

V Hollywoodu

Ko Wendersov režiser Friedrich v **Stanju stvari** s Portugalske pripotuje v ZDA in stopi na hollywoodska tla, tam spoštljivo dvigne nogo s plošče, na kateri je pod zvezdo vrisano ime: Fritz Lang. To ime je seveda eden izmed cinefilskih citatov, ki jih v **Stanju stvari** ni malo, vendar s to posebnostjo, da je edini citat nekega režiserjevega imena, citat, ki je figuriran s spominsko ploščo oziroma kot kraj neke smrti. Nemara celo dvojne smrti, konkretne in metaforične: konkretne Langove, ki pa je lahko nosilec metaforičnih smrti. Fritz Lang je eden izmed očetov nemškega filma, če ni kar njegov „oče“ (vsekakor je bil v dvajsetih letih vodilno ime nemške kinematografije), toda „oče“, ki je pokopan v Hollywoodu in ki je tudi prišel umret v Hollywood, potem ko je tam pred natanko 20 leti (tj. leta 1956) s filmom **Onstran vsakega dvoma** že končal svojo kariero ameriškega cineasta, in ko so mu v Nemčiji dopustili, da na stara leta realizira svoj mladostni scenarij — **Ešnapurskega tigra in Indijsko grobnico** — ter se vrne k svoji obsesivni figuri, ki pa v njegovih ameriških filmih ni bila mogoča — k Mabusaju. Lang je v Hollywoodu v 22 letih posnel ravno toliko filmov in se preizkusil v skoraj vseh žanrih, ki so jih tedaj tam producirali. Langovo ameriško obdobje se je približno ujemalo s časom največjega pogona žanrske produkcije, medtem ko je letnica njegovega zadnjega ameriškega filma tudi skorajšnji datum zatona tako imenovanega žanrskega filma. In v tem smislu bi lahko bil tisti spoštljivi odmik z Langove spominske plošče metaforična počastitev smrti če že ne hollywoodskega žanrskega filma, pa vsaj njegovega velikega avtorja, ki je to postal, ko je že imel za sabo „očetovske“ zasluge za nemški film (ali, točneje, ki je to postal mimo teh zaslug, kajti te v Hollywoodu pač niso veliko pomenile).

Tako kot Lang tudi Wendersov režiserski alter ego, Friedrich, pride umret v Hollywood, le da je njegova nasilna smrt plačilo za željo in nemožnost obnove „klasičnega“ žanrskega filma, ki ga tako fascinira. Friedrich na zapuščeni portugalski obali snema *remake* Dwanovega filma **Preživeli**, a ko mora snemanje zaradi pomanjkanja traku in zagonetne situacije s svojim producentom prekiniti, se zaman pokriva s forđovskim klobukom, prebira knjigo *Iskalca*, po kateri je John Ford posnel film, evocira Sirko-vo **Veličastno obsesijo**, skratka, zaman je vso to sklicevanje hollywoodskih duhov, zaman, ker je ta objekt režiserjeve želje, „klasični“ žanrski film, dokončno zgubljen. Zguba je celo konkretizirana, in sicer v zmanjkanju filmskega traku. Izkustvo tega „manka“ na režiserja in njegovo ekipo deluje naravnost travmatično, udari kot smrt in zguba ljubezenskega objekta (bržkone ni naključje, da direktor fotografije, ki ga igra Samuel Fuller, odpotuje hkrti zaradi pomanjkanja filmskega traku in zaradi smrti svoje žene) ter nazadnje kot nekaj nedoumljivega prejme „mistično“ in „grozljivo“ razsežnost, figurirano v tistem čudnem objektu, temnem kosu lesa, ki — kot od nikoder — prileti v Friedrichovo sobo. Filmskega traku namreč ni zmanjkalo kar tako, marveč zato, ker je bil črnobel. „Življenje je res v barvah,“ reče direktor fotografije, „toda črno-belo je bolj realno.“ A prav to realno je nemogoče: lahko je sicer realno sanj ali cineastove želje, vendar ne more več biti realna podlaga filma. Taka je na videz nesmiselna zahteva sodobnih hollywoodskih gospodarjev, ki so pripravljeni investirati le v barvni film, da bi z njim „pobelili“ denar, pridobljen s korupcijami, v igralnicah, bordelih itn. Toda, „barvni film“, saj to vendar ne pomeni nobenih vsebinskih omejitev, to je videti kot goli formalni pogoj: vse je mogoče snemati, če je le v barvah, vse, se

