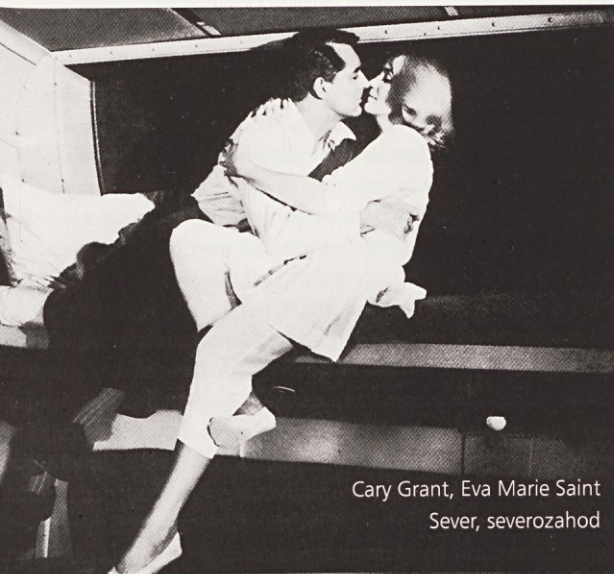


zakaj režiserji nihajo med različnimi konci filma?



Cary Grant, Eva Marie Saint
Sever, severozahod



James Stewart
Gospod Smith gre v Washington

Falling in Love (1984) Uluja Grosbarda se običajno odpravi kot spodleteli remake Bežnega srečanja (Brief Encounter, 1945) Davida Leana; vendar pa ga rešuje prav njegovo odkrito samoreflektivno stališče: preden pride do zaključnega srečnega konca (par se ponovno za vedno združi), se zvrtijo vsi ostali možni in poznani konci. Za kratek trenutek se zdi, da bo obupana junakinja poskušala samomor; v naslednjem trenutku se zdi, da se bo eno leto po razhodu ob ponovnem srečanju par ljubimcev le žalostno pozdravil in ponovno razšel, itd. Zato je gledalec pri tem filmu vsaj dvakrat že prepričan, da gleda sklepni prizor filma, potem pa se film nepričakovano nadaljuje... Naša poanta pa je v tem, da to implicitno namigovanje na (vsaj) dva drugačna možna izida razmerja ni le golo intertekstualno poigravanje, pač pa temelji na globlji libidinalni nujnosti: par se lahko v "realnem življenju" končno ponovno združi le na podlagi teh dveh fantazmatskih scenarijev (samomora in melanholičnega srečanja po razhodu), na ravni fantazme se torej ta dva scenarija morata pojaviti, morata biti sprejeta. Če naj to povemo na nekoliko patetičen način, se par v "realnem življenju" lahko ponovno združi le, če sta na fantazmatski ravni šla skozi poskus samomora in vzela nase izgubo. To nam omogoča, da običajno pojmovanje, po katerem ne obstaja realnost brez ustrezne fantazmatske opore, dopolnimo z naslednjo trditvijo: sama družbena realnost (v tem primeru: realnost ponovne združitve našega para) lahko nastopi le, če jo podpirata (vsaj) dve fantazmi, vsaj dva fantazmatska scenarija.

Preizkusimo to hipotezo z nekim drugim primerom. **Ponižani oče** (Le pere humilié), zadnje delo Paula Claudela iz njegove trilogije *Coufontaine*, ki ga analizira Lacan kot zgleden primer moderne tragedije, se osredotoča na razmerje med lepo slepo Pensée in obema bratoma, ki jo ljubita, Orionom in Orsom. Orionova ljubezen do Pensée je absolutna, resnična strast, a prav zato jo po burni ljubezenski noči zapusti in odide na bojno polje, kjer ga doleti nasilna smrt – tu imamo seveda opravka z običajnim motivom "ne morem te ljubiti, razen če se odpovem". Na drugi strani pa Orsovi ljubezni do Pensée manjka ta brezpogojna razsežnost: predstavlja običajno čustveno naklonjenost – bolj kot karkoli drugega na svetu bi rad živel z njo, torej jo ima dejansko raje kot kogarkoli ali karkoli drugega, in jo prav zato tudi dobi (poroči se z njo in Orionovega sina sprejme kot lastnega), a se mora odpovedati seksu z njo... Prepričljiva ponazoritev trditve, da "ni spolnega razmerja": ali trajna nekonzumirana poroka ali pa izpolnjena prekičevajoča strast, ki se mora končati s tragedijo. Tako bi lahko trdili, da Orion in Orso predstavljata dve plati ene in iste osebe, tako kot pri ljubicu starega plemiča v Buñuelovem filmu **Ta mračni predmet poželjenja** (Cet obscur objet du désir, 1978), ki jo igrata dve različni igralki. Z drugimi besedami, ali ti dve subjektivni poziciji ne prinašata s sabo dveh scenarijev, ki se na fantazmatski ravni morata pojaviti, če naj pride do "normalne" poroke, ki na videz združuje oba vidika (z ljubljeno žensko živim in imam z njo otroka)? Ali ni takšna dvojna odpoved hkrati pogoj tega, kar imenujemo "sreča"?

