalnosti zaradi poslabšanja ekonomskih razmer lahko diktator razume kot resno grožnjo svojemu položaju. Ker je moč zavarovalna polica pred prevratom, ni pripravljen pristati na nikakršno zmanjšanje moči, zato bo moral povečati represijo, da bi ob zmanjšani lojalnosti ohranil moč nespremenjeno. Če lojalnost pade z LS_4 v točki B na LS_1 , diktator pa želi obdržati moč na π_2 , bo moral povečati izdatke za represijo (za ceno svoje osebne potrošnje) prek R^* , saj je ravnotežje LS_1 in π_2 v točki C. Ob tem obsegu represije pa že lahko rečemo, da se je prelevil v pravega totalitarnega diktatorja.

Opisani *prehod v diktaturo* je odgovor na slabšanje ekonomskih razmer, kar pa je posledica povečevanja represije. Obstaja pa še en način prehoda v »trdo« diktaturo. Doslej smo v skladu z Wintrobeovim modelom predpostavljali, da lahko diktator premakne ponudbeno krivuljo lojalnosti navzven le s povečanjem obsega rent, ki jih distribuira (P_L). Toda obstaja tudi drug način, s katerim lahko doseže enak učinek, ne da bi moral povečati tako opredeljeno ceno lojalnosti. Ta način je *doseganje poistovetenja ideoloških ciljev državljanov in diktatorja*. Prepričanje, da diktator izpolnjuje ideološke cilje državljana, ima za ponudbo lojalnosti enak učinek kot povečanje realnih distribuiranih rent, seveda pa distribucija ideoloških rent bistveno manj prizadane diktatorjev proračun kot distribucija realnih rent.

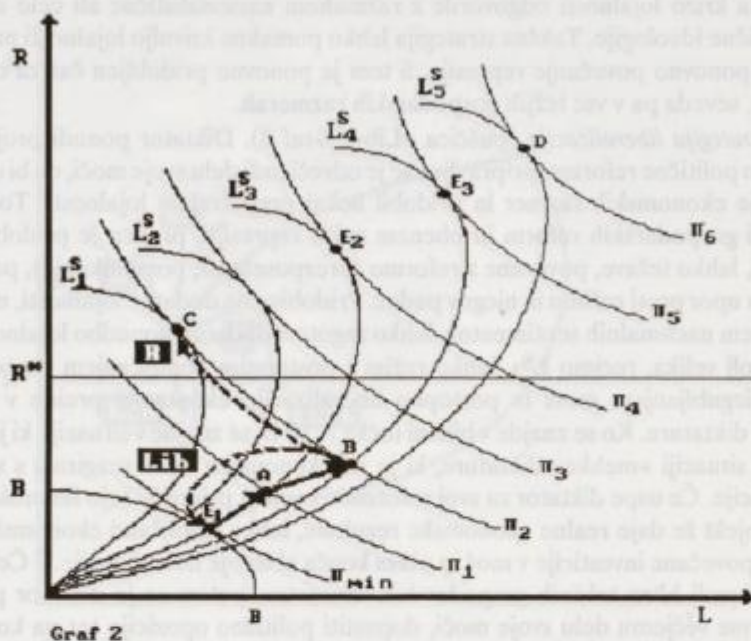
Če v razmerah »mehke« diktature, npr. v točki E_1 , A ali B (Graf 3) pride do takšnega poistovetenja ideoloških ciljev množice in vodje, potem ponudbo lojalnosti odnese močno navzven, denimo na krivuljo LS_5 . Diktator lahko zdaj zmanjša količino distribuiranih realnih rent ter ob isti količini represije doseže večjo moč. Tako povečana moč pa mu omogoča nanadzorovano uporabo praktično celotnih resursov družbe. Tako diktator povečuje represijo vse do točke, ko se zdi, da želi nadzirati in voditi vse in vsakogar. Tako pride recimo v točko D, ki je ravnotežje totalitarizma ob veliki ponudbi lojalnosti.

Na podoben način kot prej za »mehko« diktaturo tudi zdaj utemeljimo pričakovanje, da bo totalitarizem dolgoročno ekonomsko neučinkovit. Posledica bo padeč

¹³ Dopusti oblikovanje drobnega privatnega sektorja, avtonomijo managementa ipd., hkrati pa onemogoča vsakršno resnejšo politično aktivnost. Mnogi socialistični reformatorji so na takšen način skušali oživiti gospodarstvo in obdržati svoj položaj.

¹⁴ To je mogoče, saj je, v primerjavi s prejšnjim stanjem, diktator, ki se v resnici le umika iz »trde« v »mehko« obliko diktature, lahko videti kot reformistični voditelj.

lojalnosti.¹⁵ Denimo, da lojalnost sčasoma močno pade (na LS_1) z novim ravnoesjem v točki C.



Točka C je prav tista, v kateri se je znašla tudi »mehka« diktatura, če je na krizo lojalnosti odgovorila s povečanjem represije. Torej je glavni učinek ideološke identifikacije, ki smo ji pripisali zmožnost vzpostavitve totalitarizma v točki D, v tem, da odloži neizogibni padec lojalnosti zaradi poslabšanja ekonomskih rezultatov. Kakorkoli že, točka C označuje *krizo lojalnosti totalitarnega režima*, saj se režim ob zelo nizki lojalnosti vzdržuje z visokim obsegom represije. Diktator lahko izbira med tremi strategijami.

1. *Strategija represije* (prikazana s puščico »R« na grafu 3). Režim lahko preprosto še dodatno poveča represijo, če domneva, da bo s tem povečal svojo moč in zmanjšal nevarnost padca. Vendar pa v razmerah totalitarizma povečanje represije zmanjša lojalnost in s tem tudi moč diktatorja. Zaradi tega se totalitarni režimi trudijo, da bi za to strategijo (ki se navadno realizira kot državni udar) našli opravičilo v kaotičnem stanju države. Če s tem opravičilom dosežejo vsaj malo ideološke identifikacije, lahko ponudbo lojalnosti vsaj malo premaknejo proti desni in v tem primeru lahko povečana represija vsaj za nekaj časa poveča moč diktatorja. Vendar pa ravno kaotično stanje države in predvsem gospodarstva, v katerem režim išče opravičilo zase in ki ga je seveda sam povzročil, nezadržno manjša ponudbo lojalnosti in končno zlomi režim.

¹⁵ Ker med vložki v lojalnost prevladujejo ideološke rente, se padec privrženosti totalitarnim režimom navadno najprej pokaže kot zavračanje ideološkega načina mišljenja. Disidentstvo je najprej stvar mišljenja in šele potem stvar dejanj.

2. *Strategija lojalnosti* (puščica »L«, Graf 3). Diktator lahko ponudi nove utopične cilje in upa na ponovno povečanje ponudbe lojalnosti. Mnoge vzhodnoevropske diktature so na krizo lojalnosti odgovorile z razmahom nacionalistične ali celo agresivne militaristične ideologije. Takšna strategija lahko pomakne krivuljo lojalnosti navzven in omogoči ponovno povečanje represije. S tem je ponovno pridobljen čas za ohranitev diktature, seveda pa v vse težjih gospodarskih razmerah.

3. *Strategija liberalizacije* (puščica »Lib«, Graf 3). Diktator ponudi projekt ekonomske in politične reforme, pripravljen se je odreči tudi delu svoje moči, da bi omogočil izboljšanje ekonomskih razmer in pridobil nekaj prepotrebne lojalnosti. Toda če se resno loti gospodarskih reform in obenem zniža represijo, preden je pridobil dovolj lojalnosti, lahko težave, povezane z reformo (brezposelnost, pomanjkanje), povzročijo množičen upor proti režimu in njegov padec. Pridobivanje dodatne lojalnosti, na primer z obujanjem nacionalnih sentimentov, lahko zagotovi dodatno ponudbo lojalnosti.¹⁶ Če je ta dovolj velika, recimo L₃, lahko režim s postopnim popuščanjem represije, postopnim izgubljanjem moči in postopno liberalizacijo ekonomije preide v razmere »mehke« diktature. Ko se znajde v bližini točke A ali B, se znajde v situaciji, ki je na moč podobna situaciji »mehke« diktature, ki je na ekonomsko krizo reagirala s strategijo liberalizacije. Če uspe diktator za svoj reformski projekt pridobiti tujo finančno pomoč ali pa projekt že daje realne ekonomske rezultate, lahko izboljšano ekonomsko stanje izrabi za povečane investicije v moč in s tem konča obdobje liberalizacije.¹⁷ Če reforme ne dajo dovolj hitro takšnih gospodarskih rezultatov, potem se je diktator primoran odrekat vseh večjemu delu svoje moči, dopustiti politično opozicijo ter na koncu celo svobodne volitve in privatizacijo lastnine. Če uspe diktatorju s pomočjo novih virov lojalnosti sebi pripisati zasluge za uspeh projekta reforme, bo tudi na svobodnih volitvah lahko dobil zavirljivo visok delež glasov.

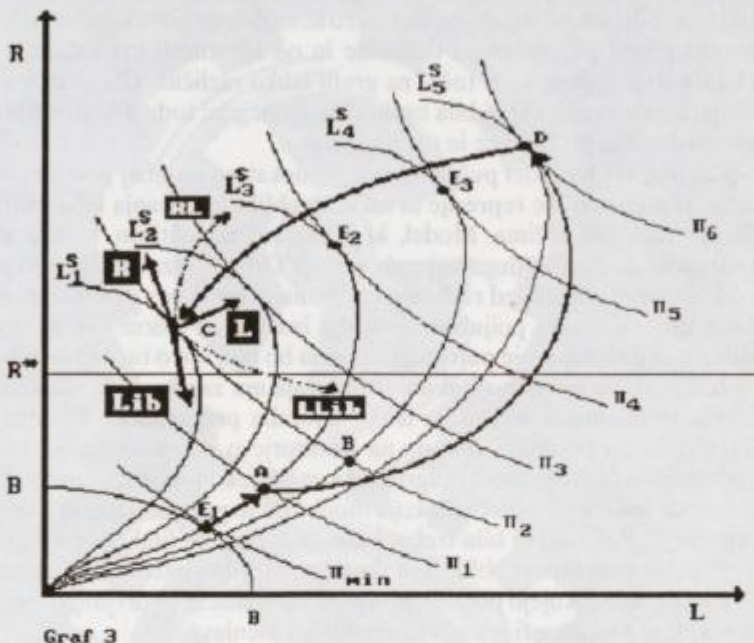
Potrebno je dodati, da diktator, še zlasti ne v totalitarnih režimih, ni ena sama oseba, temveč gre za večjo skupino, ki je udeležena v delitvi oblasti. *Izbira ene izmed opisanih strategij* navadno poteka kot spopad različnih delov te oblastne skupine. Ob nastopu krize lojalnosti, ki je seveda zvezana s slabimi ekonomskimi rezultati, se občutno zmanjšajo sredstva, ki so na voljo tako za osebno potrošnjo diktatorskega sloja kot za produkcijo moči.¹⁸ Rezultat je lahko *kombinirana strategija*, na primer koalicija med reformisti (ki poskrbijo za rešitev ekonomske krize) in nacionalisti (ki zagotovijo lojal-

¹⁶ Spodbujanje nacionalizma je način za povečanje lojalnosti do diktatorja. Ta lojalnost lahko služi povečanju represije ali pa uspešni izvedbi reformističnega programa. To je en vzrok, da so politične posledice nacionalizma lahko zelo različne; drugi je v tem, da lahko porast nacionalizma pomeni tudi večjo lojalnost do opozicije ali celo do opozicije in do diktatorja hkrati.

¹⁷ Iz tega sledi, da mednarodne institucije ne bi smele podpreti reformskih projektov v diktatorskih režimih, dokler niso vzpostavljena institucionalna zagotovila (nove oz. spremenjene ustave, večstrankarstvo ipd.), ki preprečujejo povratek v diktaturo.

¹⁸ Če v teh sporih zmaga opcija tistega dela diktatorske elite, ki upravlja z represivnim aparatom, zlasti z vojsko, potem se bo številčnost diktatorske elite po udaru močno zmanjšala, to pa zmanjša stroške vzdrževanja te elite in omogoči povečanje investicije v moč. Po drugi strani pa skupina znotraj diktatorske elite, ki ponudi alternativni program (nacionalni ali reformskoliberalni), zelo hitro pridobiva lojalnost, ker v razmerah, ko ni dovoljene politične opozicije, državljani zelo pozorno zaznavajo tudi majhne razlike znotraj vladajoče elite.

nost) ali med nacionalisti in represivnim aparatom (ki zagotovi poceni represijo). Kombinirani strategiji sta prikazani s puščicami »RL« in »LLib« na Grafu 3.



Graf 3

5. Zaključek

Ta kratka ponazoritev priča, da je možno z dopolnjenim in razširjenim ekonomskim modelom diktature opisati mnoga dogajanja v diktatorskih režimih. Verjetno pa se je vsakemu, ki se je pretolkel skozi članek, sploh pa onim, ki so z branjem odnehali že prej, zastavilo vprašanje o smiselnosti takšnega početja. Bralci z nekaj več domišljije bodo znali razumeti, da zgodbe o različnih strategijah diktatorjev in politično-ekonomskih cikličkih pravzaprav govorijo o tem, kako so se socializmi obdržali tako dolgo in zakaj je izhod iz njih tako težaven. Vsaj ekonomistom bi morala biti uporabnost modela jasna (čeprav bodo mnogi menili, da takšen model nima nič skupnega z ekonomijo). Analitično orodje, ki ga uporablja model (produksijska funkcija, efekt substitucije in efekt dohodka, proračunska omejitev, maksimizacijske ciljne funkcije, izbira strategij ob nepopolnih informacijah ipd.) sodi namreč v obvezno znanje vsakega ekonomista. To tudi pomeni, da je uporaba teh orodij znana že iz številnih drugih analiz in zato matematična formalizacija, ekonometrična ocena ali analitično dopolnjevanje modela ne bi smeli biti posebej težavna naloga. Tak pristop torej ekonomistu omogoča razmišljati tudi o vprašanjih, ki se jih prej ni znal lotiti, pa so vendar pomembna za ekonomsko analizo. Seveda pa je jasno, da noben pristop ne razloži vsega, da pa ima verjetno vsak

svoje »primerjalne prednosti«. Prav v teh pa je lahko vrednost predstavljenega modela tudi za tiste, ki niso ekonomisti.

Dodati je treba, da z modelom ni mogoče napovedovati dogodkov, saj je njihov potek v veliki meri odvisen od strategije, za katero se na določeni točki odloči diktatorska elita, od razmerij med posameznimi deli elite in od spretnosti pri izvajanju izbrane strategije. Izbira strategije je v isti točki na grafu lahko različna. Ob gledanju grafa si lahko domišljamo, da vemo, kaj bi bila optimalna strategija; toda diktator izbira glede na svoje lastne izkušnje, preference in ocene situacije.

Med vprašanji, ki jih model pušča odprta, so nekatera posebej pomembna. Prvič, kako natančno različne oblike represije in različne oblike kupovanja lojalnosti vplivajo na gospodarske rezultate režima. Model, ki je predvsem političen, bi bilo potrebno opremiti z natančnejšo analizo dogajanj v ekonomiji. Drugič, razmisliti bi bilo potrebno o kriteriju diktatorjeve izbire med različnimi količinami inputov v produkcijo moči. Če lahko diktator do neke mere poljubno povečuje izdatke za tvorce (če ne drugače, s kratkoročnim zmanjšanjem svoje potrošnje), potem bo bolj kot o razmerju njihovih cen razmišljal o tem, kakšno politično stabilnost položaja mu zagotavljajo različne kombinacije represije in lojalnosti. S tem pa lahko uporaba proračunske krivulje postane odvečna. Tretjič, kateri dejavniki vplivajo na diktatorjevo izbiro strategije. In končno, opisana produkcijska funkcija moči je agregatna, makroekonomska. Vprašati bi se bilo treba, kako izgleda *mikroekonomska funkcija moči*: kdo so ponudniki moči v družbi, kdo po njej povprašuje? Pokazati bi bilo treba, kako se agregatne funkcije moči, o katerih smo ves čas govorili, pravzaprav oblikujejo skozi brezštevne interakcije posameznikov ali skupin, v katerih se oblikujejo posamični odnosi nadvlade in podrejanja, torej tistega, kar smo ob razpravi o lojalnosti imenovali »politična menjava«.

REFERENCE:

- Arrow Kenneth J. (1951): *Social Choice and Individual Values*, John Wiley & Sons, New York.
- Brennan Geoffrey, Buchanan James M. (1985): *The Reason of Rules: Constitutional Political Economy*, Cambridge University Press, Cambridge etc.
- Frey Bruno (1977): *Moderne Politische Ökonomie*, Piper, München.
- Frey Bruno (1987): *Politico-Economic Models and Cycles*, Journal of Public Economics, 9 (1978).
- Hayek Friedrich A. (1987): *Competition as a Discovery Procedure*, v: Hayek, »New Studies in Philosophy, Politics, Economics and the History of Ideas«, Routledge and Kegan Paul, London.
- Hibbs Douglas A. (1977): *Political Parties and Macroeconomic Policy*, American Political Science Review, 71 (1977), December.
- Müller Dennis C. (1989): *Public Choice 2*, Cambridge University Press, Cambridge etc.
- Nordhaus William D. (1975): *The Political Business Cycle*, Review of Economic Studies, 42 (1975).
- Ofer Gur (1987): *Soviet Economic Growth 1928-1985*, Journal of Economic Literature, 25 (1987).
- Wintrobe Ronald (1990): *The Tinpot and the Totalitarian: An Economic Theory of Dictatorship*, American Political Science Review, September 1990.
- Wintrobe Ronald (1991): *Apartheid: Political Economy and Autopsy*, paper presented to the meeting of the European Public Choice Society.



85M1 P8TNIK

Sigmund Freud

PSIHOPATSKE OSEBE NA ODRU

(1942 (1905-6))

Angleški prevod (prva izdaja)

»Psychopatic Characters on the Stage«

1942 *Psychoanal. Q.*, 11 (4), Oct., 459-464. (Prevedel H. A. Bunker)

Nemška izdaja

»Psychopathische Personen auf der Bühne«

1962 *Neue Rundschau*, Bd. 73, 53-57.

Uredniška opomba

V spremni besedi k prvi izdaji tega članka (v angleškem prevodu) Max Graf poroča, da naj bi Freud ta esej napisal leta 1904 in ga potem posredoval njemu (Psychoanal. Q., 11, 465). Freud ga sam vsekakor ni dal nikoli objaviti. Pri datumu, ki ga je navedel Graf, gre po vsej verjetnosti za pomoto (rokopis sam ni datiran), saj je bila gledališka igra Hermannna Bahra Die Andere, o kateri Freud razpravlja proti koncu pričujočega teksta, prvič uprizorjena šele v začetku novembra 1905 v Münchenu in Leipzig; dunajska premiera je bila 25. novembra istega leta. V knjižni obliki je igra izšla šele leta 1906. Tako je bolj verjetno, da je esej nastal konec leta 1905 ali v začetku leta 1906.

* * *

Če je smoter gledališke igre v tem, da vzbuja »grozo in sočutje« in da s tem privede do »očiščenja takšnih občutij«, kot vemo že od Aristotela dalje, lahko taisti namen bolj podrobno opišemo z besedami, da gre za odpiranje virov ugodja ali užitka v našem čustvenem življenju, (prav tako) kot pri komičnem, šali itd. v naši intelektualni dejavnosti, skozi katero so (sicer) mnogi takšni viri postali nedostopni. Pri tem moramo gotovo najprej navesti *izživetje* posameznikovih čustev in od tod izvirajoči užitek, ki na eni strani ustrezata razbremenitvi skozi izdatno odvajanje, na drugi pa vzajemnemu seksualnemu vzdraženju, ki se, kot lahko predpostavljamo, pojavlja kot stranski produkt pri vsaki vzbuditvi afekta in daje ljudem občutek, ki ga tako zelo želijo, občutek naraščanja napetosti njihovih psihičnih stanj. Prisotnost pozornega gledalca pri gledališki igri naredi za odraslega tisto, kar igra naredi za otroka, ki tako zadovolji njegovo obotavljivo pričakovanje, da bi lahko počel, kar počno odrasli. Gledalec izkusi premalo, čuti, da je le »uboga para, ki se ji ne more pripetiti nič pomembnega«; svojo ambicijo, da bi bil Osebno navzoč v središču kolesja, ki poganja svet, je bil dolgo prisiljen odrivati, ali, bolje rečeno, premeščati; hrepeni po tem, da bi čutil, deloval in urejal vse stvari v skladu s svojimi hotenji — skratka, biti hoče junak: dramatik in igravec mu to omogočita s tem, da mu dopuščata *identifikacijo* z junakom. Pri tem mu tudi marsikaj prihranita, saj

gledalec dobro ve, da bi zanj takšna junaška dejanja ne bila mogoča brez bolečin, trpljenja in hudih strahov, ki skoraj povsem izničijo užitek; ve tudi, da ima le *eno* življenje in da bi v *enem* takšnih bojov proti nasprotniku lahko celo podlegel. V skladu s tem temelji njegov užitek na neki iluziji, kar pomeni, da je njegovo trpljenje ublaženo z gotovostjo, da je, prvič, nekdo drug tisti, ki deluje in trpi na odru, in da je, drugič, to vendarle samo igra, ki ne more prizadeti njegove osebne varnosti. V takšnih okoliščinah lahko uživa v tem, da je »velik človek«, brez strahu lahko sprostí potlačene vzgibe, kot je potreba po svobodi v religioznem, političnem, socialnem in seksualnem smislu in se v vseh pogledih izživi ob posameznih velikih prizorih iz življenja, prikazanega na odru.

