

zhajajamo iz **Gospoda in gospe Smith**, tega najbolj ne-hitchcockovskega med vsemi Hitchcockovimi filmi; prav zato, ker v njem manjka glavna elementov, ki tvorijo t.i.m. „hitchcockovski univerzum“ (suspens, zločin in krivda itd.), lahko ob njem izvršimo nekakšno spektralno analizo in izločimo v čisti, destilirani obliki neko potezo, ki jo je opazil že Deleuze, ko je poudaril, da omenjeni film pripada Hitchcockovskemu opusu „zato, ker par naenkrat zve, da njun zakon ni legalen in da torej nikoli ni bil poročen“ (*Image-mouvement*, str. 273). Zgodbo — *historijo* — Hitchcockovih filmov sproži torej vzpostavitev ali zničenje neke radikalno ne-psihološke, zunanje simbolne relacije: pride do nekega preloma v mreži simbolnih relacij, v katero so vpeti subjekti in njihova dejanja, in ta prelom hitchcockovega junaka *histerizira*. Zato je hitchcockovski univerzum navzlic svoji grozljivosti univerzum anti-tragedije: če je tragedija konec koncev zmerom tragedija značaja, imanentne nujnosti junakovega značaja, ki ga pripelje do tragičnega konca, pa je v nakazani spremembi simbolnega statusa zmerom nekaj komičnega — ta sprememba, ta prelom je povsem naključen, „iracionalen“, brez sleherne utemeljenosti v imanentni nujnosti junakovega značaja. Zato ni naključje, da je **Gospod in gospa Smith**, ki vzpostavi v čisti obliki to potezo hitchcockovskega univerzuma, prav komedija: vsa naključna srečanja, ki sprožijo dogajanje Hitchcockovih filmov, so v nekem radikalnem pomenu komična (npr. napačna identifikacija Thornhilla kot Kaplana v **Severu-severozahodu**), in film, s katerim je Hitchcock skušal poudariti tragičnost tovrstnega nepredvidljivega srečanja (**Napačni mož**, kjer je glasbenik Balestrero napačno identificiran kot vlomilec), to dokazuje *a contrario* s svojim neuspehom.

Ključnega pomena pa je *retroaktivni* značaj neke takšne spremembe simbolnega statusa: v **Gospodu in gospe Smith** par ne zve le, da ni poročen, marveč zve, da to *nikoli ni bil*, in ta retroaktivnost podeli spremembi simbolnega statusa njen vrtoglavi, brezdANJI značaj (kar je bilo dotlej legitimno uživanje zakonskih radosti, postane za nazaj izvenzakonski razvrat).

Od tod je seveda jasna implicitna *teološka* razsežnost tega retroaktivnega zničenja ali vzpostavitve neke simbolne relacije: greh ni nekaj, kar bi zadevalo našo notranjost, iskrenost naših namenov itd., marveč se v nekem radikalnem pomenu *odloči zunaj*: lahko smo povsem iskreno in s čisto vestjo uživali v zakonskem življenju, naenkrat pa se za nazaj zakonski vir izniči in to, kar je bil zakoniti užitek, postane umazani greh. Na tej podlagi je dojeti že večkrat zapaženo potezo hitchcockovskega univerzuma, da imamo opraviti s svetom radikalne dvoumnosti, kjer se čistost in moralnost vsak trenutek lahko izkažeta za masko zla, za obsceno travestijo pokvarjenosti: ne gre za to, da bi tu šlo za prodor izza maske h globlji resnici, da bi se npr. izkazalo, kako je človek, ki se razglša za moralista, v resnici (v svoji notranjosti) umazani pokvarjenec, marveč se stvari odločajo zunaj, v mreži zunanjih simbolnih relacij: nekdo, ki je bil povsem „iskreno“, v svoji najgloblji notranjosti, poštenjak, lahko z orisano spremembo mreže simbolnih relacij naenkrat retroaktivno postane umazani pokvarjenec in grešnik.