pravi, tudi *remakes* in *revivals* starih žanrov, ki lahko v novih verzijah ostanejo tudi vsebinsko isti, zato pa morajo ustrezati novemu tehničnemu standardu, ki pa dejansko — in prav kot formalni element — predstavlja tudi vso pomensko razliko. Ta tehnični standard namreč prevaja nek presežek spektakularnosti oziroma možnost pokazati več in se v resnici ne omejuje toliko na barvni film (tak barvni „presežek“ je premogel že „klasični“ film), kot meri predvsem na specialne efekte, torej filmsko tehniko par excellence. In prav v remakeih in oživljanjih žanrskega filma imajo specialni efekti tako rekoč glavno vlogo, ki je v tem, da pokažejo tisto, kar je „klasični“ film skrival: vse tisto, kar je tam ždelo v mračnih kotih, na robovih ali zunaj slike, kar se je kazalo le v sumljivih podobnostih in asociacijah, kar torej ni bilo konkretno prisotno, a je bilo prav zategadelj toliko bolj navzoče v gledalčevem imaginarnem — vse to je zdaj razkošno pokazano, konkretizirano in „realizirano“. Včasih tudi z anatomsko natančnostjo, če ne gre npr. za pošast ali strel v glavo. V tem „kazanju-več“ pa ne gre le za krepitev spektakelskih učinkov, marveč tudi — rečeno z bazinovskim izrazom — za zrno realnosti, toda zrno, ki klije v banalnosti, brutalnosti, monstroznosti, obscenosti in pornografiji. Sodobni *remakes* na ta način dejansko preobrnejo perspektivo: kar je bilo v „klasičnem“ filmu le prikrito, neke v ozadju, zgolj nakazano, je zdaj razkrito, pokazano in postavljeno v ospredje; in kar je prej vznemirjalo gledalčevo imaginarno, zdaj oblega njegove oči — kar je torej prej izzivalo gledalčevo željo pogleda, mu je zdaj dano v videnje.

To je novi hollywoodski standard in črno-beli film je v tej perspektivi razprodaja slik lahko le emblem „siromašnosti“ filma, njegove nepopolnosti in manjkavosti (medtem ko se sodobnim primerkom v tej tehniki kaj hitro prilepijo etiketa „estetske extravagance“ in „avtorskega narcisizma“). Kot je videti pri Wendersu, pa lahko postane tudi objekt prepovedi — kot je bila nekoč, čeprav le na teoretski ravni, prepovedana montaža — in celo smrtna nevarnost, ki ogroža tako producenta kot režiserja (oba z življenjem plačata za črno-beli filmski trak). Wendersov režiser Friedrich torej ni uspel realizirati remakea „klasičnega“ oziroma Dwanovega filma, zato pa je Wenders prav prek Friedrichove detektivske vloge, ki jo odigra v Ameriki, kjer išče svojega producenta, napravil imeniten remake *film noir* (edinega žanra, ki so ga dosledno snemali v črno-beli tehniki). V „klasičnem“ *film noir* je privatni detektiv na koncu praviloma ugotovil, da se mogočni stebri kriminalne mreže skrivajo v razkošnih domovih uglednih poslovez, povezanih tako z oblastjo kot z zločinci; v **Stanju stvari** pa režiser Friedrich postane neke vrste detektiv, ki sicer ne išče kriminalca, marveč filmskega producenta, a ta se sam skriva pred neko kriminalno organizacijo, ki mu je dala denar za Friedrichov film. To odkritje, da ima kriminal čez tudi filmsko produkcijo, pa seveda še zdaleč ni tako presenetljivo kot dejstvo, da je lahko zločin kazen tudi za črno-beli film. Ta „kazen“ se zdi enostavno prehuda, če bi črno-beli film pomenil le zavoženo investicijo; s tem še ni rečeno, da bi moral pomeniti kaj več, kakšno „absolutno prepoved“ — dovolj je, da velja za „zgubljeno stvar“ zato, ker tako hoče Zakon, ki vlada v Hollywoodu. Navsezadnje je Coppolov **Boter** že pred dobrimi desetimi leti pokazal, kako potekajo stvari v „novem“ Hollywoodu: že takrat je nesrečni producent našel odrezano konjsko glavo v svoji postelji, ker ni hotel dati vloge varovancu Dona Corleoneja, ki pa ni bil le navaden mafijski šef, marveč „Oče“, mogočnejši od oblasti same.

Friedrichova zgodba v Wendersovem filmu ni brez veze s

Fritz Langom, s katerim jo veže to, da Friedrich Schlegel podobno kot langovske osebe umre od razkritja resnice. Bolj neposredna vez pa bi bila prav v tem, ker v **Stanju stvari** predstavlja to resnico: to je namreč neka filmska prepoved („smrtna prepoved“ črno-belega filma). Ko je Lang leta 1934 prišel v Hollywood, je že med pripravami za svoj prvi ameriški film **Bes** (Fury) prav tako zvedel za neko (sicer ne tako kruto) prepoved oziroma zapoved, ki se je nanašala na karakter filmske osebe. Ta zapoved se je glasila: „Vaš junak mora biti Joe Doe.“ In kdo je ta Joe Doe? To je nekdo, ki ne izstopa s kakšnimi posebnostmi, je čisti povprečnež, ki ga filmska industrija potrebuje zato, da bi se lahko z njim identificiral sleherni gledalec.