Na drugačni ravni političnega dogajanja lahko isto logiko dvojnega fantazmatskega ozadja razberemo v ključnem filmu Franka Capre, **Spoznajte gospoda N. N.** (Meet John Doe, 1936), ki je pomenil preobrat v njegovi karieri: ta film opravi prehod od družbenega populizma filmov **Mr. Deeds** (1936) in **Mr. Smith** (1939) do krščanskega stališča filma **To čudovito življenje** (It's a Wonderful life, 1946). Prva nelagodna poteza tega filma je, da množice ne predstavlja kot idealizirane skupnosti sočutnih navadnih ljudi, pač pa kot drhal, ki niha med skrajnostima sentimentalne solidarnosti in nasilja ter je nestanovitna in nezanesljiva (enako jo je teoretiziral ne le Freud, pač pa tudi že Spinoza). Naslednja značilnost tega filma je, da lik, ki ga igra Gary Cooper, ni predstavljen kot izvirno dober in nedolžen človek, ki je pahnjen v surov spopad s temačnimi manipulativnimi silami ali Usodo (kot v obeh prejšnjih filmih **Mr. Deeds** in **Mr. Smith**), pač pa kot preračunljivi poraženec, ki sprva sprejme sodelovanje v prevari in se mu šele postopoma uspe odkupiti s tem, da Stvar, ki jo je prisiljen posebljati, vzame zares in je končno zato, da bi dokazal iskrenost svoje privrženosti, pripravljen žrtvovati celo svoje življenje. Motiv samomora je pri Capri bolj pogost, kot bi se utegnilo zdeti (osrednje mesto ima tudi v filmu **To čudovito življenje**), vendar pa le v tem filmu dobi odločilno vlogo kot zadnje sredstvo, ki je na voljo Gospodu N. N., da dokaže, da njegova Stvar ni prevara. To zagatnost jasno izpričuje tudi očitna spodletelost konca filma – neuspehi konec je običajno tista točka, na kateri postane vidna nekonsistentnost ideološkega projekta dela (kot vemo že iz opere *Così fan tutte*, je tisto, kar tej operi zagotavlja osrednje mesto v Mozartovem opernem projektu, prav sama spodletelost njenega finala). Konec filma, kot ga poznamo danes, je nastal po dolgem oklevanju, med katerim so pretehtali celo vrsto različnih koncev – psevdo-kristološki obrat obstoječega konca moramo razumeti kot ideološki poskus razrešitve zagatnosti