Ti pogoji za užitek so skupni različnim oblikam literarnega ustvarjanja. Lirika – tako kot v določenem obdobju ples – služi predvsem izživetju intenzivnih in večplastnih čustev, epsko pesništvo naj bi dalo občutiti zlasti užitek junaškega lika ob njegovih zmagah, drama pa skuša prodreti globlje v čustvene zmožnosti in najti užitek celo v pričakovanju nesreče, zato junaka upodablja v njegovem boju, ali, še pogosteje – ob mazohistični zadovoljitvi – v porazu. To razmerje do trpljenja in nesreče bi lahko – bodisi, da se *skrb* le vzbudi in pozneje pomiri, bodisi, da se, kot v tragediji, trpljenje udejanji – vzeli kot poglavitno značilnost drame. Dejstvo, da drama izvira iz obrednega žrtvovanja (kozol in grešni kozol) v kultu bogov, ne more biti brez povezave s to vlogo drame, da umirja prebujajoči se upor proti božanski ureditvi sveta, odgovorni za obstoj trpljenja.¹ Junaki so najpoprej uporniki proti Bogu ali proti nekemu božanstvu; iz bridkosti slabotnejšega, ki se sooča z božjim nasiljem, naj bi se skozi mazohistično zadovoljitev in skozi neposreden užitek v osebnosti veličini proizvedlo ugodje. To je prometejevsko drža človeka, vendar obarvana s kančkom pripravljenosti, da se za ceno trenutne zadovoljitve pusti vsaj začasno umiriti.

Tema drame je torej trpljenje vseh vrst; drama gledalcu obljublja, da mu bo prav skozi to trpljenje priskrbelo ugodje. Odtod izhaja prvi pogoj te umetniške forme: da naj gledalcu ne bi povzročala trpljenja in da naj bi s pomočjo možnih zadovoljitev znala kompenzirati vzbujeno sočutje. Tega pravila modernim piscem pogostokrat ne uspe vključiti v svoje delo.

Vendar pa se to trpljenje kmalu omeji na *duševno* trpljenje, kajti *telesno* ne bi hotel trpeti nihče, ki ve, kako pri tem spremenjeno telesno počutje ves duševni užitek kmalu privede h koncu. Kdor je bolan, ima eno samo željo: da bi ozdravel, da bi bil odrešen svojega sedanjega stanja, da bi prišel zdravnik, zdravilo; da bi se razpustila inhibicija fantazijske igre, ki nas je navadila, da črpamo užitek celo iz svojega lastnega trpljenja. Če se gledalec vživi v položaj telesno bolnega, v tem ne najde niti užitka, niti zmožnosti za psihično dejavnost, zato je telesni bolnik na odru le rekvizit in nikakor ne junak, razen, kolikor psihične dejavnosti ne omogočajo posebni psihični aspekti njegove bolezni, na primer, zapuščenost bolnega moža v *Filoktetu* ali brezupen položaj bolnikov v jetičnih dramah (Schwindsuchstücke).

Duševno trpljenje pa ljudje načeloma poznajo v povezanosti z okoliščinami, iz katerih se je razvilo, zato potrebuje drama neko dogajanje, iz katerega takšno trpljenje izvira in se z uvodom v takšno dogajanje tudi začinja. Le navidezna izjema (je), kadar nekatere drame, kot sta *Ajaks* in *Filoktet*, prikazujejo že dovršeno duševno trpljenje, saj

¹ Tematiko junaka v grški tragediji obravnava Freud v *Totemu in tabuju* (1912-13), 7. razdelek IV. razprave.

se v grški drami zaradi seznanjenosti občinstva s snovjo zavesa vzdigne takorekoč šele na sredini igre. Zdaj torej ne bo težko izčrpno predstaviti pogojev takšnega dogajanja: prikazati mora nek konflikt, vsebovati nek napor volje in odpor proti njej. Ti pogoji so se prvič in najlepše izpolnili v boju proti božanstvu. Rekli smo že, da je takšna tragedija tragedija upora, v kateri se dramatik in gledalec postavita na stran upornika. Kolikor manj se je pripisuje božanskemu, tolikor več veljave pridobi *človeški* red, katerega odgovornost za trpljenje postaja čedalje bolj samoumevna in tako je naslednji boj boj junaka proti človeški družbeni skupnosti, *meščanska tragedija*. Še eno izpolnitev teh pogojev lahko najdemo v boju med posameznimi ljudmi, v *karakterni tragediji*, v katero je vtkana vsa razburljivost »agona« (cyrov, konflikt), v kateri nastopajo izjemne osebe, osvobojene vezi človeških institucij in v kateri dejansko mora nastopati več kot en junak. Dopustna je kajpak tudi povezava med obema zvrstema, boj junaka proti institucijam, utelešenim v močnih karakterjih. Čisti karakterni tragediji manjka vir užitka v uporu, ki svojo veliko vlogo, kakršno je že imel v kraljevskih dramah grških klasikov, ponovno dobi v socialni drami, na primer pri Ibsenu.

Če se *religiozna, karakterna* in *socialna* drama med seboj bistveno razlikujejo glede na prizorišče boja, na katerem se odvija zaplet, iz katerega izvira trpljenje, potem ji lahko zdaj sledimo na neko drugo prizorišče, na katerem ta postane docela *psihološka* drama. Boj, ki vodi v trpljenje, najdemo tu v duševnem življenju junaka samega, boj med različnimi vzgibi, ki se ne končuje s propadom junaka, temveč s propadom enega od njegovih vzgibov, s tem torej, da se mora junak nečemu odreči. Združitve tega pogoja s prej omenjenimi, torej s pogoji socialne in karakterne drame, je seveda možna, kolikor notranji konflikt izzove institucija. Sem se umeščajo ljubezenske tragedije, v katerih zatrtje ljubezni zaradi kulture določene družbe, zaradi njenih splošno sprejetih načel ali zaradi boja med »ljubeznijo in dolžnostjo«, ki nam je tako dobro znan iz opere, daje izhodišče skoraj v neskončnost variirajočim konfliktnim situacijam. Enako neskončnim, kot so neskončna erotična dnevna sanjarjenja ljudi.

Vendar pa niz možnosti postaja čedalje širši; psihološko dramo nasledi psihopatološka drama, ko vir trpljenja, s katerim sočustvujemo in iz katerega naj bi črpali ugodje, ni več konflikt med dvema skoraj enako zavednima vzgiboma, temveč konflikt med zavednim in potlačenim vzgibom. Tu je pogoj za užitek ta, da naj bi bil tudi gledalec sam nevrotik, saj lahko le njemu razkritje in do določene mere zavedno priznanje potlačenega vzgiba namesto odpora pripravi ugodje. Pri vsakomur, ki ni nevrotičen, bo takšno razkritje naletelo le na odpor in obudilo pripravljenost za ponovitev akta potlačitve, ki je pri njem uspela – enkratna potlačitvena poraba je obdržala potlačeni vzgib pod nadzorom. Pri nevrotiku je potlačitev na robu spodletelosti; je labilna in zahteva vselej novo porabo, ki jo priznanje prihrani. Le nevrotik pozna takšen boj, ki lahko postane predmet drame, vendar pa celo pri njem dramatik ne bo priklical le *užitka* osvoboditve, temveč vzbudil tudi *odpor*.

Prva med temi modernimi dramami je *Hamlet*.² Njen predmet je zgodba moža, ki je bil doslej normalen in ki zaradi posebne narave naloge, s katero se sooča, postane nevrotik, v katerem se poskuša uveljaviti dotlej uspešno potlačeni vzgib. *Hamleta* odli-

² Freudovo prvo objavljeno obravnavo problematike *Hamleta* najdemo v *Traumdeutung* (1900a), V. poglavje, razdelek D (β).

kujejo tri značilnosti, ki se zdijo pomembne za našo razpravo. 1.) Junak ni psihopatski, ampak takšen v toku predstavljenega dogajanja šele postane. 2.) Potlačeni vzgib sodi k tistim vzgibom, ki so na enak način potlačeni v slehernem izmed nas in katerega potlačitev je eden izmed temeljev našega osebnostnega razvoja, medtem ko junakova situacija to potlačitev zamaje. Soočeni s tema dvema pogojema se bomo zlahka prepoznali v junaku; zmožni smo enakega konflikta kot on, saj »tisti, ki v določenih okoliščinah ne izgubi razuma, razuma, ki bi ga lahko izgubil, sploh nima.«³ 3.) Vendar se zdi pogoj te umetniške forme, da vzgib, ki prodira v zavedno, ne glede na to, kako prepoznaten je, nikoli ne dobi dokončnega imena, pozornost gledalca je speljana drugam, in namesto da bi dogajanje opazoval z distance, ga prevzamejo občutja. S tem se zagotovo prihrani določen del odpora, tako kot to vidimo v analitičnem delu, kjer nasledki potlačene zaradi manjšega odpora lahko pridejo do zavesti, medtem ko je samo potlačeno le ta zavrnila. Konflikt v *Hamletu* je konec koncev tako zelo skrit, da sem ga moral šele odkriti.

Možno je, da so zaradi zanemarjanja teh treh pogojev mnoge psihopatske figure na odru prav tako neuporabne kot v dejanskem življenju. Kajti za nas je bolni nevrotik nekdo, v čigar konflikt, kolikor je ta že dovršen, nimamo vpogleda. In obratno, če njegov konflikt poznamo, potem pozabljamo, da je bolnik, tako kot tudi on sam, kolikor se konflikta zave, preneha biti bolan. Naloga dramatika bi torej bila, da nam omogoči, da se vživimo v bolezen, kar najbolje uspe, če lahko njenemu razvoju sledimo skupaj z bolnikom. To bi bilo še posebej potrebno takrat, kadar sami nečesa še nismo potlačili, ampak bo to od nas zahtevalo šele spremljanje junakove usode, kar glede na *Hamleta* v odrski uporabi nevroz pomeni še en korak naprej. Če se soočimo z neko neznano in dovršeno nevroz, v dejanskem življenju pokličemo zdravnika, na odru pa se nam bo zdela takšna figura neprimerna.

Ta napaka se zdi, poleg tiste, ki je implicirana v samem problemu igre, prisotna v Bahrovih *Die Andere*⁴ – da torej ne moremo zares verjeti, kako ima določena oseba vnaprejšnjo pravico popolnoma zadovoljiti dekle. Njenega primera torej ne moremo vzeti za svojega. Še več, tu je še tretja napaka: ničesar ne moremo več odkriti in v nas se prebudi ves odpor proti pogojem te ljubezni, ki je za nas tako zelo nesprejemljiva. Od tu uveljavljenih formalnih pogojev, se zdi najpomembnejše odvrčanje pozornosti.

Na splošno bi verjetno smeli reči, da lahko nevrotična labilnost publike in dramatikova umetnost, da se izogne odporom in nam posreduje pred-ugodje (*Vorlust*)⁵, sami določata meje rabi nenormalnih značajev na odru.

Prevedla Saš Jovanovski in Andreja Kuhelj

³ Lessing, *Emilia Galotti*, IV. dejanje, 7. prizor.

⁴ Ta gledališka igra Hermanna Bahra, avstrijskega romanopisca in dramatika (1863-1934) je bila prvič uprizorjena ob koncu leta 1905. Zgodba obravnava dvojno osebnost junakinje, ki se, kljub vsemu trudu, ne more osvoboditi iz telesne navezanosti izvirajoče podrejenosti nekemu moškemu, ki jo ima v svoji oblasti.

⁵ Teorijo pred-ugodja (*Vorlust*) je Freud v povezavi s šalo razvil v zadnjih odstavkih IV. poglavja »Šale in njenega odnosa do nezavednega« (1905c).

Herve Joubert-Laurencin

LYNCHCOCK

ali

TELEVIZIJSKI BORDEL

*Mati z osuplostjo zrem
v temo vetra, ki umira
po dvajsetih letih
mojega krščanskega življenja.*

*Rojen, da bi bil Eno,
bom Dvojen,
nem in gol, toda Dvojen,
vsemu tuj, a vendarle dvojen.*

Pier Paolo Pasolini,
«Cvetna nedelja» (1941–43 in 1974),
iz zbirke furlanskih pesmi *Nova mladost*

Il y a de la religion dans vos baisers.
Shakespeare, *Romeo et Juliette*, I, 5.¹

I Prehodi

Prvi pravi Twin Peaks na zemljevidu Združenih držav je 281 metrov visok hrib v San Franciscu. To je prav tisti hrib, ki ga na grafiki »starega Frisca« za hip pokaže prst Jamesa Stewarta/Fergusona v Hitchcockovi *Vrtoglavici* (1958), filmu, ki ga Lynch v svoji seriji izjemno velikokrat citira. Podoba tega hriba v mestu, ki je ujeto v zanko fikcije in ki vanjo ujema svoje junake, dovolj nagajivo namiguje na par dojk, za katere je šlo v prejšnjem prizoru, ko so revolucionarni modrček primerjali z Golden Gate mostom. Očarljivo materinstvo mesta se diskretno rima z dekoltejem Kim Novak, ki ga Hitchcock razkazuje ob prvi pojavitvi lažne Madeleine pod pretvezo predstavitve ogrlice, okoli katere se bo spiralno ovil zaplet njegovega filma. Kot odmev mačističnih izjav, ki jih je Hitchcock širil o svoji igralki, nam tudi uradne govornice s snemanja *Twin Peaks* namigujejo, da so zaradi podobne analogije z imenom serije krstili Sheryllyn Fenn – igralko, ki je igrala najbolj seksi vlogo Audrey Horne, in ki je edina pozirala za Playboy.

Drugi Twin Peaks (3152 metrov) leži v državi Idaho, nedaleč proč od Salmon River Fountains. V filmu Gusa Van Santa, ki je sodobnik Lyncheve serije in ki s svojim

¹ Francoski prevod (Yves Bonnefoy) dobesedno pomeni: »v vaših poljubih je vera«. V angleškem izvorniku beremo »You kiss by th' book«, kar je Oton Župančič poslovenil v »Premojsrsko poljubljaš«.

naslovom prav tako opozarja na nek teritorij, *My Own Private Idaho*, gre za vprašanje vrnitve na kraj spočetja, na kar nas večkrat opozarjajo podobe šviganja slanikov proti toku brzic v času parjenja. Idaho meji na državo Washington, obe pa zaznamujeta zahodno mejo Združenih držav s Kanado, prvim Velikim Severom.

Če je torej imaginarni Twin Peaks postavljen in posnet blizu Seattlea, tedaj lahko govorimo o učinku prestavitve in zamika: prestavljen je v državo Washington, v kateri je Lynch preživel otroštvo, in rahlo zamaknjen proti Zahodu in Severu glede na resničen kraj.

Glavni junak Dale Cooper je agent FBI, njegove kompetence potemtakem segajo čez mejo, on presega zakon vsake posamične države. Da bi se zaplet sploh lahko pričel, ga šerif Twin Peaks sprejme z odprtimi rokami in hvali naključje, po katerem je ena od žrtev prečkala mejo, kar neogibno sproži zahtevo po intervenciji zvezne policije.

Začetni naslov serije je bil *Northwest Passage*. Še bolj kot za ponovno sklicevanje na drugi sloviti Hitchcockov film gre za indic – vse preveč jasen, da bi lahko vzdržal do konca –, da je serija našla svoj lastni prehod v sila stari ameriški simboliki, h kateri je hote ali nehote potoval tudi sam Hitchcock.

O filmu *Sever-severozahod* (*North by Northwest*, 1959) je njegov avtor povedal naslednje: »Ameriko sem hotel prečkati tako, kot sem v **Devetintridesetih stopnicah** prečkal Anglijo in Škotsko;«; »v hipu, ko se mi je porodila ideja o tem filmu, sem ga že videl v celoti: ne morda določenega prizorišča ali določenega prizora, temveč kot kontinuirano usmeritev od začetka do konca; pa vendarle, še sanjalo se mi ni, za kaj bo v filmu šlo.« (Françoisu Truffautu). »Cel film je vsebovan v naslovu. Na kompasu ne boste našli smeri sever-severozahod. Področje, na katerem se najbližje dotikamo svobode abstrakcije pri realizaciji filma, je ravno svobodna uporaba fantasy, kar je moje lastno področje.« (Petru Bogdanovichu). Tovrstne izjave, kakor tudi aluzije na Kim Novak, ki nam dajo slutiti, da se je Hitchcock do nje vedel skoraj tako, kot je to v drugem delu filma počel neotesani Ferguson, so svojevrstna navodila za uporabo samih filmov, so že analize, ki jih morate po sistemu sam-svoj-mojster le še sestaviti, in tako najbolje pojasnjujejo, zakaj je Hitchcock najbolj analiziran in najpogosteje citiran avtor filmske zgodovine.

Kot po naključju njegove izjemno zanimive opazke o teritorialnosti imaginarnega do potankosti povzemajo teme napovednika tega filma. Napovednika filmov *Psycho* (1960) in *Sever-severozahod* kar tekmujeta po zanimivosti, saj je eden nekakšen ogled Motela Bates z vodičem, drugi pa povabilo na organizirano potovanje po Združenih državah, ki doseže vrhunec z Mounts Rushmore. Oba tako ponujata Hitchcocku – ki je v času teh dveh filmov že okusil televizijo – možnost, da z veliko mero cinizma odigra vlogo prodajalca svojega filma – kar je pozneje postala obvezna drža avdio-vizualne retorike.

V obeh primerih napovednik tako zgosti film, da preusmeri gledalca na napačne sledi, ki bodo nato služile gospodovalnemu mojstrstvu pripovedi. Debelušni vodič se med razkazovanjem sobe Normanove matere opravičuje zaradi sledi njenega trupla na posteljnem prekrivalu. Ta votel obris s svojo praznino na dovolj zgovoren način zarisuje njo, ki ne bo skozi ves film nič drugega kot prav glas brez telesa oziroma nagačeno truplo brez glasu. Tako bo navsezadnje »živila«; tudi Laura Palmer, katere usoda je podobna, saj njena dramatična in fantomska prisotnost doseže vrhunec s tistim »*Le-o-on*«; (šesta

epizoda), ki bi ga lahko uvrstili zelo visoko v antologiji kinematografske vokalnosti, obvladovanja slepega polja in primarne scene. Gre za avtomatičen posnetek (s pomočjo Cooperjevega diktafona) škrtajočega oponašanja ptiča, ki se tedaj dobesedno kopa v svoji krvi, in ki je imel to »čast«, da je prisostvoval in bil celo udeležen v eni od zadnjih sado-mazohističnih zabav Laure Palmer. Gre torej za glas, ki je v tem trenutku le še mehanična kopija spomina mrtve ptice: glas je opravil dvojni prehod od travmatičnega prizora prek dveh trupel in mehanične bestialnosti, ki je hkrati metaforična in fonična.

V primeru napovednika za **Sever-severozahod** pa mali debeli vodič predstavlja različne smrti Caryja Granta, ki je nato čudežno oživiljen v vsakem naslednjem prizoru. Tako ga, denimo, pred dvomljivimi očmi očetov naroda »začasno« ubije zablodela krogla Eve Marie Saint: to se zgodi na način, ki mu »podleže« tudi junak **Devet-intridesetih stopnic** sredi filma, pa tudi Dale Cooper v zadnjem kadru zadnje epizode **Twin Peaks** pred tradicionalno poletno prekinitvijo serij v Združenih državah, ki – vsaj v najboljših primerih – nadaljujejo slavno tradicijo feljtonov devetnajstega stoletja (sedma epizoda).

Vendar pa nam šele reklamni plakat za *guided tour*, ki ga Hitchcock pokaže za mizo svoje agencije in ki predstavlja nenavadno poenostavljeno in abstraktno karto Združenih držav, ponudi resnični itinerarij filma, obenem pa nam oznani tudi natančno lokacijo Twin Peaks. Na rumenem ozadju ameriške nacije debela rdeča črta simbolizira pot junaka filma: New York Chicago Rapid City (v bližini Mounts Rushmore). Drugi del črte je dejansko hkrati usmerjen proti severu in proti zahodu: zadostuje le, da črto potegnemo do konca, pa prispemo v Twin Peaks, v smeri Seattlea, tega skrajnega severo-zahoda nacionalnega teritorija – če seveda odmislimo daljno Aljasko, h kateri pa to okno na Pacifik ravno tvori svojevrsten prehod.