Tak „Joe Doe“ je npr. Joe Wilson (v **Besu**), ki z zaročenko občuduje posteljo v izložbi in sanja o „družinski sreči“; ali Eddie Taylor (**Živiš samo enkrat**), ki je sicer bivši kaznjenelec, a bi rad postal spodoben državljani in družinski človek; ali profesor Wanley iz **Ženske v izložbi** in Chris Cross iz **Škratne ulice**, ki sta že družinska človeka in solidna občana; ali telefonistka Norah iz **Modre gardenije**, ki se spravlja k imaginarni večerji z odsotnim zaročencem; ali pisatelj Tom Garrett (**Onstran vsakega dvoma**), ki se mu ponuja ugodna poroka... Skratka, gre za povprečne figure sive vsakdanjosti, povprečne seveda pač v toliko, kolikor reprezentirajo standard neoporečnega državljana zakonskega stanu (oziroma težnjo k temu standardu) ter prav kot take nastopajo kot normativne točke gledalčeve identifikacije. S takimi liki je torej Lang ustregel pravilu o Joeu Doe, vendar ga je hkrati prav mučno spodmaknil, in sicer tako, da ga je prestavil v zločinski fikciji oziroma v kontekst svojega obsesivnega vprašanja: „Mar globoko v nas ne obstaja tesnobni strah, da bi v določenih okoliščinah vsak od nas lahko postal zločinec?“¹ Langovska režija je režija takih „okoliščin“, kjer Joei Doe, čisti povprečneži, „navadni ljudje“, zabredejo v zločin, njegovi filmi so fikcije tega „tesnobnega strahu“, ki tako filmskim osebam kot njihovim gledalcem priključijo spomin na — če rečem z Jean-Louis Scheferjem — „ta drugi svet želje in to drugo telo, v katerem živimo, ne da bi vedeli.“² Zato langovskim osebam ni težko najti neke skupne značilnosti: to bi bila ta, da med njimi ni *faux coupable*, lažnega krivca (ki je Hitchcockova posebnost), niti ni možna prenešana krivda, ker so nekje zmerom že krive, pri čemer je pomemben prav ta „nekje“, ki je tam, kamor kažejo njihove drobne geste in besede, ki jim uidejo, želje in sanje.

To je lepo videti v **Ženski v izložbi**. Profesor Wanley (Edward G. Robinson) je resen, zadržan in spoštljiv mož, toda komaj se poslovi od svoje družine, ki nekam odpotuje, že zasanjano postaja pred portretom neke ženske (v izložbi), o kateri njegov klubski prijatelj reče, da je „ženska naših sanj“. Toda profesor noče „izkoristiti večera“ (se pravi, da bi se šel nekam zabavat), kot mu svetujeta prijatelja, tožilec in zdravnik, in s kozarcem whiskeya sam obsedi v klubu ter naroči natakarju, naj ga zbudi ob 22.30, če bo slučajno zaspal. Profesor počasi odloži kozarec na mizo in ta plan je s prelivom povezan z velikim planom ure, ki kaže pol enajstih. Pristopi natakar in prebudi profesorja, ki spi je kozarec in zapusti klub. Zunaj se znova ustavi pred ženskim portretom, toda iznenada se — najprej kot odsev na šipi — ob profesorju pojavi model sam, ženska s portreta, ki ga povabi k sebi domov. Tam mu pokaže še druge slike, toda zdaj se — prav tako nepričakovano — pojavi na vratih njen ljubimec, ki jo v navalu besa napade.

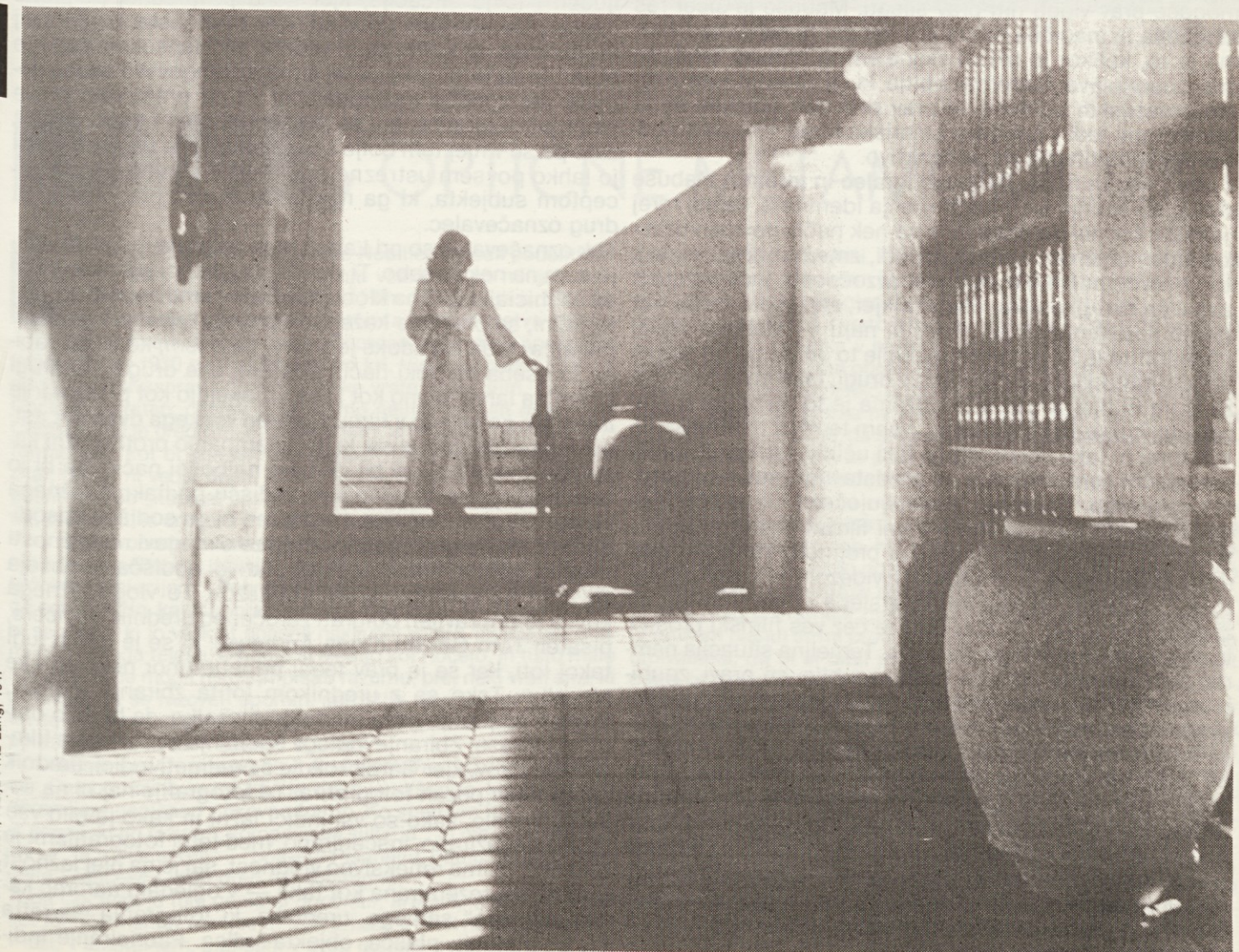
16 Profesor jo skuša braniti, ženska mu potisne v roke škarje in profesor ga z njimi zabode.