Natanko isto velja za znameniti motiv „prene-

šene krivde“, ki ga imajo številni interpreti za ključni motiv celotnega Hitchcockovega opusa: tudi tu ni stvar v tem, da bi subjekt kljub „zunani“ nedolžnosti „notranje“ bil kriv, marveč se — četudi je notranje-psihološko povsem čist — krivda prenese nanj glede na splet, mreže intersubjektivnih relacij, v katere je vpet. Gre za to, da umor nikoli ne zadeva zgolj morilca in njegovo žrtev, marveč zmerom implicira referenco na nekoga tretjega — morilec ubije za tega tretjega, njegovo dejanje se vpisuje v okvir simbolne menjave s tem tretjim, s svojim zločinom realizira njegovo potlačeno željo, ga zadolži in tako obremeni s krivdo, četudi naslovnik tega dejanja nič ne ve oziroma, natančneje, nič noče vedeti o načinu, kako je vpleten v zadevo. **Vrv, Tujca na vlaku, Izpovedujem se**: v vseh treh filmih je umor člen v intersubjektivni logiki menjave, kjer morilec pričakuje od subjekta, na katerega prenese krivdo, nekaj v zameno — priznanje učitelja v **Vrvi**, novi umor v **Tujcih na vlaku**, molk pred sodiščem v **Izpovedujem se**. Vseeno pa zadnji film izstopa z neko svojo potezo: v prvih dveh naslovnik umora (profesor v **Vrvi**, Guy v **Tujcih...**) noče vzeti nase krivde, ki mu je bila prenešana, s katero se znajde okužen kot z neko boleznijo — v morilskem dejanju noče prepoznati člena komunikacije v lacanovskem pomenu: s tem ko realizira njegovo željo, mu morilec vrača lastno sporočilo v sprevrnjeni obliki (prim. presenečenje profesorja na koncu **Vrvi**, ko ga morilca spomnita, da sta zgolj udejanjila njegove teoretske postavke o pravi-ci nadljudi do ubijanja). V **Izpovedujem se** pa se oče Logan nasprotno od samega začetka prepozna kot naslovnik, povezan s paktom z morilcem — zakaj? zaradi svojega položaja spovednika.

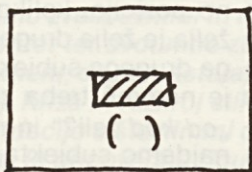
Izpovedujem se, ki povezuje motiv prenešene krivde s krščanstvom (prek cele vrste včasih celo nekoliko preveč grobih analogij med trpljenjem očeta Logana in križovo potjo), nam zato nudi privilegirano točko, od koder lahko zastavimo vprašanje Hitchcocka kot krščanskega umetnika. Subverzivnost Hitchcocka sestoji prav v tem pristopu h krščanstvu na podlagi logike prenešene krivde, s čimer nam da videti „škandalozno“, histerično jedro krščanstva, ki ga je kasneje zameglila njegova institucionalizacija v obsesivnem ritualu: vse Loganovo trpljenje temelji na tem, da se je znašel v položaju subjekta, na katerega je prenešana krivda, se pravi, da v želji drugega (morilca) prepozna svojo lastno željo; od tod pa se v novi luči prikaže pozicija samega Kristusa, tega nedolžneža, ki je prevzel nase grehe sveta — kolikor prevzame nase krivdo drugega, vzame nase tudi njegovo željo, se pravi, da se njegova želja identificira z željo drugega. *Kristus želi iz mesta tega drugega, Grešnika*, v tem je razlog njegovega „sočutja“ z grešniki, in če je grešnik po svoji libidinalni ekonomiji perverznej, pa sam Kristus zavzema histerično pozicijo, kolikor je histerik tisti, katerega želja je želja drugega, t.j. ki želi iz mesta nekega drugega subjekta. Ob tem nekem histeriku je namreč treba zmerom postaviti vprašanje „od kod želi?“ in ne „kaj želi?“: gre za to, da najdemo subjekta, ki histeriku uteleša „znati-želeto“ in ki se ga histerik posluži kot sredstva za organizacijo svoje želje.

Nasploh bi lahko rekli, da je Hitchcock najbolj subverziven tam, kjer da videti histerično podlago, potlačeno histerično jedro neke obsesivne organizacije. Vzemimo obsesiven posto-