Hitchcockovski zemljevid je naseljen še z monumentalnimi figurami Predsednikov: gotovo gre za očetovske figure, kakor je temeljito dokazal Raymond Bellour; enako gotovo gre tudi za zaščitniške figure, kar pojasnjuje njihovo mesto nad zemljevidom nacije; so pa – v redu fantazije – tudi igralne karte, iz profila ali *en face*, so kralji, ki kličejo po služabnikih (*Jacks*), tistih navadnih smrtnikov, ki jim hočejo prevzeti kraljice: Eva Marie Saint, ali pa zaporedne »kraljice« **Twin Peaks**, ki se odpre s smrtjo poslednje lepotne kraljice, Laure Palmer, zapre pa z izvolitvijo in ponovnim izginotjem nove kraljice. Morda lahko dodamo še, da – v mitološkem demokratičnem redu, ki izvoljene vpisuje v pokrajino, zaradi česar je ta komaj dočakal film, da jih je lahko z njegovo pomočjo vpisal v narisane zemljevide –, da torej na omenjenem plakatu temelj spomenika sovpada s severno mejo (s Kanado), zarezja pri vrhu glav (»glavarjev«, teh simboličnih nadomestkov krone, ki jo demokracija prepoveduje) pa ustreza kartografskemu kompleksu arktičnega arhipelaga – torej natanko tistemu, kar so geografi imenovali *Severo-zahodni prehod*.

Oglejmo si, kako je ta prehod povzel najbolj čezmejen med francoskimi filozofi, Michel Serres, ki ga je postavil celo v naslov ene od svojih knjig:

»V severo-zahodnem prehodu se v hladnih obrežnih vodah kanadskega Velikega Severa srečujeta Atlantik in Pacifik. Odpira in zapira se, krivi se skozi ogromni arktični arhipelag, vzdolž prav neverjetno zapletenega blodnjaka zalivov in rokavov, bazenov in ožin, vmes med Baffinovim in Banksovim otokom. Vanj zaplu-

jete skozi Davisova vrata, izteče pa se v Beaufortovo morje. Od tam drsite po severu Aljaske proti Aleutom. Odrešitev vas vrže na Pacifik. Potovanje je zahtevno, saj so poti redke in pogosto zaprčene.

Stroge znanosti s humanističnimi vedami ne veže navaden interval, vmesno področje ali gladek prostor. Severo-zahodni prehod s svojo podobo ustreza njihovim zapletenim razmerjem. Cesta je presekana, prosta je, potovanje po njej pa pustolovščina, saj je odvisna od krajev, časa in okoliščin. Vsakič, ko je zarisana na zemljevidu, je ta pot nekaj posebnega, izvirnega, srečanje z njo je vsakič drugačno.»

Amundsen je leta 1905 uspel od enega oceana do drugega priti po kopnem Arktike; šele leta 1960 (leto dni po filmu *Sever-severozahod*) je jedrski podmornici uspel prehod po morju; do prve trgovske poti pa je prišlo šele leta 1969. Pa vendar sega mitološka zamisel o *Northwest Passage* vse tja v šestnajsto stoletje, igrala pa je tudi pomembno vlogo v raziskavah ameriškega ozemlja, ali drugače povedano: v utemeljitvi nove meje. Western Kinga Vidorja iz leta 1940, *Northwest Passage*, ki mu Lyncheva serija dolguje svoj prvotni naslov, pripoveduje zgodbo iz angleško-francoske vojne za jezero Champlain leta 1859 (torej prav blizu področja Velikih jezer) in vztrajno opozarja, da sta se pojma zahoda in severa neprestano spreminjala in razvijala hkrati z realno in simbolično gradnjo Združenih držav (na ozemlju in na zemljevidu).

Tako serija *Twin Peaks* kot film *Sever-severozahod* gradita na eminentno mitološkem procesu prehoda. Gre za prehod od realizma klasične pripovedi k »abstrakciji *fantasy*« dveh ameriških cineastov; za uspel prehod od kinematografske produkcije k televizijski programaciji dveh izvrstnih prodajalcev lastnega avtorstva; a tudi za prehod od običajne nevrose navadnih ljudi k »razumu nerazuma« dveh angleško govorečih avtorjev, freudovskih bralcev Shakespearja.

V zvezi s severo-zahodom je treba spomniti, da je prav Freud – v *Razlagi sanj* – citiral drugi prizor drugega dejanja *Hamleta*, da bi tako priklical »razum nerazuma«. V Shakespearjevi tragediji nori kralj pospremi prihod glumačev, ki bodo posredno uprizorili njegovo lastno zgodbo, z naslednjo trditvijo: »*I am but mad north-north-west: when the wind is southerly I know a hawk from a handsaw.*«

Anglo-američan Hitchcock dodaja ta literarni spomin, formulo deteritorializacije v čisti obliki, ameriški teritorialni simboliki, pri kateri si izposoja: »*prečkati Ameriko tako, kot sem bil prečkal Anglijo in Škotsko.*«

Hitchcockovi »morasti filmi«, kot jim pravi Truffaut, pogosto dobesečno ilustrirajo citat iz *Hamleta*, saj je narativni pomen odvisen od objektivnega prepoznanja ali smeri vetra: skoraj nevidna posesivna mati je lahko enako nagačena kot dobro vidna jata ptic; krila vetra na mlin, ki se vrtijo v smeri vetra, pomenijo »mirno, turistično Holandijo«, ko se zavrtje v obratni smeri, pa »nevarno vohunsko gnezdo«; letalo, ki škropi tam, kjer ni kaj škropiti, pa naznanja, da bo kaj kmalu poškrabljen sam junak.

Razum v norosti, ali splošneje, v iracionalnem, ta absolutna reverzibilnost vseh znakov, tvori tudi narativno in formalno ozadje serije *Twin Peaks*: celotna policijska preiskava napreduje zgolj skozi najrazličnejše odklone; sleherna reč je rebus, so razložene sanje ali skriti in sprevrnjeni znaki. Dale Cooper se bori proti utelešenju hudiča, ki mu je ime Bob (serija je polna najrazličnejših igrig v zvezi z Roberti, Robertsoni,

Bobbyji...)). Njegov priimek je enak priimku Rachel Cooper, dobre matere iz filma Charlesa Laughtona *Noč lovca*, ki se bori proti lažnemu pastору Robertu Mitchumu: na njegovih rokah sta vtisnjeni besedi dobro in zlo, na kar serija nešteto krat aludira. Njegovo ime pa daje misliti na Dalaj Lamo, pod čigar visoki patronat je zavaroval svojo preiskavo in čigar metode po lastnih besedah uporablja.

2 Velika noč

Hebrejska beseda za veliko noč je *pesah* – in izvirno pomeni prav prehod.

Prvo nedeljo po polni luni, ki sledi pomladnemu enakonočju, kristjani slavijo Kristusovo vstajenje. Osem dni prej, na cvetno nedeljo², se spominjajo zmagoslavne sprejema, ki so ga Kristusu priredili njegovi učenci ob vstopu v Jeruzalem (nasekali so veje palmovcev in si z njimi posuli pot). Tudi prebivalci Twin Peaks spoštujejo liturgijo. Tako v hiši ubogega majorja Briggsa na dan Laurinega pogreba (tretja epizoda) velike veje krasijo ogromen križ. Celotna sekvenca njegovega pogovora s sinom je kadrirana tako, da še posebej poudarja obredno kompozicijo religiozne geometrije. Naslednji prizor pogreba je vpeljan s punktualnim kadrom, ki ga sicer najdemo skozi celo serijo, vendar tokrat dobi čisto poseben pomen, saj listje na drevju, ki jih razganja močan veter, neposredno napotujejo na veje. Tudi molitev župnika Twin Peaks, ki ga je Laurina smrt močno prizadela, je osrediščena na idejo vstajenja: zato lahko povsem legitimno sklepamo, da se Velika noč približuje.

Vendar pa indici, ki nam jih ponuja fikcija, ne potrjujejo te domneve: videti je, da se vse skupaj dogaja dober mesec prej. Dale Cooper pride v Twin Peaks v petek, 24. februarja 1989, dan po Laurini smrti. Bila je torej ubita na dan Svetega Lazarja, ki je sicer res druga pomembna figura vstajenja, vendar se Velika noč tega leta slavi 26. marca: od kod torej veje pri majorju Briggsu?

Ne preostane nam torej drugega, kot da **Twin Peaks** vzamemo za tisto, kar tudi v resnici je – namreč za televizijo, z drugimi besedami, za programacijo. Če je televizija, za razliko od filma, hkrati ura in koledar, če torej podvaja naša življenja s profano obrednostjo (velika večerna maša poročil, nedeljsko jutro...), tedaj je David Lynch izumil – in prepričan sem, da vse prej kot po naključju – *profanacijo-programacijo*, nekakšno novo »ontološko obscenost«, kot bi dejal Andre Bazin, tokrat liturgično – namreč s tem, da je prvo epizodo svoje serije poslal na *ABC* v nedeljo, 8. aprila 1990: na cvetno nedeljo, ali kot pravijo Angleži: *Palm Sunday!*

Ta nedelja je tako postala *Laura Palmer Sunday*, saj jo je *ABC* dovolj dolgo reklamiral s sloganom »*Who Killed Laura Palmer?*« – celo tako dolgo in tako pogosto, da so konkurenčne hiše navsezadnje na svojih programih prav tako vztrajno ponavljale: »*Who cares!*«.

Laurino ime daje seveda misliti tudi na film Otta Premingerja, o čemer dodatno pričajo drobtinice, ki so jih natrosili po seriji (papagaju je ime Waldo, veterinarju Twin

² *Fr. le dimanche des Rameaux*, dobesedno »nedelja vejic« – od tod tudi avtorjevo klestenje vej v nadaljevanju (op. prev.).

Peaks pa Lydecker: eden od ljubimcev Premingerjeve Laure je bil Waldo Lydecker!). Vendar je njen priimek še precej bolj zanimiv.

Mestece z Douglasovimi bori je sprva *palmy* (veselo in cvetoče). Prva stvar, ki jo Dale Cooper stori ob svojem prihodu in ogledu Laurinega trupla, je, da potegne drobno črko »R« izpod nohta prstanca njene leve roke – to je torej prstan njene zveze s hudičem Robertom: njena skrivnost je bila *palmed* (prikrita, skrita v pesti). *Palm* je obenem dlan (roke), veja (drevesa) in palmovec.

Veja napotuje na ključni scenografski moment **Twin Peaks**, tako v interierju kot v eksterierju: les, drevesa, gozd. *Palmer* pa je v shakespearjanski leksiki tudi romar, *palm* pa je – v najbolj razvpitem odlomku cele tragedije *Romeo in Julija* – tudi že srečanje: in to po zaslugi neprevedljive besedne igre, saj je obenem romarjeva veja in roka ljubimcev, ki ju čaka tragedija, tokrat pa se prvič dotakneta:

Juliet: For saints have hands that pilgrims' hands do touch and palm to palm is holy palmer's kiss.

Romeo: Have no saints lips, and holy palmers too?

Juliet: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

(*Romeo and Juliet*, I,5).³

Tudi Laura je Julija, katere »grob bo poročna postelja«, vsi moški **Twin Peaks** pa njeni Romci. Njeno profano in vztrajno vstajenje je vstajenje vic, vendar pa obenem napotuje tudi na vstajenje, ki jo »obudi od mrtvih« z vsako novo epizodo serije, ki so jo ameriški gledalci lahko prvič videli vsak četrtek, torej na dan Svetega Lazarja in Laurine smrti.

Tokrat ni prvič, da se režiser poigrava z besedami in situacijo gorečnega poljuba *Romea in Julije*. Leta 1958 je Geza Radvanyi posnel remake **Mladih deklet v uniformi**, gledališke adaptacije iz leta 1931, ki je uprizarjala homoseksualno ljubezen med gojenko neke posebej stroge berlinske ustanove in njeno profesorico. Remake je Schillerjev gledališki komad, ki je predstavljal središče drame, zamenjal z *Romeom in Julijo*. Edini telesni stik med učenko in profesorico, okrog katerega je zgrajen cel film, predstavlja poljub na usta, ki mu sledi strasten objem – povod zanj pa je prav ponavljanje slovitega odlomka iz Shakespearja. Profesorico, ki je zasedla nevarno mesto Julije, igra igralka Lilli Palmer, Romy Schneider pa je Manuela von Meinhardis, zapeljiva in zapeljana učenka, ki bo le malo pozneje celemu zavodu zaupala svojo škandalozno ljubezen, ko bo nastopila kot gledališki Romeo. Romy igra Romea in uspe ukrasti *Lilli Palmer's kiss*.

³ Julija: *saj vernik se svetnikom rok dotika in romarski poljub je dlan na dlan.*

Romeo: *Nina svetica ust, in romar tudi?*

Julija: *Ima jih, romar, za molitev le.*

Francoski prevod (Yves Bonifoy, Folio) dodaja še tole opombo: »Romarji, ki so obiskali Sveti grob v Jeruzalemu, so kot razpoznavni znak sprva nosili palmo. Romeo pa v italijanščini – izhajajoč iz ideje Rima – pomeni romarja, še natančneje, tovrstnega nosilca palme. Od tod besedna igra v zvezi s palm, ki je obenem dlan roke in palma.« Glej tudi uvod k temu prevodu, ki omenja tesne vezi med *Hamletom* in *Romeom in Julijo*.

3 Enooki Jacki

Bordel v seriji **Twin Peaks** je lociran v Kanado, na drugo stran meje, na obrežje jezera, za katerega domnevamo, da ga napajajo slapovi, ki obkrožajo Grand North Hotel, in na obrežju katerega je v prvi epizodi najdeno truplo Laure Palmer. Bordel nosi ime edinega filma, ki ga je kdaj režiral Marlon Brando - **One Eyed Jacks** (1960) je težak psihološki western.

V simbolični ekonomiji serije sama zamisel o tem, da ima nekdo eno samo oko, zarisuje nenormalnost in začetek nereda: invalid brez roke pojasni, da si je odrezal roko, na kateri je bilo vtetovirano *Fire walk with me*, da bi se tako znebil peklenškega prekletstva, katerega žrtev je bil. Vse osebe imajo enega ali več dvojnikov, ki jih sproti izgubljajo ali znova odkrivajo. Ko enkrat prelomite dvojnost, *twin*, gre vse narobe.

Svetlobni napis na bordelu — enako prasketajoč kot neonski napis iz filma **Eraser-head** — povzema idejo plakata in samega naslova Brandovega filma in nam tako pokaže, da je Jack fant iz kart, enooki pa je tisti od štirih, ki ga vidimo iz profila — ki torej skriva eno, morda pošastno plat svojega obraza.

V twinpeaksovski logiki je tedaj dvojnost *twin* (dva grička na vstopni tabli v mesto in na sami špici) nekaj pozitivnega, reverzibilnost enookega (tabla na bordelu) pa nekaj zlonosnega.

Javna hiša, ki po svoje zarisuje moderno inačico zlobnega očesa, je ujeta v ogromne gozdove Severozahoda, zapovrh pa še v celoti opremljena z lesom, kot navsezadnje vsi interijerji te serije: v Twin Peaks je les — snov, iz katere delamo okvirje, kadre — hkrati zunaj in znotraj (vseprisotno pohištvo, gozd, žaga in njeni kamioni kot leitmotivi), ureja in vodi vse. Gozd kot tisto, kar je praviloma zunaj (*foris*), neznano in grozljivo (kar je v seriji še kako lepo vdino), je obenem tudi znotraj: v dekorju, telesih in dušah.

To nam dovolj tesnobno narekuje tudi celoten parapsihološki in demonski arzenal serije, ki se proti koncu vedno bolj stopnjuje. Osebo nam je veliko bližje diskretno prehajanje vsakovrstnih mej, na katerega naletimo v podrobnostih posameznih epizod, ta svojevrstni hkratni film znotraj televizije in televizija znotraj filma.

Če je Twin Peaks privilegiran kraj televizije, tedaj leži na drugi strani jezera film. Tam najdemo namig na Branda, a tudi na **Psycho**, saj je truplo Laure Palmer na obrežje Twin Peaks naplaval vetrc v plastičnem ogrinjalu, ki je odevalo tudi Marion Crane, žrtev Normana Batesa — in ki ni navsezadnje nič drugačno od najbolj slovite tuš-zavese celotne filmske zgodovine. Prehod iz ribnika Motela Bates na jezero Twin Peaks. Prehod od poslednje podobe filma **Psycho** — ko veriga vzvratno izvleče Marionin avtomobil, je to vrnitev potlačenega, in, ko blato zdrсне z blatnikov, vemo, da se v tej krsti nahajata tako truplo kot denar — k prvi podobi **Twin Peaks**: odkritje v plastiko zavitega trupla na obali. Hitchcocku ni bilo treba iti dlje, Lynch pa odpre krsto in pusti truplu, da splava po vodi, od filma k televiziji, z enega na drugi breg jezera.

P. S.

Videti je, kot bi David Lynch poskušal osvojiti zlato palmo festivala v Cannesu 1992, saj je tam predstavil film, ki ga je zasnoval na uspehu serije. Morda je prav to skrajni

možni pomen besede *Palmer*, saj se je Lynch lotil serije prav v trenutku, ko je dobil nagrado za film *Divji v srcu*. Pa vendar je film *Twin Peaks* popolnoma nezanimiv. Prehod od televizije nazaj k filmu je zelo očitno uprizorjen s podobami televizijskega sneženja in z idejo, da se zlo prevaja z elektriko, metaforično rečeno, s televizijskimi valovi. Zato ni prav nič pretirano trditi, da gre v primeru serije *Twin Peaks* za — dober — film (*«tisto, kar je danes dobrega v kinu»*, je serijo označil Serge Daney junija 1991), v primeru filma *Twin Peaks* pa za — slabo — televizijo, natančneje, za tisto, kar lahko ideja televizije zasnuje najslabšega.

Prevedel Stojan Pelko

SVETLO SVETLO

Alen Ožbolt

MRTVA NARAVA

močil pesnik, benedi Pabon, saj se je Lynch hotel ustije prav v trenutku, ko je dobil nagrado za film *Moji vnuki*. Prvotniar je film Tade Paska popolnoma nezanimiv. Priznal od iniciacije zavaj k filmu je zelo očiten sprinjar s podobami tehnološkega svetstva in z Mitja, da se zlo prevaja z električno, magnetično svetlobo, z tehnološkimi valovi. Zato ni prav nič presenetno, da gre v primeru serije Tade Paska za – dober – film (sicer, kar je domet dobrega v Mitju, je serija označil Sergej Druzy junija 1991), v primeru filma Tade Paska pa za – slaba – tehnološko, vzamemo, za tisto, kar lahko Mitja tehnološko razvija neuporabno.

Pravoslav Stojan Polko

mrtva narava

Ilona Ojola

MRTVA NARAVA

• • • • •



mrtva narava

.....



STYLA STYLA

mrtva narava

.....




mirrored text

mrtva narava

.....



HERBARIUM




mrtva narava

• • • • •

x x x x x



SYSTEMA



mrtva narava

.....





Rose is a R.C.T.E. is a Rose

Maria Torok:

POMEN »ZAVIDANJA PENISA« PRI ŽENSKI

I

V vseh analizah žensk nujno nastopi obdobje, v katerem se v ženski razvije zavistno poželjenje po moškem udu in njegovih simbolnih ekvivalentih. Pri nekaterih je »zavidanje penisa« le epizodni pojav, pri drugih pa tvori jedro obravnave. Žgoča želja, da bi posedovala tisto, za kar ženska verjame, da jo je zanj usoda – ali mati – prikrajšala, izraža neko temeljno nezadovoljenost, ki jo včasih pripisujejo ženskosti kot taki. Prepričanje, da je njena prikrajšanost nasprotje užitku drugega, si zagotovo delijo pacienti obeh spolov in se razkrije v vsaki analizi. Ljubosumje in zahteve, srd in obup, inhibicija in tesnoba, občudovanje in idealizacija, občutki nemoči in depresija: obstaja množica različnih in variirajočih simptomov tega stanja manka. Pozornost vzbujajo le to, da ženska sama ta manko pripisuje naravi svojega spola: »To je zato, ker sem ženska.« To gre razumeti tako: nimam penisa, odtod moja slabost, moja lenoba, moja neinteligenca, moja odvisnost, še celo moje bolezni.

»V bistvu so vse ženske v enakem položaju kot jaz, zato lahko do njih, enako, kot do sebe, čutim le prezir.« »Moški imajo vse vrednosti in attribute, zaradi katerih si zaslužijo, da so ljubljene in občudovane...«

Ali je takšno radikalno razvrednotenje lastnega spola sploh mogoče razumeti? Bi morali njegove korenine vendarle iskati v dejanski biološki manjvrednosti? Ta misel se je Freudu vsiljevala potem, ko je brez uspeha poskušal odstraniti to oviro v analizi, to željo po po naravi nedosegljivem objektu. Bolje bi bilo »pridigati ribam« – če uporabimo Freudov izraz –, kot da izčrpavamo svoje moči v nesmiselnih poskusih, da bi bolnice vsaj enkrat pripravili do tega, naj se odrečejo svoji infantilni želji po penisu. Bi ne morali vpričo tako mnogih neuspešnih poskusov obupati, priznati »zavidanju penisa« določeno legitimnost in ga pripisati sami naravi stvari, »biološki manjvrednosti ženskega spola«? V neki drugi točki, pri afektivnem razvoju otroka, je prišel Freud do podobnega sklepa. Ko je opazil, da mora med analno in genitalno fazo umestiti nek vmesni stadij, falični stadij torej, je menil, da naj bi bil ta za oba spola enak in orientiran izključno po moškem udu. Če drži, da je otroku v tem času poznan le en sam spolni organ, moški namreč, potem je ljubosumna zaskrbljenost deklice zaradi njegove nezadostnosti razumljiva. Vse njene hipoteze o lastni kastraciji in vrednosti drugega spola je bilo mogoče

pojasniti kot posledico falični fazi inherentnega psihobiološkega falocentrizma. Zato se morajo tako »zavidanje penisa« kot tudi poskusi, da bi ga premagali, v Freudovi analitični perspektivi nujno končati v slepi ulici. Če torej tezo o enospolnosti faličnega stadija potrjujejo ustrezne fantazme iz tega obdobja, potem bi se zdelo za to stanje bolj primerno poiskati docela psihoanalitično razlago in bi se ne smeli zadovoljiti s priznanjem nemčiči, ki kliče na pomoč biologijo.