Profesor bi najraje takoj poklical policijo, če mu ženska ne bi omenila, da za to njeno ljubezensko zvezo nihče ni vedel in da njenega ljubimca verjetno nihče ni videl vstopiti: tako se profesor odloči, da se bo trupla znebil (ob cesti ga odvrže v grmovje). Za profesorja je že dovolj mučno, da se mora skupaj s svojim prijateljem, javnim tožilecem, ki sodeluje pri preiskavi, vrniti na kraj zločina, na katerega pa jih (preiskovalec) „nehote“ sam privede, v še hujši stiski pa se znajde, ko se — spet kot od nikoder — pojavi telesni čuvaj umorjenega moškega (ta je bil premožen in

malo sumljiv poslovnež) in pricne zensko izsiljevati. Profesor meni, da je najbolje, če se ga skuša takoj znebiti in ženski izroči strup, ki naj ga da izsiljevalcu v kozarec. Obupan profesor se odloči za samomor (spi je isti strup, ki ga je namenil izsiljevalcu), in to ravno v trenutku, ko policija izsiljevalca ustrela in v njem zmotno prepozna morilca. Ženska mu skuša to po telefonu sporočiti, toda profesor se že umirajoč pogreza v fotelj. Tedaj od zunaj poseže roka in ga zbudi. Ura kaže pol enajstih.

Vse, kar se je od tistega preliva naprej dogajalo, so bile torej „le“ sanje, čeprav je bilo videti povsem realno (realno pač v smislu fiktivne realnosti). In odločilno vlogo pri zagotavljanju te realnosti in gledalčevega verovanja vanjo je imela ravno ta klasična figura preliva, ki funkcionira kot garant časovne povezanosti prizora: a prav kot tak je pri Langu deloval kot past za gledalca, past, ki je bila torej v tem, da je gledalec zaradi te vloge preliva, da zašije časovne segmente in vzpostavi realnost prizora, spregledal, da gre za sanje. Tako je skupaj s profesorjem Wanleyem vse do konca verjel, da gre za realnost, toda mar je bil zato kaj prevaran, če se je nazadnje izkazalo, da so bile to „le“ sanje? Prevaran je bil pač v toliko, kolikor se je prebudil kot filmski gledalec, ki končno „zve“, da je bil to „le“ film. Vendar je tukaj langovski postopek veliko bolj subtilen in dvoumen kot kasnejša „modernistična“ demaskiranja filmske iluzije. Lang namreč „prebudi“ gledalca z istim trikom, s katerim ga je ujel v fikcijo — s prelivom, kar pomeni, da je ta oblikovni element oziroma to formalno filmsko pravilo tukaj hkrati indic svoje lastne artificialnosti in poljubnosti: po eni strani omogoči neko fiktivno realnost, pa drugi pa jo razkrije kot prevaro. Lang potemtakem upošteva oblikovne elemente kot to, kar so — filmska pravila, se pravi, pravila videza, slepila in prevare, toda videza, slepila in prevare kot „temelja“ resnice. Langov paradoks in obenem subtilni moment njegove filmske koncepcije je v tem, da vzame videz zares: to pa predvsem pomeni, da videz zares skriva resnico, vendar ne tako, da bi bila ta resnica nekaj, kar je drugje in onstran, marveč jo skriva na ta način, da jo vsebuje. Kar je na videzu varljivo, je torej prav to, da posreduje resnico na slepilen način, se pravi, da jo vsebuje tam, kjer vsi — tako filmske osebe kot gledalec — mislijo, da je prevara. V filmu **Ženska v izložbi** sta torej tako profesor Wanley kot gledalec verjela v realnost tam, kjer so bile sanje. To dejstvo, da se profesor reši smrti s prebuditvijo iz sanj, je videti kot nekakšen davek hollywoodskemu zakonu „happy enda“: vsa ta mora in groza, to so bile „na srečo“ le sanje. Toda, mar res „na srečo“? Mar ni ravno ta trenutek razkritja prevare (da je v resnici šlo za sanje, ne pa za realnost) tista prava prevara, ki prikrije, da je resnica tam, kjer naj bi bil le videz ali sanje? Profesor Wanley se (kot je videti v uvodni sekvenci) spozna na Freuda, ki pa bi ga lahko tukaj dopolnili z Lacanom: prav v sanjah, tam je tisto realno, neko neznosno travmatično jedro, „ki bolj kakor sleherno drugo obvladuje naše dejavnosti.“³ In če je Wanleyevo prebujenje videti kot *happy end*, tedaj ne zato, ker bi derealiziralo vse doslednejše dogajanje, marveč prej zato, ker predstavlja dobesedno „srečen konec“ sanj: Wanley se „na srečo“ zbudi, da ne bi še naprej sanjal, kar pomeni, da je to prebujenje „srečen“ beg pred neznosnim realnim, ki se je motalo v sanjah, beg pred tem realnim v — realnost, v budnost. In da je Wanleyevo prebujenje res tak beg, kaže finančni prizor, kjer zbeži pred žensko, ki se obrne nanj natanko na tistem mestu, kjer je v sanjah srečal žensko s portreta. Realno je namreč prav srečanje, kolikor je zgrešeno srečanje.