ostalnih koncev. V prvi različici konca, o kateri so razmišljali, se film konča s prizorom zborovanja in z Nortonovo popolno zmago nad Gospodom N. N. – ko Gospod N. N. poskuša pojasniti množici, kaj se je resnično zgodilo, izklopijo elektriko in njegovega glasu ni moč slišati.... V drugi obravnavani inačici Gospod N. N. uresniči svojo obljubo in se dejansko ubije, torej skoči z nebatičnika, Norton in ostali pa to opazujejo; njegov prijatelj Polkovnik pa na koncu vzame njegovo truplo v naročje – ta druga inačica je resnično kristološka. (Pomenljivo je, da je ta prizor Pieta obrnjena slika tistega iz končne inačice, kjer sam Gospod N. N. vzame v naročje Annino truplo.) V tretji verziji se Norton zlomi in obljubi, da bo prava zgodba o Gospodu N. N. natisnjena v njegovem poročilu...¹ Verzijo konca, ki se je dejansko ohranila, moramo torej brati kot razrešitev zagate, o kateri pričajo te druge verzije, od katerih je vsaka na svoj način nezadostna: prvi dve (poraz Stvari Gospoda N. N. ter njegova smrt) sta preveč nesrečni, tretja pa je pretirano nesmiselna zaradi poenostavljene slike Nortonove spreobrnitve k dobremu. Resnično dosledni sta le prvi dve verziji konca, saj razrešita nasprotje med pristnostjo Stvari Gospoda N. N. in lažnostjo njegove zgodbe (dejstvom, da je prevarant) na edina dva mogoča načina: ali Gospod N. N. preživi, vendar pa je Stvar izgubljena in diskreditirana, ali pa je Stvar rešena, a mora ceno za to plačati sam s svojim življenjem – vendar pa sta obe rešitvi nesprejemljivi za hollywoodski ideološki okvir. Capra hoče torej ohraniti obe plati hkrati – pustiti Gospoda N. N. živega in rešiti njegovo Stvar obenem – zato mora razrešiti problem, kako Gospoda N. N. pustiti pri življenju, ne da bi njegova prisega, da se bo ubil, izpadla kot prazna izjava, ki je ne gre jemati resno. Ponudil je torej rešitev, v kateri ga navadni ljudje, člani njegovega gibanja, ki so edini, ki to dejansko zmorejo, prepričajo, da vztraja pri življenju. Konec, ki ga v filmu dejansko vidimo, moramo torej razumeti kot odgovor na druge možne konce filma, tako kot to velja tudi za Hitchcockov film *Razvpita* (Notorious, 1946), ki vsaj del svoje izredne prepričljivosti dolguje dejstvu, da gre njegov razplet razumeti kot odgovor na vsaj dva druga možna izteka, katerih odmev lahko v filmu zasledimo v obliki nekakšne alternativne zgodbe.² Drugače rečeno, v prvotnem okviru zgodbe Alicia ob koncu filma doseže odrešitev, a izgubi Devlina, ki ga ubijejo, ko jo rešuje pred nacisti. V zadnjem prizoru filma, po vrnitvi v ZDA, obišče Devlinove starše in jim pokaže uradno priznanje ameriškega predsednika, ki sta ga ona in Devlin dobila zaradi svojih junaških dejanj. Ko so to prvo inačico podrobneje razvili, so dodali zaključni prizor zabave, s katerim naj bi se film končal: Devlin nacisti zamoti dovolj dolgo, da Alicia lahko pobegne, a ga ujamejo v zasedo in ubijejo, ko ga ona čaka zunaj. S tem so želeli razrešiti napetost med Devlinom, ki ni sposoben, da bi Aliciji priznal svojo ljubezen, ter Alicio, ki se ni sposobna imeti za vredno ljubezni: Devlin svojo ljubezen do nje nemo prizna s tem, da umre zato, da bi ji rešil življenje. V sklepnem prizoru vidimo Alicio, ki se vrne v Miami s skupino pijanskih prijateljev: čeprav je zdaj bolj "razvpita", pa v svojem srcu nosi spomin na moškega, ki jo je ljubil in umrl zanj, in, kot pravi Hitchcock v posvetilu Selznicku, "je zanj to isto, kot da bi se poročila in srečno zaživela". V drugi glavni verziji je razplet nasproten; tu je uporabljena ideja, da hočeta Sebastian in njegova mama Alicia počasi zastrupiti. Devlin se zoperstavi nacistom in z Alicio odleti, a Alicia na poti umre. V epilogu Devlin sam sedi v kavarni v Riu, kjer sta se z Alicio srečevala in slučajno ujame pogovor o smrti Sebastianove razvratne in varajoče žene. Vendar pa ima v rokah pismo s priznanjem predsednika Trumana za Alicijino hrabrost. Devlin spravi pismo v žep in spije svojo pijačo... V naslednji (verjetno najslabši) verziji, ki jo je izdelal nihče drug kot Clifford Odets, Alicia in Devlin pobegneta iz Sebastianove hiše, Sebastian in njegova mama pa s puško merita nanju; vendar pa se mama razjezi in ustrelji svojega sina, v naslednjem spopadu pa tudi sama umre, tako da se vse srečno konča... Končno obstaja tudi verzija, ki naj bi bila, kot vemo, dokončna, in bi na koncu filma pokazala Devlina in Alicio poročena. Hitchcock je ta sklepni prizor