Lahko je razumeti Freudovo razočaranje, ko sliši govoriti: »Čemu naj sploh še služi analiza, če mi tega ne morete dati.« Vendar pa lahko razumemo tudi obup njegove pacientke, ki mora *opustiti* željo, ki je bila v njenih očeh izjemno dragocena. In prav Freud je bil prvi, ki je pritrđil, da k analitikovim nalogam ne sodi, da bi priporočal žalovanje za katerokoli željo.

Poleg tega se želja ženske, da bi imela »penis«, to je, da bi bila »moški«, v analizi sama, skozi svoj lastni zavistni značaj, razkrije kot pretveza. Željo je mogoče izpolniti, zavisti nikoli. Zavist lahko porodi le novo zavist in destrukcijo. Dogaja se, da ponarejena želja, ki se izdaja za zavist, doseže navidezno zadovoljitev. To se dogaja pri tako imenovanih »faličnih« naravnostih določenih žensk, ki so v imitaciji drugega spola ali vsaj slike, ki so si jo o njem ustvarile, popolnoma odtujene. Krhka stavba, ki si jo skonstruirajo, ne daje zavetja drugemu kot praznini, tesnobi in frustraciji. Natanko to je problem analize: prignati na dan avtentično željo, ki je potem, ko je podlegla prepovedi, ostala zakopana pod zunanjim videzom zavisti. Če bi proteste analizirancev jemali dobesedno, bi to tako tu, kot tudi sicer, pomenilo analizi zapreti vrata. Tak učinek zagotovo nastopi takrat, ko »zavidanje penisa« skozi dozdevno stanje kastracije legitimirajo kot »ženski manko« in odgovornost za to naprtijo ženski filogenezi. Drugo sredstvo, ki analizo z enako gotovostjo privede do neuspeha, bi bilo zunaj-analitično motiviranje zahteve po penisu, kot je na primer položaj dejanske manjvrednosti, v katerem se ženska dandanes nahaja na ravni svoje socialno-kulturne realizacije.

Tisti analitik, ki si ne pomišlja zagristi v to »kost« analitičnega zdravljenja, v »zavidanje penisa«, mora najprej razjasniti naravo konflikta, ki je pripeljal do takšne obupne rešitve. Vendar mora pravilno oceniti tudi prednosti, ki jih takšna rešitev, kljub vsemu, prinaša in v mučnih protislovjih, v katere se je pacientka usodno zapletla, poiskati, kar bi lahko koristilo analizi.

Da »zavidanje penisa« nimamo več za neovrgljivo, imata med postfreudovskimi avtorji še posebne zasluge Jones in M. Klein. Oba ocenjujeta, da je determinantna tu prav kvaliteta prvega odnosa do materinih prsi. Kakor hitro analiza doseže pozitivno spremembo zgodnjega razmerja do matere (kakor hitro so razdelani konflikti, povezani z introjkcijo prsi), zavist na sploh in »zavidanje penisa« posebej izgubita svoj smisel.

Tema avtorjema se zdijo pomembni naslednji preudarki: po njunem mnenju objekti-stvari za analitika ne morejo pomeniti drugega kot *znak* bodisi zavednih bodisi nezavednih želja ali bojazni, z drugimi besedami: kažejo na tiste subjektivne momente, ki so subjektu narekovali njihovo umestitev. Po Freudu je objekt, enako kot Objekt, v okviru ekonomije individuov, preprosto *posrednik* nagnonskega cilja: zadovoljitve. Poimenovanje *objekti-stvari* izhaja seveda iz predmetnosti teh objektov, saj so ti dejansko *objektivni*: ker so za vsakogar enaki, so prikladni za menjavo, hkrati pa tudi za zakrivanje želja. Kaj ni poglobitna naloga analize prav v tem, da odkrije to zastrto željo, ki jo *stvar*

taji in hkrati realizira? Če bi protislovja, povezana z objekti (in z Objekti), analizirali skozi *stvari* kot so »penis« ali »prsi«, ki, na primer, pripadajo analitiku in si jih katerikoli že bolnik želi z vso zavistjo, bi lahko to privedlo do okrepitve protislovij, namesto do njihove razrešitve. Kolikor notranje konflikte vendarle priženemo na plano (in hkrati do ukinitve), potem to implicira zadovoljitev neke vitalne želje. Izpolnitev želje ni odvisna od objektivne realnosti, temveč od naše zmožnosti, da se zadovoljimo, od naše pravice do zadovoljitve, z drugimi besedami: od svobode, da lahko dejavnosti našega telesa v razmerju do drugega tudi uveljavimo. Objektivne realnosti, privzete kot – večinoma nedosegljiva – objekta manka in poželenja, so hkrati pasti, v katere se ujame terepija, pasti, ki maskirajo (in s tem ohranjajo) inhibicije, povezane z zgoraj omenjenimi dejavnostmi, pasti, v katere ostane želja pogosto ujeta za vse življenje.

Zato je primerno, da sam penis, kolikor ga mislimo kot reč, kot objektivno, biološko ali socio-kulturno realnost, izključimo iz naše študije o »zavidanju penisa«. Na prvi pogled se morda zdi paradoksalno, vendar ni pri »zavidanju penisa« nič bolj nepomembnega, kot prav penis sam. Ta »parcialni objekt« se nam bo zdel kot neka *ad hoc* iznajdba za zastiranje želje, kot umetna ovira, ki preči pot, ki preko osvoboditve inhibiranih dejanj vodi do lastnega sebstva. Čemu služi umetno? Pred čim varuje? Preden mu pripišemo krivdo, ga moramo *razumeti*.

Kolikor pohabljena, kolikor odtujena je že postala, se bo, skozi »zavidanje penisa«, prikrita želja v vsakem primeru razkrila. V tem smislu ta simptom, tako kot vsi drugi, zasluži naše priznanje in našo pozornost. Če naj bi našemu analitičnemu delu uspelo odkriti izvor »zavidanja penisa« in ga s tem odpraviti kot odvečnega, se to zagotovo ne more zgoditi tako, da bi neka pridobitev zamenjala neko opustitev. »Zavidanje penisa« bo izginilo samo od sebe v trenutku, ko se bo zlomilo stanje manka, ki je njegov vzrok.

II

Pod pogojem, da opustimo objektivistični pogled na zavidani »penis« in pustimo ob strani vsako vprašanje o socio-kulturni legitimnosti tega zavidanja, se odpre pot nekemu docela psihoanalitičnemu postopku. Za analitika je »zavidanje penisa« simptom – ne simptom neke bolezni, temveč simptom nekega določenega stanja želje, stanja neke nerealizirane želje, ki ga je treba brez dvoma pripisati nasprotujočim si zahtevam. Če preučujemo simptom v tem smislu, bomo, ne brez začudenja, ugotovili, da takšna raziskava, vsaj dokler ne odstopa od analitične pozicije, dopušča eno samo možnost razumevanja splošnega pomena tega fenomena: dejanske narave konflikta, ki naj bi se razrešil s pomočjo simptoma in natančnega poteka tega procesa.

Prvo, kar nam pride na misel, je Freudova ugotovitev, da je deključino odkritje moškega spolnega organa zadosten razlog za njeno zavist in njeno sovraštvo do matere, ki je po hipotezi majhne deključice odgovorna za njeno »kastracijo« – in to, da lahko »zavidanje penisa« svojo *vsebino* – lahko bi rekli tudi pretvezo – črpa le iz izkustva. Vendar pa problem ostaja nerazrešen: v katerem plodnem trenutku mora deključica pridobiti to izkušnjo, da bi se proizvedla ta, vse življenje ireduktibilna zavist? Srečanje se lahko zgodi le v primeru, če ga dopuščajo njene lastne domneve. »Polarni medved in

kit ... vsakdo od njiju omejen na svoj element ... ne moreta naleteti eden na drugega,« pravi Freud. Četudi pride do odločilnega srečanja med deklico in dečkom, se to ne zgodi v znaku različnosti, ampak v znaku podobnosti, drugače rečeno: oba imata spol. Dovolj razlogov imamo za domnevo, da odkrije majhna deklica dečkov spol v trenutku, ko tudi sama raziskuje svoj lastni ženski organ. Deklica je morala penis dojeti v povezavi s točno določeno vsebino, sicer bi bil ta dogodek le nepomemben pripetljaj iz infantilnega življenja. Če si majhna deklica reče: »Tega mi mati ni dala, zato jo sovražim,« posega po pretvezi za izraz svojega sovraštva, vendar pa ga s tem niti najmanj ne pojasni.

Povezava med »zavidanjem penisa« in bodisi zavednim bodisi nezavednim sovraštvom do matere, je dejstvo običajnega opazovanja. Vendar obstaja še neka druga, nič manj pomembna klinična danost, katere preiskovanje nam dopušča sklepati o globjih motivih za to sovraštvo. To, klinično konstantno in pomenljivo, danost bi lahko poimenovali *idealizacija »penisa«*. Številne ženske imajo fantastične predstave o moškem organu, ki poseduje izjemne lastnosti: neomejeno moč, dobro ali zlo, ki njegovemu lastniku jamči absolutno gotovost in svobodo, ki ga naredi imunega za vsako tesnobo ali občutke krivde in ki mu zagotavlja ugodje, ljubezen in udejanjenje vseh njegovih želja. »Zavidanje penisa« je vedno zavidanje nekega idealiziranega penisa.

«Če imaš to (=penis) – pravi Ida – imaš vse, počutiš se varnega, nič več se ti ne more pripetiti ... Si, kar si, drugi ti morajo slediti, te občudovati ... to je neka absolutna moč, oni (moški) niso nikoli podrejeni svojim potrebam, ne poznajo pomanjkanja ljubezni. Ženska? Nepopolnost, odvisnost, vloga vestalke, ki vzdržuje ogenj na ognjišču. Zgodba svete device prav tako ni ničemur služila ... Bog Oče je in ostaja moški! Beseda čistost me spominja na kašo ...¹ Vedno sem čutila določen prezir do ženske.»

«Ne vem, zakaj imam tak občutek – pravi Agnes –, čeprav ne ustreza realnosti, je bilo zame vselej tako. Kot, da bi bil le moški ustvarjen za to, da se realizira, da si ustvari mnenje, da se izobražuje, da napreduje. Pri njem je vse naravno in preprosto ... moč, ki je ne more nič, prav nič zaustaviti ... on lahko stori vse, kar hoče. Jaz pa napredujem počasi, odlašam, kot da bi stala pred zidom ... Vedno sem imela občutek, da sem nedovršena, kot kip, ki čaka, da mu kipar končno izdela roke ...»

Yvonne, majhna deklica, je bila od vselej prepričana, da fantje »znorejo vse ... Takoj govorijo vse jezike ... Iz cerkve lahko odnesejo vse sveče, pa jim tega nihče ne bo skušal preprečiti. Če sploh naletijo na kakšno oviro, z njo igraje opravijo ...»

Idealiziranega penisa bi skorajda ne bilo mogoče bolje opisati. Očitno gre tu za instituiran pomen: »stvar – kakršnakoli že –, ki je *sama nimam*«. Manko, kolikor že vitalen je lahko, ne more biti torej nikoli naravni manko, temveč le izid neke odpovedi ali opustitve. S tem se postavlja vprašanje, kako pride do tega, da se nekdo v prid nekega zunanjega »objekta«, obsojenega na to, da je nedosegljiv, objekta, ki sicer – kot priznavajo analiziranke same – zagotovo sploh ne obstaja, odreče tako dragocenemu delu samega sebe? Na tem mestu se omejimo na ugotovitev dejstva, ki ima tudi svoje ime: *potlačitev*. Vsaki idealizaciji kot njeno nasprotje ustreza neka potlačitev. Vendar, komu koristi ta potlačitev? Materi, seveda, kot nam to kaže sovraštvo do nje. Četudi idealizirani penis dejansko ne obstaja, pa njegovo nasprotje: depresija, samoponiževanje, jeza, za subjekt vendarle eksistirajo, in to realno. Niti za trenutek ne gre verjeti, da bi se dejanska stanja takšne intenzivnosti utemeljevala v nekakšni *ideji*, ki si jo nekdo ustvari o objektu, na katerega je naletel. Ko deklica sama pri sebi pravi materi: »Sovražim

¹ Besedna igra iz *pureté* (čistost) in *purée* (kaša). (Op. prev.)

te, ker mi te stvari nisi dala,« hkrati pravi: »Ker je ta manko očiten, je tudi sovraštvo legitimno. Vendar si lahko pomirjena, pravo sovraštvo, ki ga občutim, ker si me prisilila v potlačitev moje želje, imam za nelegitimno.«

Kakšna je ta potlačitev? Zagotovo ni naključje, da so prav v penis – ki v anatomiji deklice manjka – investirane vse tiste vrednosti, za katere je bil subjekt opeharjen: nič bi ne moglo biti bolj primerno za predstavitev nedosegljivega, kot prav spol, ki ga nimaš, še toliko bolj, ker je po svoji naravi tuj doživljanju lastnega telesa. Prav prepoved tistih telesnih izkustev, ki se nanašajo na lastni spol, je tu simbolizirana na najlepši način. Na kratko, poimenovanje neke nedosegljive stvari kot objekta poželenja, izdaja eksistenco neke želje v subjektu, želje, ki se je zlomila na neki nepremagljivi barieri. Prekomerna investicija v stvar poželenja, kaže na inherentno, izvorno vrednost opuščene želje. Ženski je veliko do tega, da bi lahko ignorirala instanco, zadolženo za potlačitev, tega zasledovalca brez obraza. Njeno razkritje bi pomenilo, da se mora približati obskurnim področjem, v katerih sovraštvo in agresivnost prežita na Objekt, ki mora biti brezpogojno ljubljen.

V »zavidanju penisa« se zgošča kompleksni nezavedni diskurz, ki se naslavlja na materino Podobo. Tu lahko navedemo naslednje razlage:

1. »To, kar mi manjka, iščem v neki stvari in ne v sebi sami.«
2. »Moje iskanje je zaman, ker si te stvari sploh ni mogoče prilastiti. Očitna neplodnost mojega iskanja mora zagotoviti dokončno opustitev tistih mojih želja, ki jih ti ne odobravaš.«
3. »Veliko mi je do tega, da poudarim vrednost te nedosegljive stvari, da boš lahko pravilno doumela velikost moje žrtve, ko me boš prisilila, da se odrečem svoji želji.«
4. »Pravzaprav bi morala jaz obtožiti tebe in se ti, kar se mene tiče, odreči, vendar se hočem ravno temu izogniti, to utajiti in ignorirati, saj brezpogojno potrebujem tvojo ljubezen.«

»Skratka, če penis idealiziram, da bi ga lahko potem bolj želela, te hočem s tem le pomiriti. Pokazati ti hočem, da ne more nič stopiti med naju, da torej nikoli ne bom mogla najti sebe, da meni sami kaj takega nikoli ne bo uspelo. Zagotavljam ti, da bi bilo to zame enako nemogoče, kot če bi hotela zamenjati telo.«

Tako približno zveni prisega zvestobe pod pečatom »zavidanja penisa«.

Kaj drugega bi lahko bil ta prepovedani del sebe, ki v dekličinem diskurzu podobe ustreza penisu, kot potlačeni lastni spol?

Prav presenetljiva ugotovitev. Lahko bi pomenila, da je spol, ki ga doživlja deklica, simboliziran skozi penis-stvar dečka, bolje rečeno, skozi analno razumevanje penisa. Dejansko nam manjka genetska povezava te simbolizacije: analno razmerje do matere. Neposredno na to igra predstava neke dovoljene ali prepovedane, dosegljive ali nedosegljive »stvari«. S prošnjo »Hočem to stvar« se deklica naslavlja na mater. Nemožnost te prošnje, tako po svoji formi kot tudi z lastno vsebino, implicira širokogrudno obljubo materi: njeni privilegiji naj ostanejo nedotaknjeni. Neverjetno je, da se avtoriteta, materina trda roka, dejansko manj nanaša na »stvari«, ki ji »pripadajo«, bolj pa na sama dejanja, ki dokazujejo materino oblast nad sfinkterjem, ki naj bi bil poslušen materini volji. Odtod izvira otrokova nemoč, kasneje pa tudi težave odraslega, da bi mogel izpolnjevati taka dejanja, ne da bi se vračal k instanci Podobe. V ta kontekst moramo

uvrstiti »zavidanje penisa«. Zdaj bomo lahko razumeli, da poželenje nikoli ne velja »stvari« na sebi, temveč tistim dejanjem, ki omogočajo gospodovanje »stvarem« na sploh. Poželeli si neko stvar, v bistvu pomeni Podobi obljubiti opustitev *dejanj*. Otrok se mora torej v obdobju analnega razmerja materi v prid odtujiti svoji lastni dejavnosti pri obvladovanju sfinkterja. Iz tega rezultira neizrekljiva agresivnost do matere. Pomislimo le na naslednje: otrok mora gospostvo, ki ga mati izvaja, interpretirati kot manifestacijo njenega lastnega interesa do posedovanja ekskrementov, in sicer že takrat, ko so ti še v notranjosti telesa. Konsekvenca: *telesno je, po njegovem, podleglo materinemu nadzoru*. Kako bi se lahko osvobodil takega gospostva, če ne skozi sprevernitev razmerja: tako se porodijo morilske fantazme, da bi prerezal trebuh, iztrgal materino notranjost, uničil funkcijo in mesto njenega gospostva.

Zato je torej treba mater pomiriti. Po tem razpravljanju je gotovo razumljivo, da lahko poželenje po penisu-stvari – ki je sicer nedosegljiva – to vlogo odlično odigra.

Vrnimo se k najpomembnejšemu vprašanju: kateri motiv utemeljuje specifičnost te izbire? Zakaj prav »penis«?

Da bi pojasnili ta problem, bomo simptom osvetlili z druge plati: namesto da bi, kot doslej, njegovo genezo rekonstruirali iz *retrospektive*, bomo sedaj opazovali neko drugo, nič manj pomembno dimenzijo: *prospektivno* dimenzijo simptoma. Ta bi lahko vnačaj navrgla nekaj luči na samo genezo.

Prospektivno dimenzijo simptoma in njegovega temeljnega konflikta razumemo kot njegov izključno negativni aspekt, ki ne rešuje sploh nobenega problema in je definiran z nečim še neobstoječim, z nečim, kar se še ni zgodilo, s korakom naprej, ki je bil zaustavljen. Prospektivni moment kljub temu podeljuje potlačitvi njen dinamični značaj. Zaprečene etape afektivnega zorenja zahtevajo svojo dopolnitev. Etape se torej prezentirajo skozi potlačitev, ki jih je zavrla, vendar se prospektivni aspekt simptoma ne artikulira v diskurzu Podobe. Majhna deklica niti nezavedno ne bi mogla na Podobo nasloviti naslednjih stavkov: »Lahko ti sicer povem, da si želim penis-stvar, da bi jo posedovala in bi postala deček, vendar nikoli ne bom mogla občutiti svoje zatrte želje, da bi kot ženska *uživala s penisom*, kot to *narekuje* usoda mojega lastnega spola.« Prav to dejstvo, namreč genitalna nezrelost, nam mora služiti kot kažipot, če naj identificiramo potlačujoče prepovedi. Odločilno je torej tisto izkustvo, ki bi moralo *pripraviti genitalno zorenje in identifikacije ter jih predelati*, izkušnje, ki se povsem očitno nanašajo na potlačeni, »dragoceni del« samega sebe.

Kot smo videli, so z »dragocenim delom« mišljena *vsa tista dejanja*, ki jih je analna Mati zahtevala kot svoj privilegij. Deklica temu prikrajšanju vendarle ni bila prepuščena brez obrambnih sredstev, na razpolago je imela instrument, s katerim bi si lahko povrnila vse izgubljeno: *identifikacijo z vladajočo Materjo in njeno močjo*. V sami identifikaciji bomo tako našli vrzel, ki jo najbolje dokazuje »zavidanje penisa«. To nas vodi k sklepu, da odgovornosti za zavidanje penisa ne smemo naprtiti le potlačitvi predgenitalnih, analnih konfliktov; sem sodi še specifična, delna ali popolna inhibicija masturbacije, orgazma in spremljajočih fantazem. »Zavidanje penisa« se tako pojavlja kot zastrta zahteva – ne kot zahteva po organih in atributih drugega spola, temveč kot zahteva do *lastnih želja po dozorevanju in po avtoelaboraciji v prid spoznavanja sebe same skupaj z orgazmičnimi in identifikacijskimi doživljaji*. Do tu torej, kot se zdi, sežejo prvi sklepi o

splošnem pomenu »zavidanja penisa« kot simptoma v freudovskem pomenu te besede, do katerih se lahko dokopljemo.