Profesorja je sicer res prebudil „košček realnosti“, natakarjeva roka, vendar se je prebudil tudi zato, da ne bi v sanjah umrl — umrl od uresničenja svoje želje. Ženski portret, ki je Wanleya tako uročil, je učinkoval kot past za pogled, past za željo, ki jo je uresničil v sanjah, kjer je ta portret pigmalionsko spremenil v živo podobo, kjer je torej ženski, zgolj bitju podobe, dal „realno“ eksistenco. Ta ženska s portreta je namreč v Wanleyevih sanjah edina oseba, ki nima dvojnika v realnosti (profesorjeva prijateljica se v njegovih sanjah prikazuje kot to, kar sta — toži-



ljevca). Ženska je torej čisti plod metamorfoze, sam portret se najprej podvoji z odsevom na šipi in ta odsev je hkrati garant „realne“ ženske. Toda ta „realizacija“ objekta želje, uresničenje želje, je hkrati višek groze, saj pomeni ravno uresničenje zgube objekta. Pri Langu je vsak poseg onstran videza, kakršen je tu ženski portret, poguben in smrtonosen: za videzom se ne skriva objekt, videz je sam manko objekta, za videzom ni nič oziroma je nič sam.

V teh profesorjevih sanjah pa bi prav lahko šlo tudi za ojdipovski teater, kjer bi Wanleyev umor skrivnostnega ljubimca ženske s portreta prejel vrednost očetomora, kar na malo obscen način potrjuje tisti deček, tabornik, ki je v grmovju našel umorjenčevo truplo in to prek televizije sporoča „naravnost“ Wanleyu. Izsiljevalec, ki se nato pojavi, pa bi lahko imel dvojno vlogo: vlogo terjatve simbolnega dolga in vlogo nemožnosti prenosa krivde, ki jo sicer Wanley s spodrseljaji nenehno izdaja in prevzema nase.

Profesor Wanley bi bil torej langovski „Joe Doe“, ta povprečna, vsakdanja figura, ki pa „v določenih okoliščinah“ lahko postane zločinec. Vendar je treba profil tega lika dopolniti še z neko Langovo opredelitvijo, ki pravi, da „Joe Doe“ ne more biti Mabuse. Mabuse, ta genialni zlikovec in utelešenje Zla, je — kot pravi Lang⁴ — možen samo v totalitarnem režimu, medtem ko je v ameriški demokraciji filmski junak lahko le „Joe Doe“. Seveda pa ne kaže spregledati, da Lang to figuro opredeljuje ravno prek negacije Mabuseja, in to negacijo bi nemara lahko interpretirali tudi tako, da je utelešenje zločina v eni sami osebi zanikano z množico zločincev, oziroma da se magična figura zla v kinematografskem režimu, ki terja realistično reprezentacijo, preobrazi v banalne, vsakdanje like. Vendar ne gre za to. Langove osebe iz ameriških filmov niso niti blede sence Mabuseja, pa vendar je Mabuse v zatajeni obliki tu. Zatajena oblika navsezadnje sodi k samemu bistvu njegove filmske eksistence: nikoli ga namreč ni mogoče prav videti niti prav slišati. Mabuse je sicer res mogočna in magična figura Zla, vendar ni samo to, oziroma je to, kolikor je hkrati ekscelentno filmsko bitje, se pravi, neotipljivo, fantomsko bitje, ki se ohranja z vrsto reprezentacijskih učinkov. In prav prek teh učinkov se je pretihotal tudi v Langove ameriške filme, kjer pa so odprli bistveno drugačno perspektivo.

V obeh nemih filmih (**Mabuse igralec** in **Inferno**) Mabuse stalno spreminja svoj videz, menja identitete, vselej torej nastopa kot nekdo drugi in je na nek način neviden oziroma viden zmerom v drugi podobi, zmerom drugi maski, kar je ravno način njegove vsenavzočnosti; toda po drugi strani (in hkrati) pa Mabuse ni nikjer, saj ga prav zato, ker stalno spreminja videz, nikjer ni najti — Mabuse vselej zmanjka, ko je tu, nihče ne ve, da je to on, ko pa ga prepozna v eni podobi, ga zgrešijo v drugi, tako da je Mabuse zmerom le tisti, ki je bil tu oziroma je to nemogoče, prepovedano ime, ki se skriva za „vsem tem“. V ameriških filmih torej ni take figure, so pa taki učinki, vendar delujoči v drugačni perspektivi: tu ne predstavljajo več navzočnosti varljivega Drugega, zaslepljujočega in grozljivega Boga, marveč so utelešeni v sami filmski reprezentaciji, v filmskem prostoru in naraciji, ki prejmeta strukturo labirinta. Mabusejeva moč varanja z videzom in identitetami, torej ta učinek slepila oziroma slepe ulice, v kateri se znajdejo vsi drugi, se zdaj razleže čez ves filmski prostor in v vsa intersubjektivna razmerja. Temeljna situacija namreč postane tista, kjer se osebe zgubijo, se pravi, zgubijo svoje lastne sence, ali pa jih zamenjajo za nekoga drugega, izpostavljene so presenečenjem, ob katerih začuti-jo, da so brez moči, nosijo neko skrivnost, za katero sploh ne vedo, ter srečujejo skrivnost na vsakem obrazu, ki ni zgolj to, kar se kaže. Labirint pri Langu ni le arhitekturna forma, to niso le podzemni hodniki, tuneli ali skrivni prehodi, ki jih sicer v njegovih filmih res ni malo. Labirint je tudi omrežje intersubjektivnih razmerij, kjer se subjektivirajo drug ob drugem (in malce tudi varajo drug drugega), je omrežje pogledov, kjer se nikoli ne vidijo tam, kjer jih drugi gleda, kjer se torej zmerom malo preslepijo. In v