potem izpustil, da bi film lahko končal v tragičnem duhu s prizorom Sebastiana, ki je Alicia resnično ljubil, čakajočega na soočenje s smrtonosno maščevalnostjo nacistov. (V trikotniku pogledov v znamenitem prizoru z zabave je pogled Sebastiana pogled nemočnega opazovalca...) Naša poanta je torej v tem, da lahko ustrezno dojamemo dobesedno zgodbo filma le, če jo po zgledu Levi-Straussa beremo na ozadju obeh alternativnih zgodb – in kot tema zgodbama zoperstavljeni. Z drugimi besedami, Hitchcockov razpoznavni slog neizpodbitno obstaja: za Hitchcockom, kot se ga običajno dojema – velikim dobičkonosnim velikanom zabavne industrije, "gospodarjem suspenza" – se skriva nek drugi Hitchcock, ki na nek nezasičen način izvaja kritiko ideologije. Gledalec, ki mu manjka izkušenj pri prepoznavanju tega "hitchcockovskega sloga", bo nedvomno spregledal, na kak način sta oba alternativna konca (Devlinova in Alicijina smrt) vključena v film kot nekakšno fantazmatsko ozadje dogajanja, ki ga vidimo na ekranu: če naj se združita v par, morata tako Devlin kot Alicia "simbolno smrt" doživeti tako, da lahko srečen konec nastopi šele kot posledica kombinacije dveh nesrečnih koncev, tako da ta dva alternativna fantazmatska scenarija služita kot opora razpletu, ki ga dejansko vidimo. Proti koncu filma Alicia doživi "simbolno smrt" v obliki dolgotrajnega in mučnega počasnega zastrupljanja, ki skoraj povzroči njeno smrt, kot da bi hotelo udejaniti patriarhalno predstavo, da lahko v zakonsko zvezo z junakom vstopi le omtvičena, negibna ženska, oropana avtonomije svojega delovanja. (Devlinova "simbolna smrt" ima drugačno obliko, je posledica njegovega odkritega priznanja ljubezni do Alicie, torej dejanje, ki zahteva radikalno reformulacijo njegove stare subjektivne identitete – ko to stori, ni več "isti Devlin", ali če se izrazimo nekoliko patetično, ko prizna svojo ljubezen do Alicie, njegov stari jaz umre.) Že iz tega kratkega opisa je povsem jasno razvidno, kako močna je ideološkokritična ost hitchcockovskega sloga: razkrije namreč celotno problematiko seksizma – travmatično ceno, ki jo mora plačati ženska, da bi postala "normalna žena" (tako Alicia, omtvičena zaradi zastrupitve, kot tudi Melanie iz *Ptičev* (Birds, 1963), ki proti koncu filma skoraj umre, sta zgledni ponazoritvi patriarhalne predstave o otrpli, obrzdani, neavtonomni ženski kot idealni zakonski partnerki), razkrije torej način, kako samozavestna ženskost ogroža moško identiteto...³ Vrnimo se k filmu *Spoznajte gospoda N. N.*: kaj torej predstavlja razrešitev filma? Veliko je bilo že napisanega o kristoloških referencah tega filma (junak na koncu pretrpi svoj križev pot, tudi prizor, kjer junak drži v naročju truplo svoje ljubljene Anne, je očitno namigovanje na Pieta, v katerem Anna predstavlja Marijo Magdaleno...). Vendar pa v filmu dejansko ne pride do kristološkega dejanja odrešitve kolektiva z žrtvovanjem Voditelja: družbena razrešitev, ki jo predlaga film, ni religiozni pobeg. Ob koncu tega filma imamo opraviti z drugačnim dejanjem žrtvovanja, katerega najlepše zglede lahko najdemo v operi, še posebej pri Mozartu. Ko se junak sooči s sklepnim brezizhodnim položajem, junaško zatrdi svojo pripravljenost, da umre, da torej vse postavi na kocko in vse izgubi, prav v tem trenutku junaške samomorilske samoodpovedi pa v dogajanje poseže Višja Sila (Kralj, Božanstvo) in junaku prihrani življenje. (V Gluckovem *Orfeju* se božanstvo vmeša in junaku vrne Evridiko prav tisti trenutek, ko ta že dvigne nož, da bi se ubil; v *Čarobni piščali* trije mladeniči posežejo v dogajanje prav v trenutku, ko se Pamina hoče zabosti, in še enkrat pozneje, ko se obupana Papagene hoče obesiti; v operi *Idomeneo* Bog posreduje prav v trenutku, ko kralj Idomeneo že dvigne svoj meč, da bi z žalostjo v srcu izvršil dolžnost, da žrtvuje svojega ljubljenega sina; vse do Wagnerjevega *Parsifala*, v katerem sam Parsifal poseže vmes v trenutku, ko kralj Amfortas nagovarja svoje viteze, naj ga zabodejo in s tem končajo njegove muke.)⁴ Caprova rešitev – junak je rešen prav v trenutku, ko pokaže resnost svojih samomorilskih namenov, ali: vse lahko dobiš le, če prekoračiš "mejno točko" in pristaneš na izgubo vsega – se torej naslanja na precej staro tradicijo. Ta razrešitev ne pomeni nujno mistifikacije,