III

Že mnogo pred nami so M. Klein, Jones, K. Horney in J. Müller opisali zgodnje odkritje in potlačitev vaginalnih občutij. Sami smo nadalje opazili, da vsako srečanje z drugim spolom hkrati priključuje spomin in je tako priložnost za prebuditev lastnega spola. Klinično gledano je »zavidanje penisa«, odkritje moškega spola, povezano s potlačenim spominom na orgazmično izkušnjo.

Skozi več seans ima Marthe hude napade joka in smeha. Spet in spet prihaja na dan vsebina teh občutkov: kot majhna deklica se je na kopalnišču srečala z dečki. Odtlej pogosto ponavlja vselej isti stavek: »Tako ne morem živeti.« V toku analize ji ta stavek pride na misel vedno, kadar trpi zaradi globokih depresij. Zavestno ta »tako« pomeni: brez penisa. Mi pa razumemo tudi, zakaj je ob tej isti priložnosti »stegni stiskala skupaj«, »delček kopalnk spodvila navznoter« in občutila nekakšen »val vzdraženja«. Smeš med solzami (mešanica užitka in občutkov krivde) je bil blizu tej misli: »Ali me bodo doma še hoteli,« čeprav sem »taka« (čeprav občutim ta »val«)? Ista bolnica je imela v svoji puberteti tako hude občutke krivde pred materjo, da ji je celo leto prikrivala menstruacijo, znak svoje genitalne zrelosti.

Lastni spol torej nikakor ni neznan, povsem nasprotno; v resnici se otrok latentno neprenehoma ukvarja s to temo: skrb, da bi bil materi všeč, je bila močnejša od orgazmičnega ugodja. Želja po orgazmu se je med seansami izražala v obliki napadov smeha; kljub temu pa je morala s pomočjo »zavidanja penisa« ostati potlačena. Sprva je bilo tu »neizrekljivo uživanje«, neko »neizmerno upanje«; nato se je ugnedilo prepričanje (kako, niti sama ne ve): obstaja nekaj neskončno poželjivega, ne v meni sami, temveč nekje, kjerkoli drugod; ne v mojem telesu, temveč v nekem objektu, vendar je to »nekaj« nedosegljivo. Zapomnimo si to protislovje: »neskončno prijeten val vzdraženja« vsili deklici občutek, da ni več *dobra* za svojo okolico. Kot lahko vidimo, je »penis« doživljen kot »dober« spol, ki ga lahko njegov imetnik uživa brez kakršnihkoli občutkov krivde; ne povezuje se ga niti z masturbacijo niti z okrvljenim prisvajanjem; je prispodoba spolne harmonije: ugodje za osebo samo ob hkratni harmoniji z okoljem. Občutenje »tega vala« je za druge agresivno in zlo. Zaradi tega bo vse »dobro« opuščeno v prid nekemu zunanjemu objektu: idealiziranemu penisu. Praznina, ki se sedaj naseli v subjektu, se napolnjuje z žalostjo, ogorčenjem in ljubosumjem. Če pa je postopno, strastno prebujanje zorenja enkrat že zamujeno, potem tudi naraščajoča agresivnost ne more ničesar več spremeniti; takrat pomaga le še analitično zdravljenje, ki lahko sprosti zorenju nujno potrebne instrumente.

Ta osrečujoči občutek dozorevajočega prebujanja presega neposredno zadovoljitev. Subjektu se nenadoma odprejo vrata v prihodnost. To je kot veliko odkritje, kot, kadar rečemo: »Ah! Zdaj se mi je posvetilo!« Tako torej sam postajam jaz, odrasel; moja vrednost se meri ob veselju, s kakršnim odkrivam samega sebe. (J. Müller upravičeno opozarja, da sproščena infantilna seksualna igra določa otrokovo samozavest.) Dejansko so orgazmične igre v zgodnjem otroštvu tisti instrument, ki utira pot do genitalne spolne zrelosti in s tem utre pot tudi celotni doraščajoči osebnosti. Kaj se razkrije na poti do

orgazma? Zmožnost predstavljati si lastno identiteto s starši, videti sebe v vseh pozicijah Prascene, in sicer na vseh njenih organizacijskih stopnjah. *Doživljeni orgazem ima tako dejansko ceno neke preizkušnje: fantazma ima veljavo, kolikor »vzbuja« užitke.* Razumljivo je, da vsaka inhibicija takšnega srečanja s samim seboj namesto identifikacije zapusti vrzel. Rezultat je nepopolno »lastno telo« (drugi bi temu rekli Podoba Telesa) in, kot korelat, fragmentarni zunanji svet.²

Vrednost odprtja v prihodnost, ki orgazmičnim izkustvom podeli smisel, je v nekaterih sanjah povsem nazorno predstavljena:

Na ta način lahko Agnes ponovno oživi spomine in občuja svojih zgodnjih orgazmičnih izkustev. Sanje sprva obravnavajo neko »neizrekljivo uživanje«, ki se kasneje prelevi v depresijo. Na morski obali. Čaka. Okrog nje se zbira razburjena množica ljudi (pričakovanje orgazma). Za njo so stranišča (spomin na masturbacijsko sceno). Sedi na tleh: na njeno napeto krilo nenadoma sede mehka žival s svilenim kožuhom. Globoko diha, stegne roke in jo poboža. Množica občudujoče trepeta z njo. Vse je bilo »tako polno«, tako »čudovito«. Ta trenutek – pravi Agnes – povzema vse, vse, kar sem kdajkoli bila, vse, kar kdajkoli bom. Kot kadar pravimo: rad bi bil v lepi deželi, tam bi imel veliko željo in, komaj pomisliš, glej, je že tu.

Te sanje lepo ilustrirajo, da se potlačena orgazmična fantazma kot *vzpodbujevalec orgazma* nanaša na vključitev penisa v njegovi nagonski funkciji. Taista bolnica je občutila svoje telo kot nedovršeno, želela si je »kiparja«, da bi ji »naredil roke«. Svoje roke je lahko uporabljala le v zelo omejeni meri, ker so bile vezane na masturbacijske dejavnosti in sicer v njihovi temeljni fantazmatski funkciji, kot *penis za vagino*.

Ferenci nas je poučil, da masturbacija nastopa skupaj s podvojitvijo subjekta: subjekt se identificira z obema partnerjema hkrati in tako realizira avtarktičen spolni odnos. Radi bi dodali, da ta podvojitvev, to dotikati-se, ta izkušnja relacije »jaz-mene« pomeni tudi: »Ker si to lahko naredim sam, sem se tako osvobodil vseh tistih, ki so mi doslej, po lastni presoji, bodisi odobraval bodisi prepovedovali to ugodje.« Skozi masturbacijo, skozi »dotikati-se« v pravem smislu, pa tudi s specifičnim naknadnim učinkom fantazme, se je otrok osvobodil razmerja odvisnosti od matere. Z lastno neodvisnostjo je postala avtonomna tudi materina Podoba, to pomeni, da je lahko tudi ona svoje ugodje poiskala pri nekom drugem. Če bi materina Podoba masturbacijo prepovedovala, bi se ta možnost seveda ukinila. Takšna Podoba se razvije skozi pretirano in prezgodnjo analno vzgojo in skozi razširitev njenega despotizma na vsa analogna področja. Prezahtevna mati daje ljubosumno, prazno, nezadovoljeno Podobo matere. Kako naj bi se zadovoljila sama, če pa ji lahko zadovoljitev prinese le gospostvo nad otrokom? Kako bi ne postala ljubosumna in nezaupljiva, ko opazi, da se otrok z dozorevanjem ločuje od nje? Učinek prepovedi masturbacije je prav v tem, da otroka priklene na materino telo in nadene spono njegovim lastnim vitalnim načrtom. Bolniki to situacijo pogosto izražajo s temi besedami:

»Del mojega telesa je ostal v materi (roke, penis, fekalije itn.). Toda kako naj si to priborim nazaj? Ona to vendar tako nujno potrebuje! To je njeno edino ugodje.«

² Seveda lahko masturbacija pozneje spet vznikne s fantazmatsko vsebino na neki drugi ravni, vendar bo tisto, kar je bilo predhodno potlačeno, negativno vplivalo na razvoj osebnosti.

Roka, ki »pripada Materi«, bolnici nikoli ne more simbolizirati tega, kar Mati prepoveduje sami sebi; tej roki se upira katerikoli pomen penisa.³ Ker je pot k Očetu s tem zaprečena, se mora razmerje odvisnosti od Matere nadaljevati. Deklica živi v nerazrešljivi dilemi: lahko se bodisi identificira s prazno, ničvredno, nevarno agresivno materjo, ki se mora dopolniti s posedovanjem otroka, ali pa ostane nično dopolnilo nekega nepopolnega telesa. V poznejšem zakonskem odnosu obstaja nevarnost, da bo ženska reproducirala obe poziciji. Naloga analize je, da pokaže, kako je mogoče predreti ta začarani krog med »biti« in »imeti«. Tu zagotovo ne gre za penis-podaljšek; »roke«, ki jih je Agnes spet našla v analizi, so ekvivalent nekega penisa-dopolnila, katerega pomen sega daleč preko »biti« in »imeti«, in ki označuje *pravico do delovanja in postajanja*. Če »zavidanje penisa-podaljška« v sebi ne skriva želje po penisu-dopolnilu, potem zблиževanje z Očetom ne more spodleteti zaradi občutka, da naj bi bilo lastno telo penisu nevarno. To hkrati pomeni, da masturbacija (in identifikacije) ne bodo več doživete kot uničenje Matere.

Razpustitev orgazmične inhibicije v analizi vselej nastopa v povezavi z občutkom moči. Nepojmljivo je, kako ženska skozi analizo uspe doseči genitalno zrelost, ne da bi se razrešilo »zavidanje penisa«, ki v sebi skriva tlenje analnih in masturbacijskih konfliktov; nepojmljivo tudi, da se »zavidanje penisa« sprevrne naravnost v željo »dobiti otroka od Očeta«. Če mora otrok igrati vlogo željenega penisa-objekta, če mora materi nadomestiti njene hibe in ji pomagati do popolnosti, kako naj bi potem njegov razvoj sprejela, želela in zahtevala razcvet njegovih lastnih potreb Mati, Mati, ki bi brez otroka znova podlegla zagrenjenosti in zavisti? Takšna Mati ima le eno željo: otroka-penis kot iluzorno jamstvo svoje popolnosti v njegovem stanju večnega dopnila.

Kolikor »zavidanje penisa« temelji na neki potlačitvi in služi kot obramba pred povrnitvijo *predgenitalnih* tesnob, toliko je tudi ovira na poti do genitalnosti in kot tako nezmožno, da bi samo privedlo do genitalne zrelosti. Pot od »zavidanja penisa« do genitalne zrelosti nujno vodi preko vmesne stopnje: prek fantazme *uživanja z Očetovim penisom*. Šele potem, ko je ta fantazma dovoljena, otrok, ki ga želim od Očeta nima več pomena nečesa, kar *imam*, temveč nečesa, kar se bo integriralo v prihodnje življenje.

IV

Ženska, ki je zaostala v svojem genitalnem razvoju in trpi zaradi »zavidanja penisa«, živi z občutkom razočaranja, katerega dejanske narave si skoraj ne more razložiti. Ima le povsem nedoločeno predstavo o možnosti neke orgazmične, genitalne popolnosti, do katere ne bo našla pristopa vse dotlej, dokler potlačitev ostaja uspešna.

Videli smo, da se simptom konstituira v idealiziranju penisa in da so vanj investirana vsa izgubljena upanja: lastna življenjska pričakovanja, genitalna zrelost. Kajti natanko tisto, kar je otroku doslej spodletelo, postane simbol popolnosti. Ta želja je sama na sebi gotovo večna želja, ki ne bo nikoli opuščena; vsekakor je tu obsojena, da se »vrti v prazno«, ali pa, da se fiksira na konvencionalne podobe. Največja želja ženske, ki trpi

³ Tu je pomembno, da dlan, kot sredstvo introjkcije Prascene, vselej figurira kot genitalni organ nasprotnega spola.

zaradi »zavidanja penisa«, je hkrati prav ta, kateri se najbolj izogiba: srečati moškega v polni orgazmični združitvi, udejanjiti se v avtentični aktivnosti. K vsakdanjim kliničnim izkušnjam sodi, da se ženske zlomijo ob penisu-dopolnilu, instrumentu ženske izpolnitve, zato da bi se spet znašle v krempljih zle in ljubosumne Podobe. Iz tega izvira zavidanje idealiziranega penisa in sovraštvo do njegovega domnevnega imetnika. Odslej razočaranje premaguje ljubezen, frustracija presega izpolnitev.

Prehod v stadij, ki ga običajno imenujemo genitalni stadij, se vedno dogaja z občutkom: zdaj »lahko«, zdaj nisem več »kastirana«. To pomeni najpoprej razpustitev inhibicije masturbacijskih gest in fantazem, brez katere bi analitični proces ostal blokiran. Če je tu potlačitev enaka vrzeli v Jazu, omejitvi zmožnosti in lastne vrednosti, potem razpustitev potlačitve pomeni moč, samozavest in predvsem *zaupanje* v svoje zmožnosti in v svojo prihodnost.

»Ne vem, kako naj to opišem — pravi Olga — vtis, ki so ga name naredile vaše besede. Tega sploh ne morem dojeti ... To je tako nekako, kot da bi name prenesli neko moč. Pa čeprav sem bila zadnjič precej poirna. Ko sem stala pred vašimi vrati, sem si na tihem ponovila, kar ste mi povedali, in ves strah je minil. Le malokdaj sem toliko jokala, kot v tem tednu ... To je kot nepričakovana luč ... In včeraj zvečer sem ... ne, o tem nisem nikoli govorila z nikomer. Skratka, bilo je kot prebujenje. Bilo je zabavno ...» »Zdaj se hočem, si želim preizkusiti samo sebe. Veste, nasmehnila sem se preprosto vsakemu moškemu in odzvali so se prav prijazno. Dajejo mi komplimente, sploh ne morem verjeti!«

V predhodnji seansi sva skupaj premišljevali o idealizaciji, s pomočjo katere je vzdrževala distanco do vsakršne dosegljive realnosti. Postalo je razvidno, da je ta obramba kazala v isto smer kot materina prepoved dotikanja očetove moškosti. Razkritje Podobe je odprlo dostop k jedru problema: masturbaciji. Nekaj seans pozneje pride Olga k meni s »povsem hladno roko«, roko čuti, kot da bi ji ne pripadala. V tem sklopu govorimo o vseh tistih objektih, ki ji jih je mati prepovedala dotikati se, še posebej njenega lastnega spola. Ta »povsem hladna« roka ni bila nič drugega kot demonstracija pokorščine prepovedim materine Podobe.

S tem, ko idealizacijo »penisa« zvedemo na potlačitev masturbacije, se hkrati sprosti neka energija, ki ji, kot je videti, povrne zmožnosti lastnega spola. Gre za otroku odvzeto sposobnost, da se identificira z vlogami iz Prascene na vseh njenih stopnjah in da trenutno pravilnost identifikacij preizkusi s pomočjo od tod pridobljenega orgazmičnega užitka.^{4 5}

Da bi bralcu posredovala bolj konkretno predstavo o teh težah, se mi zdi primerno, da podam krajši odlomek iz nekega analitičnega zdravljenja. Ida, mlajša ženska madžar-

⁴ Celo identifikacija s kastratom, ki »avtoerotizem« prepoveduje, nujno poteka prek masturbacijskih fantazem. Če ta identifikacija — kolikor je že lahko paradokсна in nevrotična — umanjka, potem postane prepovedano ekvivalent dejanske kastracije. Ta potek se izraža skozi stanje togosti in izjemne napetosti. Psihotična avtokastracija ni nič drugega kot obupan poskus smrtne identifikacije, da bi odpravila nič manj smrtno inhibicijo.

⁵ Obstajata dve možnosti, kako škoditi dozorevajočim identifikacijam otroka: 1. prepovedati orgazem, ki bi lahko dokazal pravilnost njegovega lastnega napredovanja; 2. zatreti fantazmo in jo nadomestiti z realnostjo, vezano na objekt (zapeljevanje). V zadnjem primeru fantazmatsko identifikacijo prekine sicer dejanska, vendar predčasna realizacija. Ta travma vodi v inhibicije, katerih zatrti učinki ne zaostajajo za prepovedjo orgazma.

skega rodu, se je zatekla k psihoanalizi, da bi se osvobodila številnih afektivnih in poklicnih težav.

Bila sem šokirana, ko sem videla, da Jacques pomiva posodo. Bilo me je sram, kot da bi nekdo razkril skrivit del mene same. Nisem sposobna uporabljati šivanke, krpati ali šivati ... Sram me je zaradi mojega ženskega telesa. Bilo me je sram gledati, kako je Jacques ... kako se reče? ... postal ženska. Seveda to ni vzrok, da je takšen ... Toda zakaj me je to tako vznemirilo? Morda zato, ker »ženska« za vas nima običajnega pomena. »Ženska« vam pomeni biti »brez spola«. Verjetno vas je vznemirila misel, da bi lahko Jacques postal »brezspolen«. Ne vem. Čisto zmedena sem. Kako sem lahko mislila, da je bakla (njen vzdevek za penis), da je to največ, da imaš potem vse? Zakaj sem moškim pripisovala to neznansko moč? Ali so res takšni? Ah ne, oni pač niso takšni. Tako kot vi opisujete moške, vsekakor lahko razumem vašo zavist zaradi bakle. Ampak Jacques sploh ni tak, tudi moj oče in moj ded ne, nihče ni tak. To je bila moja lastna ideja. Za mojo mater so bile vse ženske sovražniki. Olivier ne. Olivier, moj brat, je bil lahko prijatelj. On je lahko rekel drugim moškim: glejte, moja mati, ona je čudovita. Njo samo je mati pustila na cedilu. Verjela je, da pridejo otroci na svet skozi popek. V resnici drži, kar smo rekli lani: otrok ji ni dal »telesa spodaj«. Zame otrok pomeni življenje »spodaj«, to je vse, kar je »tam spodaj« mogoče imeti, vse, kar lahko raste od spodaj. Potem je imela moja mati zlatenico. V bistvu sem morala biti prav takšna kot ona. (Spomin na sanje, v katerih je rodila rumeno-oranžnega otroka.) V bistvu sem se ji morala zdeti skoraj sovražnik. Ampak bila sem tudi prijateljica ... Zakaj mi je rekla: nikoli ne boš lepa, nikoli tako ljubka in senzibilna kot Suzanne? Nikoli me ni pred ničemer varovala, nikoli mi ni zares pomagala. Nikoli nisem imela ničesar samo zase. Nikoli nisem ničesar obdržala. Svoje objekte sem vedno podarila.

Očitno je za Ido »ženska« isto kot »kastrat«. Namen kastrirati moškega opravičuje želja, da bi si sama pridobila edini spol, moški spol, z vsemi njegovimi »prednostmi«. Interpretacija obravnavanega kaže na dvojno ozavedenje: 1. idealizirani značaj poželenega penisa, 2. subjektivni značaj te idealizacije.

Ker je samo sebe prepoznala kot izvor tistih pomenov, ki jih imata zanjo »ženska« in »penis«, lahko zdaj Ida preko teh pomenov pride do njihove geneze: »moja mati«. Ker moja mati še naprej živi v meni na ta način, mora »ženska« zame pomeniti »kastrata«, »brez telesa-spodaj«, nekaj »pošastnega«, zato tudi moram želeti in idealizirati penis. Nepopolna, prazna in frustrirana Mati jo je razvrednotila in jo kastrirala v njenem lastnem postajanju. Ida zdaj razume, da zato ničesar ni mogla obdržati zase.

Uboga mama, počuti se zelo zapuščeno. Misli, da bom zdaj skrbela le še za svojega otroka. Sanjala sem o kači. Splazila se je iz mojih prsi in hotela pičiti druge. Babica mi je rekla, da mora otrok kmalu priti. Uboga mama. Danes je telefonirala, vendar je hotela govoriti z Jacquesom. Biti mora zelo osamljena. V vrtcu so bile samo deklice. Potem je bil tam še dobri stari zdravnik. Imela sem ga zelo rada. Dajal mi je injekcije. V šoli so bili tudi dečki. Moja mati me ni nikoli poslala v šolo pravočasno. Vedno sem morala oditi prepozno, da bi čimdlje ostala z njo. Tudi počimnice je hotela vedno podaljšati. Šole sploh ni mogla trpeti. Čeprav šola pomeni moč, avtoriteto, red in varnost. Jaz sem rada hodila v šolo. (Ida ima resne zadržke pred tem, da bi nadaljevala študij.)

Ida prodira še globlje v pomen njenega razmerja z materjo. Zdaj razume: ko bo dobila otroka, bo mama postala »uboga«. Mati in hči sta neločljivo povezani, ena napolnjuje praznino druge.