di „vznemirljivo iskanje obraza“⁵, vznemirljivo, kolikor je namreč skrajno nevarno in pogubno. Tako je npr. v Langovem westernu **Ranč prekletih**, kjer Vern Haskell išče morilca svoje zaročenke: išče obraz, ki ga ni videl in o katerem domneva, da mora imeti neko prasko, ki naj bi mu jo zadali nohti žrtve. Vse svoje iskanje opira zgolj na to imaginarno „unarno potezo“, ki je hkrati preveč in premalo: preveč, saj bi lahko bil morilčev obraz vsak, ki nosi neko prasko, kar požene Haskell v pravi blodnjak sumničenja; in premalo, ker sama praska še nič ne pomeni oziroma lahko pomeni karkoli, je le sled, ki lahko vodi v pravo ali napačno smer in deluje kot nekaj poganjek v videnju več (ali „gledanju skozi“, kot nekdo opiše Haskellov pogled). Ta manko videnja je torej past za pogled in past za subjekta, ki se zgubi v preziru do vseh obrazov, ker ne more uzreti tistega, ki ga išče. In ko Haskell vendarle odkrije ta obraz (ki seveda nima praske), je to že prepozno, ker je medtem po malem (z umori, triki in lažmi) že sam postal podoben tistemu, ki ga je iskal: v tem blodnem iskanju obraza je torej sam zgubil svoj obraz oziroma je našel tistega, za katerega ni vedel, da je tudi njegov.

V Langovih ameriških filmih torej osebe ne varajo več z obrazi, kot Mabuse, ki si je nadeval zmeraj druge maske, marveč se varajo v obrazu, tudi svojem lastnem. Pravo nasprotje mabusejevskega varanja z obrazom je, denimo, znanstvenik Jaspers (Gary Cooper) v filmu **Krinka in bodalo**, ki izda svoj obraz prav s tem, da ga skriva. Jaspers namreč sprejme neko vohunsko nalogo in se kot svežepečeni vohun pojavi na švicarskem letališču: tam nek nacistični špijon fotografira potnike in seveda išče prav njega; ko pa Jaspers to opazi, si s torbo zakrije obraz, kot da bi mu na obrazu pisalo, da je vohun. Njegove vohunske identitete torej ne razkrije fotografija, marveč jo kar sam s svojo nezavedno gesto, s katero se skriva pred fotografiranjem, tj. pred tem, da bi ga odkrili.

Temeljna situacija je tedaj tista, ki predstavlja neke vrste „kolofon dvoma“ v zgodbah o „Joe Doeih“ ali „navadnih ljudeh“: to je situacija, kjer neka povprečna, poljubna oseba prav kot taka spodleti, kjer ni več ista, najde svoj drugi obraz, za katerega ni vedela, ali z lapsusom razkrije obraz, ki ga je skrivala. V tej situaciji langovske osebe nemara res zgubijo individualnost in ne premorejo prave psihološke globine, kot se je glasil pogost kritični očitke, zato pa se v njej tem bolje začrtuje pozicija subjekta, ki bi jo lahko povsem ustrezno opredelili z lacanovskim konceptom subjekta, ki ga nek označevalec predstavlja za drug označevalec.

Tak označevalec so pri Langu najpogostejše indici, ki vržejo sum na neko osebo. Ti indici (npr. drobci lešnikov v **Be-su** ali inicialki E.T. na klobuku v **Živiš samo enkrat**) so vselej lažni, se pravi, ne kažejo na pravo osebo, pravega kriminalca, toda paradoks je v tem, da s tem, ko jo zagrabijo, ta oseba na neki način postane ona druga. Po drugi strani pa lahko ravno kot lažni učinkujejo kot pravi, kar je imenitno pokazano v filmu **Onstran vsakega dvoma**. Lastnik in urednik časopisa, ki vodi kampanjo proti smrtni kazni, se domisli, da bi bil nemara najboljši način, da bi jo odpravili, ta, da bi policiji in sodišču podtaknili lažnega krivca oziroma zločinca, tik preden bi ga sodišče obsodilo na smrt, pa bi predstavili dokaze o njegovi nedolžnosti — to bi bili torej hkrati dokazi o krivdi sodišča, ki obsoja na smrt na podlagi varljivih dokazov. To vlogo lažnega krivca je pripravljen odigrati zaročenec urednikove hčere, pisatelj Tom Garrett (Dana Andrews), ki se je lahko tudi takoj loti, ker se je prav tedaj pripetil umor neke barske plesalke. Tako se z urednikom lotita zbiranja indicov, Garrett pa prične osvajati drugo plesalko, da bi tako obrnil sum nase. Zbiranje indicov spominja na režiranje filmskih prizorov, kjer Garrett rokuje s predmeti-indici, urednik pa ga v teh pozah fotografira. Te fotografije naj bi na sodišču pričale, kako so vsi indici lažni in kako je bilo vse skupaj le režirano, inscenirano: med temi fotografijami je tudi ena, ki ima refleksivno vrednost, saj je na njej lažnost indicov reprezentirana kot taka — v ogledalu namreč kaže „režiserja“ samega, urednika, ki fotografija Garretta pri pomerjanju plašča objekta-indica. Fabriciranje indi-