problem filma torej ni v tem, da izbere to rešitev. Drugače povedano, takšna razrešitev je povsem v skladu s tem, da junak, Gospod N. N., v nasprotju z junakoma populističnih filmov *Mr. Deeds in Mr. Smith*, ni že od samega začetka nedolžen in dobronameren, pač pa zmedena in koristoljubna žrtev, ki šele postopoma, skozi naporen vzgojni proces, dorase svoji vlogi Gospoda N. N.: zato mora priti do trenutka odločitve za samomor, v katerem se izvrši prehod od lažne pozicije pretvarjanja k privzetju pristne, avtentične pozicije. Vloga Garyja Cooperja v filmu *Spoznajte gospoda N. N.* je tako v nekem smislu podobna vlogi Caryja Granta v Hitchcockovem *Sever-Severozahod* (North by Northwest, 1959): v obeh filmih subjekt zasede, zapolni prazno mesto v neki že prej obstoječi simbolni mreži: najprej obstaja označevalec, "George Kaplan" ali "Gospod N. N.", potem pa se oseba (Roger O. Thornhill) znajde na tem mestu. Razlika med tema dvema primeroma je v tem, da se Gary Cooper (tako kot De Sica v Rossellinijevem filmu *General della Rovere*, 1959) polagoma identificira s tem simbolnim mestom in ga v celoti vzame nase, celo do te mere, da je zanj pripravljen zastaviti svoje življenje. To pojmovanje razvoja je povsem materialistično: pojasnjuje namreč, kako lahko spočetka zmanipulirano gibanje z lažnim Voditeljem preraste svojo začetno pogojenost in se sprevrne v pristno gibanje. Drugače rečeno, mnogo bolj kot idealistična pripoved o nedolžnosti, ki se postopoma pokvari in propade, je zanimiva nasprotna zgodba: ker vsi živimo v okvirih ideologije, predstavlja resnično uganko vprašanje, kako je mogoče prerasti izhodiščne "pokvarjene" pogoje, kako se torej lahko nekaj, kar je bilo načrtovano kot ideološka manipulacija, nenadoma čudežno osamosvoji in začne voditi lastno avtentično življenje. (Na področju religije so na primer najbolj zanimivi tisti primeri – eden izmed njih je Devica iz Guadalupe v Mehiki – pri katerih si ideološko zgradbo, ki so jim jo prvotno vsilili kolonizatorji, prisvojijo zatirani, da bi z njeno pomočjo artikulirali svoje nezadovoljstvo in ga obrnili proti samim zatiralcem.)

Potemtakem ni ničesar neizogibno lažnega na ideji, da s svojo odločitvijo za samomorilsko dejanje junak preneha biti lutka, ki jo manipulira protofašistični Norton, ter da se s tem odreši in lahko svobodno na novo oblikuje svoje gibanje. Problem leži drugje. Film se zaključi z obljubo, da bo zdaj, po odrešitvi Gospoda N. N., mogoče na novo zbrati njegovo gibanje, a tokrat v čisti obliki, brez vpliva Nortonove (protofašistične) manipulacije, kot pristno gibanje, ki izvira iz ljudi samih; vendar pa je edina vsebina tega gibanja prazna populistična sentimentalna solidarnost in ljubezen do bližnjega – kratka, spet dobimo natančno isto ideologijo, kot jo je prej razglašal Norton. Če naj parafraziramo dobro znani Marxov očitek Proudhonu iz *Bede filozofije*, dobimo namesto opisa dejanskih ljudi, ujetih in zmanipuliranih v ideološko iluzijo, to iluzijo samo, a brez dejanskih ljudi in njihovih življenjskih pogojev... Zavedati se moramo, da je takšna drža "avtentičnega stika" povsem formalne narave – povsem mogoče je vzbuditi čustvo resnične pripadnosti Stvari zgolj s tem, da vztrajamo, da gre tokrat zares in da mislimo povsem resno in iskreno, ne da bi vsebino Stvari sploh podrobneje določili (zgleden primer je parodični govor, ki ga citira Adorno v *Žargonu pravšnjosti*). Fašizem se neposredno opira na to formalno praznost drže pripadnosti, na zadovoljstvo, ki ga prinaša spoštovanje forme kot take; njegovo sporočilo se glasi: ubogaj, žrtvuj se za Stvar in ne sprašuj zakaj – vsebina Stvari je drugotnega pomena in konec koncev nepomembna. V filmu *Poljub ženske pajka* (Kiss of the Spider Woman, 1985, Hector Babenco)ena od zgodb, ki jih William Hurt pripoveduje Raulu Juliji, govori o ženski v okupirani Franciji, ki je zaljubljena v visokega nacističnega oficirja, obenem pa zgrožena nad stvarmi, ki jih počnejo nacisti; da bi pregnal njene dvome, jo nacist odpelje v svojo pisarno in ji pojasni najgloblje skrivnosti in motive nacističnega ravnanja, s katerim želijo resnično pomagati ljudem, pri tem pa jih žene globoka ljubezen... Ona te motive in razloge razume in jih sprejme. Seveda sami nikoli ne zvemo, kateri so ti globoki motivi – a prav to