Ekvivalenca med kačo-otrokom, ki pika in dobrim starim zdravnikom, ki tudi pika: oba sta objekta-ugodji za Ido, oba nevarnost za mater. S pomočjo objektov-ugodij – kot je dobro opazila – bi se lahko osvobodila. S tem si lahko razloži, zakaj ji Mati preprečuje, da bi prišla v stik s šolo, ki ji predstavlja neko »moč«, neko »avtoriteto«.

Zato Ida zamuja tudi na seanse. »Prazna« Mati, Mati »brez telesa-spodaj«, jo mora — da bi izpolnila svojo praznino — kot lastni objekt-ugodje vselej obdržati v bližini. Skratka: biti avtonomna in uživati s penisom, ali pa ostati materino dopolnilo — to je dilema. Če bom sledila ugodju, bo Mati postala uboga in prazna; ta misel je zame nevzdržna.

Sanjala sem, da smo hoteli imeti majhnega psa za mojo mater. Ne jaz, moj mož. Ko sem bila majhna, sem rada zadrževala lulanje. Ko je stara likarica opazila, da se prestopam z noge na nogo, me je poslala na WC. Nenavadno, ko se ljubim z možem, grem tudi tja ... Zmeraj so mi dopovedovali, da deklice nimajo ničesar. Ničesar, razen lukanje, iz katere lahko nekaj pride ven. Deklica ne sme ničesar zadrževati. Ta majhen medvedek me spravlja v smeh. Kupila sem ga za dojenčka, vendar ga bom za zdaj obdržala zase. Ozka sem kot devica. Ne morem si vdeti cervikalne kapice. Krvavi in pade v WC. Danes vam bom plačala.

Od Matere zahteva svobodo, da lahko svoje »lulanje« zadrži v telesu, se z njim igra in ob tem uživa. Že s samim govorom o vsem tem se deprimirajoča vez začne razreševati. Ida mora pomiriti Mater: noče je narediti uboge, nasprotno, celo plačuje jo, razen tega je njena notranjost tako ozka, da tam tudi pri najboljši volji ne bi mogla ničesar zadržati. »Samozadovoljevanje pri meni ne pride v poštev, zate ni nobene nevarnosti, lahko me obdržiš kot svoje dopolnilo.« Nekaj zadržati, pomeni v tem sklopu, da lahko samemu sebi pripraviš ugodje in postaneš s tem neodvisen. Pomembno je, da Idino lastno »telo-spodaj« postopoma vstopi v diskurz.

Oh, pri porodu sem imela strašne težave z iziskanjem otroka. Potem sem nenadoma pomislila na vse, o čemer sva se tukaj pogovarjali, zelo, zelo glasno sem vas poklicala in potem je tesnoba minila. Spet sem prišla prepozno, zaradi kuhanja, veste. Sicer pa, veste, ne delam več. Nena-doma sem si rekla: sem prava ženska. Prava ženska? Kaj mislite s tem? Oh, nekaj oblek, frizura, 5 minut počitka od časa do časa, dobro zapečena telečja pečenka. Popolnoma prav imate, zgodilo se je nekaj bizarnega. Videla sem Jacquesa pri pisalni mizi; pisal je. Tudi jaz bi to hotela. Bila sem kot ... ljubosanna. Moj študij ... še vedno mi povzroča tesnobo. Povzpeti se moram še na veliko gora. (To se nanaša na sanje, v katerih sta se skupaj z materjo vzpenjali v gore. Pod njima brezno, »kako grozljivo«, tam zaboj z raki, en velik rdeč rak.) Moja mati v tej kuhinji ... grozljivo. Tega dne sem imela viis, kot da imam dve materi. Eno, ki se kot vedno prijazno smehlja, govori in opravi veliko različnih stvari. In drugo, neznano žensko, nerazumljivo in absurdno (namig na neko sceno v kuhinji: pri nekem hudem sporu je njena mati v kuhinji ranila očeta.) Zdaj sem se spomnila, sanjala sem, da sem bila v trgovini s šivalnim priborom, kjer so prodajali gumbe. Hotela sem šivalno škatlo.

Ida me je pomirila: dobro delam z njo, le z mojo pomočjo ji je uspelo potisniti otroka. Ni nevarnosti, da bi terjala neodvisnost. Kljub temu se sprašuje, če ji bom dopustila neko drugo ugodje, tisto resnično, ki ga ji je Mati prepovedala: študij? Sploh ne pride v poštev — mi zagotavlja: zdaj se počuti kot »prava ženska«, drugače povedano, kot pravi kastrat. Vendar je to še vedno bolje, kot osvoboditev iz položaja pripadnosti. Ranjena in oropana svoje popolnosti bi njena Mati postala nevarna kot v sceni iz kuhinje. Sicer pa odpoved lastni popolnosti, ko se Ida pretvarja, da je »prava ženska«, nosi s seboj isto nevarnost: agresivnost nezadovoljenosti. Ni drugega izhoda kot popolna inhibicija. Študiranje, zadrževanje, tudi »zadrževanje lulanja«, ali uživanje v koitusu: vse to so prepovedana področja. Prazna Mati veže Ido nase; preprečuje, da bi se ji Ida iztrgala in se približala tej »moči«.

Nemogoče je, da bi prišla ob uri. Vedno zamujam. Kot v šoli. Opazila sem, da ste bili prejšnjič malce slabe volje. Zdaj znam dobro ravhati z dojenčkom. Kadar me mati ni pustila v šolo, sem se razjezila; pravzaprav sem hotela pokazati ves svoj bes, ampak na koncu sem vselej držala jezik za zobmi. Misel, da bi spet začela študirati, mi vzbuja tesnobo. Pogovarjali ste se z menoj o tistih sanjah o gori. Bila sem s svojo materjo, za njo. Bilo me je zelo strah. Spodaj je bilo strašno. Kot življenje »spodaj« sploh. Bala sem se tudi, da bi padla dol. Sicer pa, danes ponoči sem sanjala. Sem v pesku ali na nečem glinastem. Vdre se, pogrezam se vse globje. Imam občutek, da bi me lahko rešile le določene geste, določeni gibi. Morala sem se preprosto prepustiti, ne da bi se upirala ... določene, ne vem katere ... delati določene geste. Na robu luknje: nek nedoločen moški, njegovega obraza nisem mogla videti, nisem vedela, kdo je. Neka indiferentna, nevtralna osebnost (analitik). Po eni strani sem imela občutek, da bi me lahko rešil, po drugi pa se mi je zdel prešibak, da bi lahko kaj storil zame. Potapljala sem se vse globje in v mislih še vedno iskala tiste geste, morala sem jih nujno spet najti. Ampak končno sploh ni bilo tako hudo, sem pomislila, kljub temu bi mi uspelo. Ne vem več, ne vem več. Bilo je podobno kot porod.

»Sanje o gori« (z materjo stoji na vrhu, spodaj: brezno in rak) jo sedaj spomnijo na neke druge, nedavne sanje: tokrat je »spodaj« skupaj z nekim moškim. Drzne si raziskovati, gre v notranjost (kot dojenček v njenem telesu). Lahko si celo predstavlja, da se identificira s penisom, ki je prodril vanjo. Pomirjena je: zanj ni nobene nevarnosti, lahko bi celo užival. Tako kot masturbacijska podvojitve, ta prodreti vase, prepustiti se vpotegnitvi v notranjost, že pomeni dopustiti možnost razmerja z moškim. Vez z materjo, ki da »spodaj« videti kot »brezno z raki«, lahko premaga z »vrha gore«. Orgazmična vsebina sanj pride nekaj seans pozneje bolj do izraza. »Bilo je podobno kot porod«, pri katerem se otrok loči od matere. Ta ločitev dobi svoje mesto v korist orgazma. Od tega trenutka dalje ima Ida svojo punčko, kot je bila sama punčka za svojo Mater; poslej lahko z njo manipulira in se posveti novemu problemu: genitalnemu razmerju.

Kadar me Jacques tržno prime, me zgrabi panika! Pomislila sem na vaš notranji hodnik. Bila sem pri ginekologu. Tokrat me sploh ni bilo strah. Bila sem popolnoma sproščena. Kadar me Jacques tako tržno drži, da se ne morem premakniti, cepetam z nogami. Ne prenesem, da me hoče kdo tržno držati. Kadar me boža, mi je to všeč, vendar me vseeno pograbi ta panika. Takrat mislim na kaj drugega (na njen rojstni kraj, kjer živi njena mati). Kot otrok sem bila grda. To je bila moja krivda. Pravila sem si: to bom kompenzirala z močno voljo, z voljo do dela. Od vseh belih štručk, ki sem jih pojedla, sem postala debela. To zadovoljstvo mi je bilo vsaj dovoljeno. Namesto nekega drugega, ki je bilo prepovedano? (Ida se smeji.) Razunem, kaj mislite. V bistvu hočete reči, da me je pred vami enako strah kot pred Jacquesom. Mogoče prav zato vedno zamudim?

Materi je zdaj dodeljen »notranji hodnik«, njeno telo ni več prazno. Ida lahko sedaj govori o svoji lastni notranjosti. »Ženska brez telesa-spodaj« ne grozi več, da jo bo priklenila nase. Zdaj namerava skozi transfer predelati svoj panični strah pred spolnim aktom.

Za mojo mater sem bila punčka za oblačenje. Sram me je ob misli, da sem šla doma (pri njenem očetu) gola na sprehod po gozdu. Tudi Jacques pravi, da se mu izogibam, tako kot vi. Čeprav mu včasih uprizorim sceno, je vedno prijazen z menoj ... Šla sem stran od njega, ker sem hotela spat na preprogi. Prišel je za menoj in na koncu sva oba spala na preprogi. Pravkar si ogledujem predmete v tej sobi. Ko sem bila majhna, nisem mogla zdržati v postelji. Zdelo se mi je dolgočasno. Dolgo sem si ogledovala predmete v svoji sobi ... Za mojo mater, da, nenavadno ... sem bila njena punčka. Včasih si želi, da bi jaz bila njena mati. Kadar sem pri njej, izginem, ne snem obstajati kot Jaz. Brezpogojno zahteva, da se moram ukvarjati z njo, le z njo. Telefonirala mi je. Rekla sem ji, da sem bolna in utrujena, da imam vnetje maternice. Moj

dojenček se mi zdi v bistvu precej smešen. Skoraj se prilega košari. Nenavadno, dojenčki. Zdaj znam že kar dobro ravnati s cervikalno kapico, čeprav me je še nekoliko strah. Jacquesu sem povedala, da krvavi ... in da znotraj ni v redu. To noč sem sanjala. Sicer ... teh sanj vam ne bom pripovedovala. Pustila vas bom čakati, priegotovala bom vašo pozornost, za nič. Bilo je v Galerij Lafayette. Z Jacquesom sva bila tam, da bi kupila zavese. Bila sva v 5. nadstropju. Takrat pa, nenadoma, požar, ogenj, dim. Jacques se je povzpel v 6. nadstropje. Bolje je bilo iti navzgor kot navzdol. Nekega dne je v hiši, ki jo je zajel požar, zares igral gasilca. Neka moja prijateljica je rekla: pri spolnem aktu gorim. Premišljevala sem, zakaj je šel gor. Jaz sem ostala v spodnjem nadstropju. Onesvestila sem se. Bil je natanko isti občutek kot v tistih sanjah, kjer sem se pogrezala vse globlje v pesek. Zakaj sem to sanjala? Včasih mi Jacques pokaže jezik in to je ogabno. (Pravkar analizirava nek problem, povezan s felacijjo.) Dobro mi dene, da sem lahko govorila o tem. Vi nimate strahu pred ognjem.

»Bil je isti občutek.« Vendar ne isti simbol. Če je Ida v sanjah o »breznu« prodrla v svojo lastno notranjost, si v sanjah o »požaru« predstavlja, da sprejema vase jezik (funkcija penisa) moškega in da je ni strah pred ognjem (bakla: poimenovanje penisa njenem otroštvu), tako kot se tudi analitik, ki tu reprezentira očetovo Podobo, ne boji Idincega »notranjega ognja«.

Ne bom več ostala pri vas, stran grem! Sicer pa sem dobila karto po znižani ceni pri SNCF. Vi ste ponižali mene. Da bi ne imela ničesar več, kar bi se vas lahko dotaknilo. Vselej vam je uspelo, da niste ničesar vzeli od očka. Nekaj sem sanjala, o Brigitte Bardot in meni. Imela sem otroški napad besa, cepetala sem z nogami in kričala: hočem jo imeti! Hočem jo imeti! Šlo je za neko obleko. Mislim na svojega očeta na plaži. Nekaj je imel v kratkih hlačah in se zato nisem smela igrati z njim, sploh ni prišlo v poštev. BB v kratkih hlačah tudi ni prišla v poštev? Oh, nekaj se mi je zgodilo ... Kupila sem ptiča in ga vzela s seboj domov. Kmalu zatem je bil mrtev. Bilo je grozno. Ah da, na plaži sem si rekla: da bi se igrala z njim, ne bi smel imeti tega v hlačah. Kadar se je govorilo o ločitvi, so mi vselej rekli, da bi me moj oče verjetno odpeljal in da bi me morali skriti pri mojih starih starših: oni bi me varovali. Ta ptič, ubogi mali ptič, hotela sem mu vendar narediti lepo, toplo gnezdo. Pravzaprav bi radi naredili »ptiču« toplo gnezdo v vašem telesu. Vendar se vam zdi, da se v vaši notranjosti ne bi dobro počutil. Zato je torej bolje iti stran, kot pa približati se. Vam niso svetovali, da se držite daleč stran od očka? Verjetno je to srečanje predstavljalo nevarnost tako za vas, kot zanj?

Materina prepoved je nedvomno nastopila prav v trenutku, ko se je izoblikovala želja: »BB zate ne pride v poštev.« Ida »zreducira« Očetov penis, zniža njegovo vrednost, tako da postane neuporaben. Tako se brani pred željo, da bi ga pograbila in ga vzela vase. Predstava nevarnosti in misel na Materino prepoved vznikneta simultano. Interpretacija se nanaša prav na ta premik.

Preselila sem se nazaj k materi. Bila sem bolna. Bruhala sem. Mati me ni hotela nikoli vpeljati v svoje kuharske skrivnosti. Komajda mi je pustila sesekljati čebulo in peteršilj. Sesekljati in narezati, sicer nisem smela ničesar. Nikoli kuharske umetnosti. Kot vas tudi ni poučila o umetnosti, kako se približati očetu. To noč sem sanjala. O kinu. In tudi o tem, da grem v pisarno. Dolgočasno in prijetno. Tam je bila neka arena ... Lev bi moral biti v notranjosti, dejansko pa je bil zunaj. Tekel je, tekel okrog arene ... Bila sem z nekim prijateljem in prosila sem ga, naj me zavaruje. Bila sem poleg njega, mūdva sva tudi tekla. Lev je tekel v isti smeri kot mūdva. Bil je kot moški. Čudno. Obrnula sem se in videla, da poskakuje kot plesalec in v zraku dela veliko razkrekro ... Predstavila sem se na pogovoru za zaposlitev: Razburljivo je govoriti pred peidesetimi ljudmi. Uspelo mi je. Koliko vam dolgujem za ta mesec? Imela sem tremo, tam-spodaj, nisem si upala govoriti. Rada bi vam nekaj povedala ... Veste, vedno sem mislila, da je vse v meni mrtvo, popolnoma mrtvo. In potem, sedaj, sem nekaj začutila ... da je moja vagina postala občutljiva. Osupljivo. Opazila sem, da lahko izkusim ugodje. Prej me je bilo zelo strah. Zdaj pride »to«. Sploh ne prenesem, da me je strah. Pač. Čutim, da »to« prihaja. Da je že tam. Ne vem. Z Jacquesom ne govorim o tem. Viš imam, da ga je strah. Če se to ne bi razrešilo, potem

bi moral Jacques priti v analizo. Smešno, z vami govorim, kot da sploh ne bi bili tukaj. Zdi se, kot bi vam ne imela nič povedati. Ali morda mislite, da me je strah vašega ugodja? Ne razumem, zakaj sem nenadoma pomislila na očka in tudi na mamo, na Nence. Mama je bila vedno zlovoljna, kadar me je obiskal. Bila je ljubostunna. Kadar me je očka držal za roko, je bilo vedno tako, kot da bi se lahko zgodilo karkoli. Ljudje so bili sovražni. Čeprav je bil zelo lep. Toda vsi so vedeli, da se nameravata ločiti. Tudi jaz sem mislila, da bi se lahko rodila materi in očetu, ki sploh nista bila skupaj. Potem me je bilo strah, da bi se lahko mami kaj zgodilo. Morda je bila nesrečna. Jaz se počutim srečno ... Pred nekim določenim obnašanjem moje matere me je bilo grozno strah. Predstavljala sem si, kako je jezna, kriči, govori neznosne stvari, tako kot očku. Storila bi vse, da bi se temu izognila. Nikoli ni bila tako srečna, kot med mojim bivanjem v penzionatu. Vendar danes, ne vem, ne zamerim ji več. Kljub temu sem bila v zadnjem času polna sovraštva. Popustilo je. Mislim, da ne odgovarjam zanju. Pomislila sem na nekaj neumnega: jaz imam lepega dojenčka, in vi, vi nimate nobenega. To morda sploh ni res, o tem ne vem nič. Kakorkoli že, to sem pomislila in ... malo se mi smilite. Neumno. Rada bi vedela, koliko vam dolgujem? Za dojenčka? (Ida se smeji) Ne, nisem mislila tako. Smešno, kot da bi mi zdaj goščilo, da bi vam kaj vzela ... Zares neumno, takšne zgodbe ...

Potem, ko je ovira dobila svoje ime, se lahko izoblikuje želja po združitvi. Kompleksni simbol »leva« (moškega, ki žre ljudi) zgošča podobo penisa (objekt-ugodje) in ljubezenske gibe moškega in ženske hkrati (»poskokici«; »razkreka«). Želja z vtikanjem penisa doživeti orgazem, hrepeni po združitvi (lev »teče za njo«). Vendar ji ne uspe popolnoma: lev ostane »zunaj«. Želja se precizira (uživati s penisom), vendar se Ida boji, ker postopoma doživlja orgazmične občutke, o katerih sva govorili na predhodnji seansi. Če bi si dopustila te občutke, bi to pomenilo prelom vezi z materjo. Frustrirana in ranjena bi Mati lahko sprevernila položaj in ranila hčerko, tako kot je nekoč ranila Očeta. Kljub temu pa že dejstvo, da dopušča možnost izhoda v orgazmično ugodje, Idi dovoljuje, da se sooči s ponovnim vstopom v doslej inhibirano poklicno dejavnost.

Ne morem več spati. Tudi danes vso noč nisem spala. Kot da bi imela početi kaj boljšega kot spati. Kljub temu sem sanjala. Poleg plavalnega bazena je bil neke vrste bordel. Tam je bila neka ženska, prostitutka. Bila je precej simpatična, sploh ne zlobna. Bilo je vroče. Zelo sem si želela kopati se. Ona ne. Končno je vendarle pristala. Nenadoma so se pojavili štirje moški. Bilo je ogabno. Zahtevali so da prevzamem ... vlogo služkinje. Bila sem zgrožena, šli smo stran. Potem sem bila na vlaku. Rekla sem: potrebujem pomoč, nekaj groznega mi hočejo narediti. V teh okoliščinah sem bila zelo zvita: obrnila sem se na nekega vojaka in mu rekla, da je njegova državljanska dolžnost, da mi pomaga. Dul mi je neko telefonsko številko. Ne morem se dobro spomniti, vendar domnevam, da se je na koncu, kljub vsemu, vse skupaj slabo končalo. Oh, strašno sem utrujena, tako utrujena, da ne prepoznavam več stvari okrog sebe. Koliko vam dolgujem? Moj mož je rekel, da sem inteligentna. To mi je dobro delo, zdelo se mi je, kot da bi me pomiril nekdo od zunaj. Ne vem, zakaj mislim, da ženske niso nič vredne. Vedno so moški tisti, ki stvari vzamejo v svoje roke in jih opravijo. Oh! Urezala sem se v ta prst. Včeraj je ves dan krvavelo. Sploh ne vem, kako je prišlo do tega. Z nožem? Grozno je krvavelo. Zakaj? Kako se mi je to zgodilo? Oh, zaspana sem. Sploh me ni veselilo urediti se, obleči se. Koliko torej dobite za ta mesec, nikoli ne vem, zoprno. V tem trenutku mislite, da mi za ugodje, ki ste si ga priskrbeli v svoji notranjosti, dolgujete en prst. Na plaži sem bila vedno sama. Drugi otroci so imeli svoje starše, jaz sem bila sama, vedno. Ste prepričani? Ah, prav imate, takrat ne ... Pravzaprav, v sanjah, bilo je na isti plaži, na kateri sem videla očka.