je torej hkrati fabricator, ideizev, toda kot garantom, da je vse laž, slepilo, ki naj prevara policijo in sodišče. Garretta na podlagi teh indicov res osumijo in obtožijo, policija in sodišče sta potem takem res nasedla lažnim indicom, toda prav v trenutku, tik pred razsodbo, ko naj bi triumfal s svojim dokaznim materialom in razkril varljivost pravice, se urednik z avtom smrtno ponesreči, v požaru, ki se vname, pa zgorijo vse njegove fotografije. Garretta obsodijo na smrt, v grozni tesnobi moleduje svojo zaročenko, ki ji je doslej vse prikrival in zaradi tega celo odlagal poroko, naj skuša najti kakšno fotografijo, dragocen videz, ki bi ga rešil. Fotografije sicer ne najdejo, zato pa očetovo pismo, v katerem je vsa zadeva popisana. Garrettu se že obeta oprostitev, tedaj pa z enim samim lapsusom vse tiste fotografije kot lažne dokaze o svoji nedolžnosti tako rekoč še enkrat zažge: Garrett je res umoril tisto plesalko, in indici, ki sta jih časopisni urednik in gledalec imela za lažne, so bili torej pravi. Resnica je bila prav tam, kjer sta videla „le“ videz, prevaro, slepilo, kot tudi samega subjekta preseneti tam, kjer reče ali stori nekaj drugega od tega, kar je hotel reči ali storiti, torej v nečem, kar se na videz ne ujema z njegovim „pravim“ namenom ali s tem, kar je „v resnici“ mislil. Garretta preseneti resnica v lapsusu, eni sami besedi (pravem imenu umorjenke), ki pa ga kot „iskra“ potlačenega zažge, še preden ga zaročenka pošlje na električni stol.

V langovski filmski igri je torej videz vselej poguben in smrtonosen, in sicer prav zato, ker je temelj resnice. Pri Langu resnica ni „skrivnost za vrati“, pa čeprav je tak naslov nekega njegovega filma. In prav ta film (**Skrivnost za vrati**) tudi imenitno pokaže, kako videz prinaša resnico. Tu bi omenil samo ključen prizor, to je tisti, kjer Celia (Joan Bennett) vstopi v prepovedano sobo. Njen mož arhitekt, je imel namreč v svoji hiši kopije sob oziroma zakonskih ali ljubezenskih spalnic, kjer so se zgodili umori (žrtve so bile vselej ženske). Nekoč je svojim gostom in ženi

pokazal vse te sobe razen ene. Ceno je potem seveda zanimala ravno ta soba: skrivaj si je oskrbela ključ in se ponoči — seveda v dovolj shriljivi atmosferi — odpravila proti tej sobi. In ko je vanjo vstopila, je mislila, da je odkrila skrivnost: to je vendar soba bivše moževe žene, ki je bila umorjena. Tako je mislila, dokler ni stopila k zavesi, jo odgrnila in odkrila slepo okno. In šele to slepilo ta videz ji je pokazal resnico: to ni soba moževe bivše žene, marveč njene oziroma kopija njene lastne sobe: sicer le kopija, le videz, toda ta videz ima vrednost njene grobnice.

Tudi v **Oporoki doktorja Mabuseja** se v nekem trenutku odgrne zavesa. To je zavesa, izza katere je prihajal Gospodarjev glas, o katerem so vsi mislili, da je Mabusejev. Toda ko neki član Mabusejeve bande, Kent, ustrelji proti tej zavesi in jo raztrga, za njo ne najde človeka, marveč tehnično napravo (mikrofon in zvočnik) ter leseno lutko, ki je — osvetljena od zadaj — risala človeško silhueto na zaveso. To, kar Kent in njegova spremljevalka odkrijeta za zaveso, je torej na nek način prav tisto, kar bi odkril gledalec, če bi hotel prekoračiti pregrado, ki podpira njegovo verovanje v filmsko fikcijo, če bi torej hotel raztrgati ekran: tam bi namreč prav tako našel le zvočnik. Z raztrganjem te zavese se potemtakem sam kinematografski dispozitiv razkrije kot mehanizem prevare. Ta mehanizem je Lang znova pognal v svojih hollywoodskih filmih, vendar zdaj tako, da je v njegovih prevarah, videzih in slepilih presenetil subjekta z resnico.

Zdenko Vrdlovec

Ta prispevek je nekoliko predelan odlomek iz eseja Resnica skozi videz v knjigi: Jure Mikuš, Zdenko Vrdlovec, Fritz Lang, knjižna zbirka revije Ekran „Imago“, 1985.