prepričevanje v vsej svoji praznosti, ki daje prednost obliki pred vsebino, predstavlja ideologijo v najbolj čisti obliki. Na enak način je rešitev Gospoda N. N. očitno "radikalna" (ustvariti "resnično" ljudsko gibanje, ki ga ne bo več nadziral veliki Kapital in ne bo več igralo njegove igre), a je prav kot taka v strogem smislu prazna, je neko prazno samonanašajoče zatiranje pristnosti, nekakšna prazna posoda, ki jo je mogoče zapolniti z vrsto medsebojno nezdružljivih branj, od fašizma do komunizma – nikoli natančno ne izvemo, kaj je vsebina tega novega populizma, in prav ta praznina je ideologija sama. Drugače rečeno, tisto, kar pri tem populizmu umanjka, je preprosto prehod k organiziranju delavskega gibanja in spremembi samih materialnih pogojev, v katerih lahko uspevajo ljudje, kakršen je Norton. Razrešitev bi bila avtentična, če bi bili priče rojstvu resnično radikalnega (komunističnega) političnega gibanja, ki bi si predvsem prizadevalo zrušiti politično in ekonomsko oblast ljudi, kakršen je Norton, ki je dejansko povzročil razkroj gibanja v njegovi prejšnji obliki. Praznost rešitve nam postane jasna, če si poskusimo zamisliti možno nadaljevanje tega filma: kaj bi mu sledilo? Ali bo mogoče, da bo novo, avtentično ljudsko gibanje Gospoda N. N. uspelo v taisti družbi, ki je prav tako gibanje zasnovala kot sredstvo manipulacije? Ali, če se navežemo na dobro znano alegorično razsežnost filma (Gospod N. N. je nekakšen Caprov avtoportret: Capra je na osebni ravni doživljal travme zaradi lastnega uspeha, bil je žrtev nekakšne "krize zasedanja vlog" in se imel za prevaranta, v nekem smislu ni bil sposoben sprejeti dejstva, da je avtor, ki lahko pri publiku vzbudi takšno navdušenje; po drugi strani pa se je imel za žrtev studijskih šefov, za zmanipuliranega od ljudi, ki so utelešenja Nortona v resničnem življenju): razrešitev, ki jo predlaga film, je torej neposredno povezana z dejstvom, da je sam Capra smel nadaljevati s svojim populističnim posmehovanjem, s svojo množicam všečno foolery, vse dokler ni dejansko postavljal pod vprašaj oblasti studijskega sistema....

Opombe

1 Glej Joseph McBride, *Frank Capra. The Catastrophe of Success*, Simon and Schuster, New York 1992.

2 Glej navdušujoče poročilo v: Thomas Schatz, *The Genius of the System*, Hold & Co., New York 1996, str. 393-403.

3 Med Hitchcockovimi filmi ima tudi *Topaz* dva druga konca, ki sta bila sicer posneta, a pozneje opuščena: (1) Granville, razkrinkan kot ruski vohun, odhaja v Rusijo in na letališču sreča glavnega junaka, ki prav tako odhaja v Ameriko; (2) Granville in glavni junak se srečata na praznem stadionu, da bi se spopadla v dvoboju, a preden se dvoboj začne, ga ustrelji skriti morilec KGB-ja...

4 Glej 5. poglavje knjige Slavoj Žižek, *Tarrying With the Negative*, Duke UP, Durham 1993.

James Stewart, Donna Reed
To čudovito življenje