Zaradi občutkov krivde skuša Ida izničiti poprejšnji razvoj. »Vidiš,« mi pravi, »ničesar si nisem vtaknila, ničesar nisem storila, pa tudi sicer ženske nimajo ničesar, nimajo 'telesa-spodaj', torej se ti ni treba ničesar bati, ostala bom tvoja punčka.« Med penisom in prstom se vzpostavi ekvivalenca. Kako je prišlo do tega, da se je urezala v prst? Prepričana je, da lahko Mati pojasni to rano. Kaj ni prav ona tista, ki Idi preprečuje,

da bi si vtaknila prst-penis in se je tako osvobodila? Toda, ker Mati nadzoruje ta prst (njen objekt-ugodje), ta urez že pomeni željo, četudi v avtoagresivni obliki, da bi se odtegnila materinemu posedovanju.

Danes ponoči sem sanjala, da je očka umrl. Bili smo v C ... Dejansko že nekaj časa nisem prejela pisma od svojih staršev. Očkova smrt bi lahko pojasnila njihov molk. Bil je v avtu. Mama je bila z njim. Še preden je prišel do nagrobnika, mu je postalo slabo. Mama je nekega drugega moškega prosila za ogenj. To je bil znak, da mu ni šlo dobro. Rekla sem si: moral bi paziti. Potem je bil mrtev. Srčni napad. Vendar sploh ni bilo žalostno. Komajda vzbij, kot takrat, ko je umrla moja stara mati. Morda celo nek močan občutek, toda meni tuj. Vsekakor ni imelo nič opraviti z ničemer, kar bi mogla razumeti. Bil je to bolj nek občutek strahu. V sanjah sem potem morala zapustiti mesto. Moja mati je bila z menoj. Jaz sem hotela oditi, vendar me je ona zadrževala. Vselej isto izsiljevanje. Živčni napadi ... Rekla sem si, da bi bilo bolje popustiti: nikoli nisem bila gotova, kaj bi se lahko zgodilo. Ko sem zvedela, da je očka umrl, ni bilo nobenega dvoma več. Pomislila sem na mamo in si rekla: zelo je trpel, toda zdaj je vse jasno. O mrtvem človeku si ni več treba delati skrbi. S časom me je bilo vse manj strah smrti. Spet sem začela delati, brati, premišljevati ... To je pomembno. Potem sem šla na ta shod. Hotela sem nekaj povedati, vendar tega nisem storila. Še vedno čakam na zaposlitev: Potem bi imela čas za svoj študij. Moj oče, ta revež, moja mati ga je ves čas ogrožala, vselej je bil v nevarnosti, da bo ostal zapušččen. Sanjala sem tudi, da povsod gori: levo, desno, spodaj, zgoraj, spredaj, zadaj. Čudno.

»Očeta«, »materin ogenj«, prepusti »smrti« in ga osvoboditi Matere. Oče je hkrati Ida sama, ki je, tako kot on, trpela pod prisilo in grožnjami, da bo ostala zapuščena. Idina želja se izoblikuje: odtrgati se od Matere, vendar tokrat ob pridobljeni avtonomiji ojdipskega erotičnega ugodja. Medtem učinkujejo občutki krivde in drugi del sanj Ido ponovno prikazuje kot dopolnilo Matere. Kljub temu popušča njen strah pred razdorom z materjo. Spet namerava nadaljevati s svojimi dejavnostmi in investira ogenj («ogenj je življenje») v vse, to je, v vse svoje telo.

Spet sem prišla prepozno. Včeraj je bila obletnica najine poroke. Jacquesu sem podarila pipo. Zadnje leto sem vam komaj kdaj pripovedovala o svoji poroki, morala sem vam zamolčati, na nek način ukrasti. Zelo sem zadovoljna. Ni več tako kot prej, vendar ostaja še nekaj dela. In takrat sem vedno čakala na vaše odločitve. Zdaj se odločam sama. To noč sem sanjala nekaj smešnega. Doma se je sestalo neke vrste parapolitično združenje. Nekaj sumljivega. Moj mož je bil v hiši čez cesto. Pravkar sem se hotela počesati in sem iskala ogledalo. Pridem v kopalnico in ... groza! zagledam svojo glavo. Pri vrhu je ostalo še nekaj las ... kot krtača ... nekaj bornih ščetin. Zadaj, na tilniku, je bilo komaj kaj las, izpadali so, bili so kot sežgani. Bilo je grozno, gnusno ... Poklicala sem na pomoč: pohiiti! »Da,« so mi rekli, »to je resna bolezen, takoj je treba začeti z zdravljenjem.« Potem sem šla k svojemu možu ... Rekla sem mu: to je grozno nevarno, katastrofa, ampak on ni hotel razumeti ... Ko sem bila stara deseti let, sem mislila: kaj bi se zgodilo, če bi onadva umrla in bi postala sirota? Še danes mi je veliko do tega, da imam starše ... Sanjala sem o stari prijateljici, močno sem jo objela. V mojem odnosu do žensk še zdaleč ni vse jasno. Všeč mi je misliti, da ogenj vam ne vzbuja strahu, to pomeni, da smem živeti. Odkrila sem namreč, da ljudje v resnici sploh ne živijo. Ugasnjeni so. Moj mož je tleči ogenj. Zelo mi zaupa. Želim si, da bi rekla: srečna sem, vendar takoj pomislim na katastrofo.

»Česati se«, »dotikati se«, pomeni masturbirati, pomeni biti v nevarnosti in ogrožati druge. Pomen sanj se bo razkril pozneje: Ida poskuša ponovno oživiti spomin na neko določeno sceno. Predstava masturbacije implicira željo, da bi se osvobodila zahvaljujoč smrti obeh staršev. »Združenje« pomeni: če se dotikaš, realiziraš združitev s samim seboj, podobno kot kadar se starši združijo v spolnem odnosu.

Neki prijatelj mi je nekoč rekel: veliko časa potrebuješ, da se premakneš z mesta, ko pa enkrat pride tako daleč, te ni več mogoče ujeti. Sanjala sem o lokomotivi in o otroku, ki so ga preganjali ugrabitelji. Vlak je peljal med plažo in kopalci. Morali smo prečkati progo. Mislim na leva, ki je ugriznil v roko nekoga, ki ga je božal. Strah me je pred Jacquesom. Vedno sem imela zelo nespretne roke. Kadar šivam, se zbudem, porežem si prste. Pravzaprav, koliko vam dolgujem? Pravzaprav česa? Ne vem, dolgovi nikoli ne znam seštetati. Ljubše bi mi bilo, če bi mi povedali. Ne maram imeti opravka z denarjem. To je privilegij moje matere. Ona je vodila blagajno. Odpri predal, dotakniti se denarja ... to je zame tako, kot bi se dotaknila ognja. Bukle? (Ida se smeji.) Nenavadno. Všeč mi je, ko pomislim, da ste me zadnjič, ko me ni bilo, čakali. Morda ste me čakali iz minute v minuto, saj je vendar moje ura, moja seansa, nihče ne more priiti namesto mene. In da ste ... da ste mislili name. Ampak, ko bom zdrava ... mislim, ko bo vse v redu, ko bom spet delala in nadaljevala svoj študij, kaj bo potem z vami? Bo moja blagajna prazna? Bo moja soba prazna? Ah da, točno, moj mož je nekomu dal vaš naslov. Zato, ker misli, da ste dobri in ker je to redko. Ne vem, kaj naj si mislim o tem. Mislite, da me bo to izpolnilo? Mislite, da me bo potolažilo? Ne vem. To je prvič v mojem življenju, da imam nekaj zares samo zase.

Če se avtonomija, elaboracija samega sebe in identifikacije dogajajo v korist masturbacijskega kontakta s svojim spolom, potem ta kontakt zapade vplivu močnega občutka krivde, ki je analnega značaja. Naloga Matere je, da upravlja »blagajno«, da jo polni in prazni. Ida ji obljubi, da ji bo vrnila moč prstov, ki jo je v nekem trenutku zlorabila. S tem se vrne v položaj objekta manipulacije.

Strahno. Kaj si mislite o nekom, ki svojega otroka poljubi na ustnice? Rekla sem si, to vam moram takoj povedati. Bilo je, kot bi bilo prekleto, hočem reči, v sanjah. Bila je mlaka, polna debelih črvov. Treba jih je bilo jesti ... si moral umreti, če si jih jedel? To se je dogajalo pri mojih starih starših. Oduren občutek. Debeli, debeli črvi. Spominjajo me na tisto mleto meso, ki se je pokrvarilo, ker sem ga pustila v plastični posodi. Bilo je polno črvov. Bila sem v klasičnem položaju ženske, ki noče pokazati svojega strahu. Moj mož, ki se mu je prav tako gnusilo, se je delal pogumnega. Potem sem se končno spet zbrala. Mali lonček sem postavila v večjega in ga odnesla na smeti. Skoraj bi se onesvestila. Vendar sem hotela na vsak način dokazati svoj pogun. Potem sem, prav neumno, si lahko predstavljate, te sanje interpretirala. O psihoanalizi ne vem ničesar, o tem prej nisem premišljevala, zgodilo se je spontano. Skratka, interpretirala sem jih. Mislila sem si, da bi me bilo gotovo strah, ljudje bi lahko pri spolnem odnosu umirali. To se res dogaja, veste, v časopisih ... saj je vendar tudi, ne vem več kdo, neki predsednik ali kdo že, umrl na tak način. Neumno je, da hočeš interpretirati svoje lastne sanje. Zakaj bi bilo to neumno? Ker o psihoanalizi nimam pojma, poleg tega pa je to vaše delo ... V bistvu je prav tako, kot z mojo mamo. Vedno mi pravi: ti si neumna, človek bi si mislil, da si omejena. Vedno je hotela, da bi bila odvisna od nje, da bi jo nujno potrebovala. Čudno, te sanje pri starih starših. Čutim, da je kuhinja zelo pomembna. Mislim na svojega starega očeta, v kuhinji, takrat, ko sem še stanovala pri njiju ... segala sem mu ravno do njegovega ... tako da je moj obraz ... te stvari so grozne. Da bi z njegovim penisom lahko počeli isto kot s svojim dojenčkom? Oh, zdaj sem se spomnila, potem sem sanjala tudi o drobcenem, majhnem dojenčku, komaj kaj večjemu od kemičnega svinčnika. Bil je v prozornem etuiju, lahko bi ga spravila kamorkoli! V žep, v predal, zgoraj, spodaj, spredaj, zadaj. Bilo je zelo zabavno.

Idini občutki krivde se ne izražajo več v čisti in enostavni inhibiciji. Zdaj se zadovolji z demonstracijo Podobe. Kljub na prvi pogled deprimirajočim sanjam si dovoli, da sama razpolaga s seboj — in da to tudi izreče —, da »se češe«, da »interpretira«, da »si vtakne dojenčka«, da »poje črva«. To hkrati kaže na introjekcijo analitikove funkcije. Tu vidimo pomembno spremembo v materini Podobi.

(Gre za »ugrabitev« deklice na ulici.) Od tega mi postane slabo. Čuden občutek. Spominja me na nekaj v kuhinji. Ta kuhinja mi daje misliti. Nekaj sem sanjala: plesalo se je, sprejeta sem povabilo na ples, potem dvorana postane amfiteater, sedim. Nenadoma se amfiteater spremeni

v kuhinjo. Neka ženska mi moli raka, nekaj zdrizastega, skoraj odvratega. To naj bi jedla. Oklevam. Nato pristanem. Odrežem si majhen košček in ostalo vrnem. Pravzaprav sem se pri redovnicah prostituirala. Včeraj zvečer sem uprizorila sceno. Rekla sem, da bi ljudem morali pustiti pravico, da ostanejo neumni, če nočejo drugače. Zakaj sem to rekla? Vsi so sovražili mojega očeta, jaz sem bila edina, ki sem ga imela rada. V bistvu je bila moja mati zagotovo pod vplivom svojih staršev ... Ta ženska ... kakšne zgodbe je širila o mojem možu ... Sanjala sem, da imam dvojčke. V sanjah je imel moj dojenček majhen preničen penis, lahko si ga odvzel in spet nastavljal, se s tem poigraval. S svojim možem se še nikoli nisem razumela tako dobro kot sedaj, kljub temu sem ljubosumna, strah me je, da bi mi ga kakšna ženska lahko odvzela. Morda zato, ker se dobro počutite? Strah me je tudi, da ne bi v hiši izbruhnil požar. Bojim se, da bi ranila svojega moža. Da, bojim se, da bi ga ranila. Tako kot mama, ki je v kuhinji ranila očka? Morali bi vzeti mojega moža v analizo.

Nastopi nova težava. V fantazmi zdaj že lahko realizira ločitev od Matere, tako, da njeno analno moč introjicira v masturbacijskem aktu, vendar ji je to moč, ki jo doživlja kot nevarnost za partnerja, težko sprejeti z vsemi njenimi implikacijami. Podoba vsebuje neko protislovje. Ida zato pri delitvi raka sprejme le delno introjeksijo. Toda šele popolna introjeksija (použitje) raka bi lahko privedla do razpustitve inhibicij pri »plesu« in »študiju« (objektni orgazem in intelektualna dejavnost). Prav v tem — in zato — je protislovje; morala bi biti hkrati nasilna in vendar frustrirana Mati, Mati, ki sicer »reže«, vendar »ničesar ne je« (ki si ne zna pripraviti ugodja). Kaj nasilje, kar zadeva Mater, ne nosi s seboj kastracije njenega genitalnega objekta?

Imam občutek, da je med ljudmi cela vrsta zamolčanih valovanj. Iščem skrivnost drugih. Kakšni so? Kaj delajo? Ah, verjetno ste opazili, da moji čevlji niso dobro očiščeni in da je moja obleka neurejena? Kot majhna deklica sem si želela, da bi me vsi gledali in se zaljubili vame. Biti gledana, biti opazovana. Na ta način postaneš igralka. Na poti semkaj sem na avtobusu brala o ruski revoluciji. Včeraj je Jacques šel od doma, šel je na potovanje in jaz sem se s škarjami urezala v prst. Mama me ni marala negovati. Ne smeh zboleti, mi je govorila. Mislim, da sem imela rada kamilični ali ne vem kateri čaj. Ko sta šla očka in mama zvečer spat, me je pogosto bolet trebuh. Ob nedeljah, ko sem bila z očkom, sem bila srečna. Jacquesova mati je bolna. Menda ima nekaj hudega na maternici.

Jacquesov odhod na potovanje je blizu sceni v kuhinji. Tokrat je ona vzela škarje in Jacquesa »odrezala« od njegove matere. Odtod občutki krivde, samopohabljenje in strah pred boleznijo. Ojdipski razvoj kljub temu postane jasnejši.

Ničesar ne morem pogoltniti. Imam dieto. Morda imam čir ali kaj drugega na želodcu. Morala bi na slikanje. Ko sem bila majhna, se nisem nikoli pritoževala. Nikoli! Tudi takrat ne, ko ste ležali v svoji majhni postelji? Pač, v bistvu sem pogosto jokala. To noč sem sanjala. Gora: v njej so bili dragoceni zakladi, stari kamni, bila je zelo, zelo težavna. Jacques je šel vanjo.

Ida ne more »pogoltniti« nočne intimnosti svojih staršev. Gora iz sanj (Mati) skriva v svoji notranjosti dragocene zaklade. Ida — po svojih lastnih besedah — noče vanjo, da bi se polastila »vrednosti«. Prav nasprotno: zdi se, da Jacquesa vrača »gori«. Vendar je razumljivo, da v resnici naredi svojega moža za skrivnega zaveznika, ki se lahko polasti te »vrednosti« in jo da njej.

Zaradi želodca sem šla k zdravniku. Zato nisem prišla k vam. Ta mesec imam malo denarja. Analiza mi je polagoma v breme. V breme vam je odkrito priznati, da je tu nekaj »vrednosti«, ki si jih morate pridobiti. Zato mislite, da bi morali biti bolni, šibki in revni. Če ste revni, to konec koncev napeljuje k temu, da bom jaz postala revna, če mi ne boste plačali. To drži, sploh pa ne vem, kaj se dogaja z mano. Razburjena sem in agresivna, ne vem zakaj. Moj mož, veste,

zelo ga ljubim, pa vendar sem zmeraj tako sovražna do njega. Ne vem, kaj vse bi mu lahko naredila. Kadar ste jezni na sebe samo, tudi sebi kaj naredite: zbudete, urežete in ranite se, odklanjate duhovno hrano in ljubezen. Kadar ste jezni, vam je morda všeč, da bi to isto naredili nekomu drugemu. Pri nunah ... sploh ni bilo ogledala. Nikoli se nisem mogla opazovati v ogledalu. To ste počeli v sanjah. Ah da, takrat, ko so bili moji lasje zažgani. Da, in imeli ste občutek, da naj bi bilo nekaj »stunljivo«. Dobro se spomnim. Pri nunah se nisem mogla umiti scela. Hočem reči, morala sem se umivati postopoma. To je bilo smešno. Tam spodaj se nisem nikoli pogledala. Kadar moja roka ponoči med posteljo in steno pada k tlom in se dotika preproge, imam vselej občutek, da bi jo lahko kdo odrezal ali ugriznil vanjo — četudi je spodaj vendarle mehko in nežno. Pogosto roko hitro potegnem nazaj gor, tako čudno mi je to. Kar je spodaj, je nevarno. Zdaj mi je prišlo na misel; pri nunah ... ta vojak, ki je prišel nekega dne ... povsem razločno ga vidim pred seboj, tega Nemca. Bila sem ... vsekakor sem spala ... Mislím, da sem bila na vlaku ... in rekel mi je: če ne boš pridna, baby ... in če boš dala roko tja spodaj ... Ne, rekel je samo, če ne boš pridna, ti odrežem roko. Potem, bil je božič in smela sem si nekaj zaželeli. Zaželela sem si majhnega brata. Stara sem bila tri leta. Bila sem prepričana, da si je mogoče zaželeli kaj takega. V resnici sem dobila plišastega medvedka, vendar to ni bilo tisto ... Sploh nisem bila vesela. Majhen brat je nekaj živega, z njim se lahko igraš. Pa tudi, majhen brat bi bil dokaz! Česa? Da ... da moji starši dejansko obstajajo; če ga naredijo, morajo obstajati tudi oni. Za tak dokaz bi zadostovala tudi majhna sestra, vendar ste vi hoteli prav brata. Majhen brat, to je kot podaljšek. Da, ta ima penis in svojega očeta v bistvu sploh nisem poznala, v samostanu skorajda ni bilo moških, razen duhovnika, dobrega starega zdravnika ... zares, ta plišasti medvedek ... majhen brat bi bil neke vrste podaljšek mojega očeta. Pravzaprav je čudno tako misliti, sram me je, da tega ne vem ... himen, kje je to? Prav na vhodu ne more biti, rajši malo bolj navzgor. Majhna deklica ga lahko čuti s prsti. Ah da, kadar sem pometala stopnice, sem vedno začela od spodaj navzgor. Na pometanje sploh nisem mislila, da sem le inela držaj mele v rokah. Lahko je bilo rokovati z njim; preiščlujem, kako se otroci vzpenjajo po stopnicah navzgor: najprej postavijo na stopnico eno nogo, potem drugo povlečejo za seboj. Všeč mi je bilo rokovati z metlo pri vzpenjanju, lahko si jo zataknil med noge ... Podaljševala je prst, roko, kazala je na vašega očeta. Vidite, z majhnim bratom bi se lahko igrala in poleg tega, majhen fant, to je nekaj ljubkega, nekaj pridnega, nekaj dobrega! Nekoč ste mi razložili, da za vašo mamo fant ne more biti sovražnik.

Ida se umakne pred agresivnostjo svoje želje, da bi »izpraznila« Mater, ji odvzela njene »vrednosti«. Izmika se mi, da bi me zavarovala. Noče se soočiti z nečim, kar jo žene, da bi me »oropala«, »urezala«, »zbudla«: z željo, da bi si priborila avtonomijo, ki jo jaz zadržujem zase. Ta seansa nam *in statu nascendi* kaže gibanje, ki vodi v »zavidanje penisa«. Tu lahko opazujemo zaostritev konflikta z analno Materjo. Ta zvrst konflikta se običajno razreši v prid masturbacijskega akta in spremljajočih fantazem. Ida si na koncu dejansko priključuje spomine, ki imajo opraviti z masturbacijo in končno se spomni tudi tistega travmatičnega momenta, zaradi katerega se je morala odreči takšni rešitvi. Ali, bolj natančno, iz obupa vpelje v utopijo o »majhnem bratu« »zavidanje penisa«. V predstavah deklice je posedovanje penisa povezano s številnimi prednostmi, ki pa jih je vse mogoče povzeti v eni sami: v zmožnosti vzdrževati trajno, harmonično razmerje z Materjo. Na čem sloni magična moč »penisa«? Odgovor leži na treh različnih ravneh, ki pa jih ni vselej lahko razločevati. Na izključno analni ravni se zdi, da se tu penis, doživet kot palica-iztrebek, ki se ne loči od telesa, pojavlja kot znak tega, da njegov imetnik ni izgubil avtonomije sfinkterja. Nobenega razloga ni, da bi postal agresiven do matere (»fant, to je nekaj pridnega, ljubkega, dobrega«), zato je tudi prost občutkov krivde. Na ravni psihične predelave je prisotnost penisa kot spolnega uda enako pomembna, masturbacijski konflikt naredi za odvečnega (tja ni treba dajati »prsta«, ker je tam »prst« že ves čas prisoten), potemtakem tudi ne pride do konflikta z okoljem: deček lahko

doživlja ugodje, ne da bi postal »hudoben«. Njemu so vrata v prihodnost odprta. Končno je penis na perspektivni ravni, na ravni genitalne slutnje, podaljšek očeta, kot pravi Ida, in dopušča dostop do genitalnega objekta deklice. Tu imamo celo vrsto infantilnih pomenov, ki pri Idi podpirajo »zavidanje penisa«, zavidanje, ki, kot smo videli, res nima veliko opraviti z moškim genitalnim organom. Je izraz potlačitve, ki se nanaša na avtoerotične fantazme identifikacije z analno Materjo.