- 1 Fritz Lang, „Zakaj me zanima zločin?“, prevedeno v zgoraj omenjeni knjigi.
- 2 Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982.
- 3 Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, 1980.
- 4 Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America* (knjiga intervjujev z Langom), London, 1967.
- 5 P. Bonitzer, *Slepo polje*, Studia humanitatis, 1985.

avtor

RANE, OPTIČNE METAMORFOZE

Leta 1928 se je vicomte de Noailles odločil podeliti Bunuelu in Jeanu Cocteauju vsakemu po milijon frankov, da naredita vsak svoj film. Bunuel je izdelal **Andaluzijskega psa**, ki je vicomta veljal članstva v ekskluzivnem Jockey clubu, Cocteau pa je med aprilom in septembrom 1930 posnel **Pesnikovo kri**. Vicomte de Noailles je od njega pravzaprav pričakoval neke vrste risani film, saj je bil Cocteau izvrsten, čeprav sorazmerno neinvenciozen risar, toda Cocteau mu je predložil, da naredi film, ki bo enako svoboden in fantastičen kot bi bila lahko „risanka“. O filmu, kot je sam priznal, takrat ni vedel dosti, odločil se je, da bo v film vstopil kot pesnik, da bo „napisal pesem z živimi bitji, z obrazi, rokami, lučmi, predmeti, ki so kot v preobleki postavljeni na mesto pesmi“. Vzel si je svobodo zasebnega naročila in se prepustil fantaziji, nekemu posebnemu stanju pravzaprav blizu sanjarjenju in psihičnim asociacijam: „**Pesnikova kri** je predvsem sestop v samega sebe, način, kako uporabiti mehanizem sanj brez spanca, kot bi se sveča, ki jo večkrat ugasne naključni veterc, sprehajala v temi človeškega telesa. Dejanja si sledijo kot hočejo, in tisto malo nadzora bi ne mogli nikoli pripisati razumu, prej neki vrsti sna, ki pomaga, da se razcveti spomin, sprostito njegove kombinacije, da se deformira, zaplete, dokler se nazadnje brez naše vednosti polasti telesa in nam zastavi uganko.“

Kot režiser pravi v pogovorih z Andréjem Fraignauom: „Sem risar. Samoumevno se mi zdi, da vidim in slišim to, kar pišem, da opremiljam napisano s likovno formo. Ko snemam film, postanejo scene, ki jih režiram, kompozicije slikarja.“ In res je **Pesnikovo kri** — „ta trak alegorij“ — posvetil Pisanellu, Paulu Uccelu, Pieru della Francesca in Andreu del Castagno.

Toda Cocteau je tudi genialni *bricoleur*, *artisan*, ki mu film služi kot torišče menjav resnice in laži, privida in bistva: „Bolj ko sem v laži, v umetelnem, bolj sem v svoji resnici. In ne samo to, tudi

gledalci so spremenjeni. Gledalci,“ pravi, „so samo fantomi iz drugega sveta, v katerem je ljudi, ki so tako nanaglomla prebujeni, strašno strah vas, gledalcev.“

In res se film prične z vrsto nenavadnih dejanj. Takoj po uvodnih kadrih vidimo pesnika v njegovi sobi, ki na skoraj transparentnem listu riše stiliziran obraz. Ko se nagne, vidimo, da je od pasu navzgor gol, da nosi periko iz časa Ludvika XV. Ravno končuje risbo ust, ko nekdo potrka na vrata. V tistem hipu nam je obrnjen s hrbtom, toda vidimo, da dvigne levico, zadrži štafelaj in z desnico zbriše del risbe, in to prav na silo.

V bližnjem planu natančno vidimo, kako se risba nekoliko zabriše. Znova nekdo trka na vrata, in ko pesnik ponovno pogleda na risbo, ki jo je skušal izrisati, ugotovi, da so sedaj usta „živa“ in je razločno videti vrsto zob. Naglomla jih skuša izbrisati, toda trkanje se ponovi in končno odpre vrata prijatelju in mu ponudi roko — toda prijatelj se zgrozi spričo tega, kar vidi, in zbeži nazaj... Pesnik zmigne z rameni, gleda proti nam z izrazom presenečenja (v velikem planu) strmi proti gledalcem, s priprtimi usti. Stopi do umivalnika, da bi si umil roki, jih potopi v vodo, toda naenkrat opazi balončke zraka in brbotanje, ki se dviga iz umivalnika. Pogled od blizu razkrije, da prihajajo ti signali iz nekakšnih ustnic v dlani desne roke, ki so — pravi Cocteau — kot „rana in njene ustnice“. Pesnik je očitno zmeden (veliki plan), nato znova veliki plan dlani desnice, v katero je vpisana ustnica-rana. Osupel stopi do vrat, pa se zadnji trenutek premisli in jih ne zapre z desnico, temveč z levico. Ko se nato počasi bliža oknu, pazljivo opazuje desnico. Tedaj se na ekranu pojavi napis: „Zapustila je sliko, ko jo je gola dlan sprejela vase, kot bi bila gobava, in je skoraj utočila v mehkem polju bele svetlobe.“ Takrat prvič vidimo, kako je sedaj mavčev odlitek Cocteaujeve roke zamenjal igralčev roko in nekaj pozneje se zgodi tole: pesnik si zaman prizadeva, da bi stresel z roke nadležna usta. Obupan se vrže na posteljo, ko