To noč sem imela nenavadne sanje. Pozabila sem jih. Kljub temu se jih lahko malce spomnim ... To delo se mi sploh ne zdi slabo. Pa tudi disciplina mi ne bi škodila ... bila bi prisiljena biti urejena. Česati se, se lepo napraviti ... Ne vem ... Pöjem, in potem hočem nenadoma preklinjati, tako kot očka. Moje vedenje je protislovno. Delala bom. Mislim, da gre Jacquesovi materi bolje. Kar se tega tiče, je vse v redu ... Nenavadno, mislim, da me je sram delati, študirati. Kot da bi ne imela pravice. Ko sem bila majhna, nisem mogla delati v miru. To je bilo kot nek škandalozen privilegij. Nisem smela delati za lastno zadovoljstvo. Moja mati je pogosto rekla: pusti vendar, nase boš mislila pozneje. In potem, kolikor bolj sem delala, toliko bolj mi je bilo všeč, mama pa je postajala vse bolj žalostna, zelo žalostna. Zame je to, kot neizdri trn. Ni mogla shajati brez mene, potem pa, nenadoma, nekega dne je bila lahko srečna čisto sama zase! Nič več me ni potrebovala! ... Pred tem sem bila prav podjarmljena, nujno me je potrebovala in rekla sem si: ne boš ostala sama. Ko sem bila majhna, je ni bilo. Ta odvisnost je imela tudi svojo bolj veselo plat. Kot, kadar si odvisen od Boga. To mi je prihranilo življenje v samoti. Včasih sva si bili skoraj kot sošolki. Vendar je bilo to le na videz ... In očka, revež, je bil popolnoma izključen iz tega njegaja paradiza. Pravzaprav je bil pekel. Pred nama ga je bilo strah: dve ženski, ki se povežeta skupaj, to ne more biti nič dobrega. Iz mene si je hotela narediti zaveznico. Včasih je bil ljubezniv do naju, to me je zares bolelo. V bistvu me je bilo sram zaradi njega, sram me je bilo zaradi mojega očka. Sram vas je zaradi vašega očka, sram zaradi študija ... Očka misli, da bom v prihodnje pisala le še njemu, mami ne več. To me je potro. Sprašujem se, zakaj?

Spomin na prizor z vojakom daje Idi prepoznati možnost identifikacije z Očetom. Zdaj pride do novih težav. Zaradi nemoči Očeta, ki je enako kot hči pod okriljem gospostva Matere, je ta identifikacija dejansko obsojena na neuspeh.

Utrujena sem. Včeraj sem šla na pogovor za isto delo ... Zelo sem vesela. Takoj sem si kupila lasnice, rdečilo za ustnice itd. To me zabava. Plačala vam bom šele pozneje ... na začetku je bilo zame neznosno, če vam nisem mogla takoj plačati. Zdaj si pravim: pravzaprav lahko malo počakate. Končno bi si lahko izbrali kak drug poklic. Svoj denar služite na plečih drugih. To je škandal, na tak način delati kariero! Prejšnjič ste rekli, da naj bi bilo delati, študirati, za vas privilegij, »škandalozno« zadovoljstvo. Lahko bi rekli, da danes z mano počnete isto, kar je vaša mati počela z vami: očitane mi moje zadovoljstvo, moje delo, moje kariero, zasluzek ... (Ida se smeje). Da, lahko bi rekli, da vam to zamerim enako kot ... Te sanje torej ... ta mora ... Bila sem doma z Jacquesom. Moral se je skriti. Šlo je za nekaj ilegalnega. Zasedovale so naju oblasti, dramatična zgodba. Vojaki so ga prišli iskat. Sprva je bil v sosednji sobi. Prišel je policijski prefekt osebno. Razložil mi je, da ga moram skriti v posteljo pod odejo, da ga tako ne bodo našli. Smešno, najvišji predstavnik oblasti teh istih vojakov mi je razložil, kako se lahko izogne njegovi lastni oblasti. Vendar je Jacques vso stvar vzel premalo resno. Premikal se je in lezel ven. Rekla sem si: potrkali bodo, vstopili, on pa ni hotel ostati pri miru, ves čas se je premikal. Kot dojenček ... Bila sem na straži. Lahko bi se spet vrnil. Na vratih potrka. Jacquesu rečem, naj ostane pri miru, vendar ga ni mogoče zadržati, vstane in odpre vrata. Vstopi neka stara gospa. Torej ste tukaj — reče — dober dan. In že je ni bilo več. Videla sem jo govoriti z vojaki. Rekla sem si, da sva izdana ... Strah me je bilo, da bi mi ga vzeli, da bi ga ubili. Včeraj zvečer ... sva se ljubila ... običajno sem jaz tista, ki ... vendar sem tokrat hotela nadaljevati. Bila sem zelo vzburjena. (Vendar je nek zunanji pripetljaj akt prekinil.) Počutila sem se kot amputirana. Nenavadno, z očetom, kot da bi bile na delu nevidne sile ... nisem smela biti skupaj z njim. V bistvu je bilo življenje vsak dan polno skrivnosti. Ta nemški vojak ... poln streliva in strojnica. Rekel mi je: dober dan, Baby! In tudi jaz sem rekla: dober dan, André! Dober dan!

Tako kot stara gospa v sanjah, sodelavka vojakov? Da, točno. In potem sem v sanjah pomislila: moj Bog, videla je, česar ne bi smela videti. To je izdaja ... Ti Nemci, morda so iskali koga od Odpora, ali karkoli drugega, kar bi lahko bilo skrito v meni. Hočem reči, v postelji. Tam so bile na primer moje roke in morda tudi, čisto na koncu, moje dlani. (Ida se smeje). Smešno je reči kaj takega. Dlani so vendar zmeraj na koncu. Kadar se počutijo ogrožene, se verjetno čutijo kot ločene od telesa. Veste, nune v penzionatih se dejansko tako obnašajo. Ne sme se spati z rokami pod odejo. Nemažno, včasih si ne upam pogledati ljudi na ulici, opazovati, kakšni so v resnici. Prej si jih nikoli nisem upala pogledati, kadar sem govorila z njimi ... Premišlujem o Materi Prednici. Bila je čarovnica. Vsi so vedeli, da je kradla sadje. Spraševala sem se, zakaj je spala v veliki postelji. Me, me smo imele svoje majhne postelje, svoja majhna pokrivala...

Ida še naprej, z enakimi besedami kot njena mati, razveljavlja svoje lastne načrte in njihovo realizacijo. Kljub temu sanje vsebujejo zelo pomemben odlomek o modifikaciji zahteve Podobe: tokrat najvišja avtoriteta sama pokaže pot, kako uiti njeni lastni moči. Poleg tega lahko ponovno doživi »sceno z vojakom« in ob tem svoj objekt-ugodje (roka, penis, zakonski mož) obdrži pod odejo. Zunanji dogodek, ki koitus nepričakovano prekine, Ida interpretira v funkciji svoje krivde — počutim se kot »amputirana«, pravi. Naj pripomnimo, da se »kastacija« ne nanaša na organ, ampak na dejanja in z njimi povezana ugodja. V njenih sanjah se objekt-ugodje, ki ga skriva pod odejo, znova pojavi kot nekaj »ukradenega«; vsekakor je povezan z nekim agresivnim dejanjem (preganjajo ju). V tolikšni meri, kolikor to dopušča preganjanje (»dlani so vendar zmeraj na koncu«), si Ida pridobi pravico do razpolaganja z objektom-ugodjem. Vzporedno s tem izgubi »zavidanje penisa« svoj smisel in se razpusti.

Idina analiza s tem še ni zaključena; vendar je zdaj na različnih ravneh že mogoče zaznati premike k osvoboditvi. Ida vse bolj pridobiva samozavest in začenja samo sebe polagoma bolj ceniti tudi na poklicnem področju.

V

Ob zaključku naše raziskave je nastopil čas, da si zastavimo vprašanje, ki smo ga v tem delu doslej puščali ob strani: zakaj sta občutek kastacije in njegova posledica, »zavidanje penisa«, skoraj univerzalna usoda ženskosti? Zakaj se ženska tako pogosto odreče aktivnosti, kreativnosti, svojim lastnim sredstvom za »ustvarjanje sveta«; zakaj privoljuje v to, da se zapira v svojo sobo, da »molči v cerkvi«, z eno besedo, zakaj raje ostaja odvisna? Najti odgovor na to vprašanje je vse prej kot lahko; predpogoj za to so raziskave na najrazličnejših področjih in dokumentacija, kakršne mi nimamo na razpolago. Kljub temu si bomo dovolili problem obravnavati iz psihoanalitičnega zornega kota in s pomočjo informacij, ki jih imamo, formulirati vsaj kakšno hipotezo.

S psihoanalitičnega stališča neka institucija ne more niti nastati niti preživeti, če ne rešuje kakršnegakoli že problema, ki je vzniknil med individui. Institucionalna rešitev prizadetim načeloma prinaša prednosti v primerjavi z njihovo prejšnjo situacijo. Na nas je, da pojasnimo prednosti za moškega in za žensko, ki izhajajo iz institucionalne neenakosti spolov, vsaj na področju, ki je dostopno psihoanalitičnemu raziskovanju: v afektivnem življenju.

Vse razloge imamo za domnevo, da se to, tisočletja staro stanje opira na soudeležnost ženske in to navkljub pogostim protestom, ki jih označuje »zavidanje penisa«.

Če sta si moški in ženska uredila takšen *modus vivendi*, ki je brez pretresov preživel vse kulture, potem morata biti izpostavljena specifičnim in komplementarnim afektivnim konfliktom.

Kar zadeva žensko, nameravamo izhajati iz naslednjega premisleka: ob koncu analnega stadija bi morala biti majhna deklica sposobna, da v svojih masturbacijskih fantazmah realizira hkratno identifikacijo z obema staršema. Tukaj naleti ta razvoj na dvojno težavo: prvič, analno v tem smislu, da avtonomija masturbacijske zadovoljitve nujno pomeni sadistično prilastitev Materinih prerogativov; in potem ojdipsko, kjer fantazmatska realizacija Prascene skozi identifikacijo z obema staršema implicira odstranitev Matere. Dokler deklica ne premaga te dvojne težave – in to se dejansko zgodi le izjemoma – dotlej v identifikacijah ostaja neka vrzel: 1. v identifikaciji z Očetom zaradi specifičnosti njegovega spola; 2. v identifikaciji z Materjo, ker je Očetova genitalna partnerica. Ta temeljna vrzel je povezana z neko posebno konstelacijo imaginarnega. Neka zahtevna, kastrirana in ljubosumna Mati in neki poželjeni Oče, zaničevan in hkrati precenjevan. Edini izhod iz slepe ulice identifikacij je vzpostavitev nedosegljivega faličnega ideala (mitološka podoba idealiziranega Očeta), ki Materi zagotavlja njene prerogative in hkrati nosi v sebi nostalgijo, da bo zapolnil vrzel, ki odloča o genitalni usodi: identifikacijo z Očetom. Če se ženska s takšno vsebino imaginarnega poda v zakon, bo nenadoma soočena s svojimi latentnimi genitalnimi željami, ki v odsotnosti heteroseksualne identifikacije njeno afektivno življenje ohranjajo nedozorelo, četudi dominirajo še nerazrešeni problemi analnega stadija. Tudi predhodna ojdipska upanja se v razmerju z zakonskim možem kot partnerjem že v najkrajšem času umaknejo ponovni vzpostavitvi analnega razmerja z Materjo, zaznamovanega s pečatom »zavdanja penisa«. Prednost te pozicije je v tem, da se prihrani tako frontalni napad na materino Podobo kot tudi huda tesnoba ob poskusih, da bi se odtegnila njenemu gospodstvu.

Drama specifičnega razmerja med Materjo in hčerko se konkretizira v naslednjem: če bi se hči poskušala opreti na Očeta, da bi se tako osvobodila analne Matere, bi imela istočasno opraviti z heteroseksualnim objektom Matere in bi tako znova prišla v protislovje z njenimi interesi. Mati, napadena na *obeh ravneh hkrati*, nima nobene izbire več, zato mora nastopiti kot izjemno nevarna: ogrožana s popolnim uničenjem sama grozi z enako mero. Preobremenjenost z gospodstvom in rivalstvom v *istem objektu* blokira izhode iz analnega stadija in prisili deklico, da se odpove svoji želji. Konstituirala se bo kot analno dopolnilo (kot »mašilo«, kot »punčka«) Matere, pozneje pa kot »falos« svojega moža. Zdi se, da gre pri tem za univerzalno težavo v razvoju ženske, težavo, ki *grosso modo* pojasnjuje, zakaj ženska sprejema odvisnost od moškega, dediča analne Podobe Matere. Takšna je cena za nekaj prikritih genitalnih realizacij, ki si jih ženska – v bolj srečnih primerih – dopusti.

Prednosti, ki jih moški potegne iz te dispozicije odvisnosti, pogojene z ženskim občutkom krivde, je na prvi pogled mogoče lažje razumeti. Če seveda natančneje premislimo o tem, sploh ni več tako samoumevno, da moški *a priori* želi takšno gospodstveno razmerje. Dvoličnost, ambivalentnost in odklanjanje identifikacij, ki se v takšnem razmerju nujno pojavijo, bi morali v enaki meri ovirati njegovo lastno, polno in avtentično udejanjenje. Vendar ... Kdo bi dvomil, da moški svojim nadrejenim interesom navkljub,

skoraj univerzalno sprejema vlogo sokrivca za odvisnost ženske, kdo bi hotel zanikati, da mu ugaja, če lahko to stanje povzdigne do religioznega, metafizičnega ali antropološkega principa. Kateri je ta interes, ki ga razvije v svojem gospostvu nad nekim bitjem, da bi preko tega lahko razumel sebe in bi ga lahko razumeli drugi? Odkritje njegovega sebstva skozi drugi spol bi bila izpolnitev naše humanosti; toda, to so dojeli le najbolj redki med nami.

Potem, ko smo orisali specifične probleme ženske, se zdaj na kratko obrnimo k tistim problemom moškega, ki se zoperstavljajo njegovemu razvoju. Deček se lahko v trenutku, ko se osvobodi analne Matere, opre na identifikacijo z Očetom, nosilcem »falosa«. Tako se odtegne materinemu gospostvu: falični Oče je njegov zaveznik, vendar pa Mati še ni njegov genitalni objekt. Na ta način lahko spretno zaobide dva tesnobna momenta v svojem razvoju: 1. uničenje analnega razmerja z Materjo skozi posebno nevarno identifikacijsko združitvev (tako skozi razpustitev njenega gospostva, kot tudi skozi ojdipsko izpodrinjenje Matere) in 2. ojdipski moment, ki implicira identifikacijo s tekmečem in njegovo izključitev. Obe vrzeli v identifikacijah pri dečku stojita, kot smo videli, simetrično nasproti tistim, ki smo ju odkrili pri deklici. Nemogoča želja po izpolnitvi se tako tu kot tam vzporedno izkristalizira v poželenju istega iluzornega objekta: »penisa«. To poželenje očitno ni odvisno od genitalne razlike in se nanaša izključno na neintegrirano analno razmerje. Če v tem stadiju nastopi spolna razlika, se tako nanaša na posedovanje ali ne-posedovanje »penisa-stvari« in njegovih simbolnih preobrazb — oboje je v enaki meri iluzorno. Od tega trenutka naprej ta falična past začrta pot do institucionalnih razmerij med spoloma. Celoten problem neuspešnih identifikacij se, s posredovanjem fetiša, skriva bodisi za aktivno bodisi pasivno fascinacijo. Posledica posedovanja fetiša je zavidanje, po drugi strani pa zavidanje potrjuje vrednost fetiša. Tako postane razviden globlji smisel pozicije moškega, ki daje podporo »zavidanju penisa« pri drugem spolu in ga vpelje v institucije. Če se moškemu prizna ekskluzivno lastništvo nad fetišem, je ta navidezni privilegij, ki je bil pridobljen in se ohranja skozi samo poželenje, le še ena oblika zavidanja, sprevrnjeno zavidanje, projicirano na žensko. Penis-emblem se pokaže kot sredstvo, s katerim se lahko predstavljaš za zavidanja vrednega, po vsej logiki pač za to, da bi sam ne živel v zavidanju. Vse dokler mora moški vrzeli v svoji popolnosti, ki bi jih hotel zabrisati, objektivirati skozi fetiš, tudi ne bo mogel biti vreden zavidanja. Kljub temu bo, s pomočjo tega zavetja, še naprej ignoriral svojo strašno željo, da bi prevzel mesto Matere v analni Prasceni. Zavistna in z občutki krivde obtežena, je ženska naravnost določena zato, da ga v projekciji te želje podpira; ona bo prevzela tisto »žensko vlogo«, ki je moški ni sprejel in jo bo moral z vsemi sredstvi obvladovati in nadzorovati. Zato je torej moški omejen na to, da daje prednost pohabljeni, odvisni in zavistni ženski pred zrelo in kreativno partnerico.

Biblični mit o prvem paru nam ponuja zgovoren opis te problematike. Kot, od Adama odcepljeni del, predstavlja Eva natančno tisto, kar on sam zavrača. Nase bo prevzela izvirni greh, tako da bo njemu prihranjena vsa odgovornost. Po tej razlagi naj bi Eva prekršila božjo zapoved in »kastrierala« nebeškega Očeta. Zato mora vzeti nase breme dvojne krivde: njene lastne in nanjo projicirane krivde moškega. Tako je prisiljena hkrati služiti dvema gospodarjema: Bogu (kastriiranemu Očetu) in svojemu zakonskemu možu (Materi, ki se je ne sme kastriirati). Po božjem ukazu bo živela v sovraštvu s Kačo

in razvila »zavidanje penisa«. Kot del Adamovega telesa, je Eva hkrati njegova stvar (njegova služabnica) in njegov atribut. Nadzorovana in zatirana je, kot opora projekciji, prisiljena živeti v podrejenosti — ne s partnerjem drugega spola —, temveč s tiranskim reprezentantom analne materine Podobe.

To je, v kratkem, naša psihoanalitična hipoteza o afektivnih aspektih tiste institucije, ki postulira »žensko« odvisnost in pasivnost in žensko prisili v zavidanje nekoga emblema, da bi ga s tem zavarovala pred željo njenega spola. V primerjavi z različnimi kulturološkimi in filozofskimi pristopi ima ta hipoteza vendarle eno prednost: izpeljana iz kliničnih izkušenj, je tako namenjena temu, da služi zdravljenju. Prepričani smo, da je prav naloga analize razreševanje »zavidanja penisa« na individualni ravni, seveda pod pogojem, da mora biti analitik sam osvobojen tega falocentričnega predsodka, starega kot človeštvo.

Članek Marie Torok, z naslovom »La signification de l'envie du penis« chez la femme«, je preveden iz zbornika *La sexualité féminine*, J. Chasseguet-Smirgel (ur.), Petit bibliothèque Payot, Pariz 1964.

Prevedla Saš Jovanovski in Andreja Kuhelj

ESEJI 3/1992 (PROBLEMI 4, letnik XXX)

Uredništvo:

Eseji: Gregor Golobič, Zoran Kanduč, Gorazd Korošec, Janez Krek, Dragana Kršič, Darja Zaviršek, Alenka Zupančič, Tadej Zupančič.

Razprave: Mladen Dolar, Rado Riha, Slavoj Žižek (uredniki Razpola); Miran Božovič, Zdravko Kobe, Rastko Močnik, Stojan Pelko.

Glavni urednik: Miran Božovič

V. d. odgovornega urednika: Alenka Zupančič

Sekretar uredništva: Peter Klepec

Svet revije: Mladen Dolar, Zdenko Kodolja, Tomaž Mastnak, Rastko Močnik, Braco Rotar, Marjan Šimenc, Darko Štrajn (delegati sodclavcev); Slavoj Žižek (predsednik), Pavle Gantar, Gregor Golobič, Peter Klepec, Dejan Pušenjak, Tanja Rener, Rado Riha, Marcel Štefančič jr. (delegati širše družbene skupnosti).

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/I

Uradne ure: torek od 13.-15. ure

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: za Probleme

Izdajatelj: LDS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Tisk: VB & S

Stavek: dp kk

Oblikovanje: VSSD

Naklada: 1050 izvodov

Naročnina za leto 1992: 1575,00 slt

Cena te številke: 500,00 slt

Revija denarno podpira Ministrstvo za kulturo.

Po sklepu Ministrstva za kulturo, št. 415-394/92 MB, z dne 8. 5. 1992, šteje revija med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