pek par excellence, slavni hitchcockovski *travelling*, ko se kamera, izhajajoč iz splošnega plana realnosti, upočasnjeno približa nekemu traumatičnemu, fascinantnemu detajlu — sam Hitchcock subvertira ta postopek v znamenem prizoru iz *Ptičev*, ko junakova mati zagleda v sobi, ki so jo opustošili ptiči, truplo v pižami z izkljuvanimi očmi. Kamera nam najprej pokaže celotno truplo in pričakujemo tipično „hitchcockoski“ počasen *travelling* proti fascinantnemu detajlu, dvema okrvavljenima luknjama na mestu manjkajočih oči. Hitchcock pa sprevrne ta pričakovani postopek: namesto upočasnitve *prehiti* naše pričakovanje in nam z dvema montažnima rezoma, z dvema hitrima preskokoma da hitro videti mrtvečvo glavo vsakič bolj od blizu. Subverzivni učinek teh dveh preskokov temelji na načinu, kako razočarata naše pričakovanje prav s tem, da mu zadostita, t.j., da zadostita naši želji in nam dasta videti grozljivi-fascinirajoči objekt od blizu: objektu se približamo *prehitro*, preskočimo „čas za razumevanje“, premor, potreben za to, da bi „prebavili“, da bi integrirali grobo zaznavo objekta.

Za razliko od običajnega *travellinga*, ki podeli objektu madežu posebno težo z upočasnitvijo „normalnega“ toka, s tem, da odloži približanje, pa je objekt tukaj zgrešen prav kolikor se mu *prehitro* približamo. Če je potemtakem običajni *travelling* obsesiven, če nas fiksira na neki detajl, ki zaradi upočasnjene gibanja kamere začenja delovati kot madež, pa nam *prehitro* približanje objektu da videti njegovo histerično podlago: objekt zgrešimo tudi v *prehitrem* približanju, ker je ta objekt že sam v sebi votel, prazen — evociramo ga lahko le v nekem „prepočasi“ ali „prehitro“, ker ni „v svojem lastnem času“ nič. Odložitev in prehitvanje sta torej dva načina, kako obkrožimo objekt-razlog želje, *objet petit a*, ta „nič“ čiste ga dozdevka — s tem smo se dotaknili *objektalne* razsežnosti hitchcockovskega „madeža“: označevalna razsežnost madeža, način, kako madež podvoji pomen, kako podeli vsem ostalim elementom podobe dodatni pomen, ki sproži interpretativno gibanje, vse to nas ne sme zaslepiti za njegovo drugo pobočje, za dejstvo, da imamo hkrati opraviti z nekim inertnim, ne-transparentnim objektom, ki mora izpasti (v obeh pomenih besede) kot madež, če naj se vzpostavi simbolna realnost celotne podobe.⁽¹⁾ Drugače povedano, hitchcockovski *travelling*, ki proizvede madež sredi idilične podobe, natanko ponazarja lacanovsko tezo, da se „polje realnosti opira zgolj na odstranitev objekta a, ki pa ji vendarle daje njen okvir.“ (Ecrits, str. 554) — povzemimo tukaj natančen komentar J.-A. Millerja:

„Da je postavitev na stran, na varno, objekta kot realnega pogoja stabilizacije realnosti kot „nekaj-malega-realnosti“, to še lahko razumemo. Toda če objekta a ni, kako lahko kljub temu daje realnosti njen okvir?...“



Objekt a daje polju realnosti njegov okvir natanko zato, ker je iz njega izločen. Če na površini tabel, ki je pred mano, odvezam kos, ki sem ga zaznamoval s črtkanim pravokotnikom, dobim nekaj, kar bi lahko imenovali uo-

kvirjenje: uokvirjenje luknje, a prav tako uokvirjenje preostale površine. Sicer pa že vsako najbolj navadno okno materializira takšno uokvirjenje. No, objekt a je neka takšna površinska krpa in njegova izvzetost realnosti je tista, ki realnost uokvirja. Subjekt je kot zaprečeni subjekt ta luknja — namreč kot manko-bit. Kot bit pa je zgolj ta odtgnjeni kos. Od tod ekvivalenca subjekta in objekta a.“ (J.-A. Miller, „Pokazano v Premontreju“, *Problemi* 12/1984, str. 4–5)

To Millerjevo shemo bi lahko brali kot shemo hitchcockovskega *travellinga*: od splošnega plana realnosti napredujemo k madežu, ki realnosti podeljuje njen okvir (črtkani pravokotnik). Napredovanje hitchcockovskega *travellinga* implicira torej strukturo Moebiusovega traku: ko napredujemo po strani realnosti, se naenkrat znajdemo na strani realnega, katerega izločitev konstituira realnost... Postopek je tu natanko nasproten dialektiki montaže: v montaži gre za to, da skozi diskontinuiranost rezov proizvedemo kontinuum novega pomena, ki drži skupaj razkosane in zlepljene fragmente, medtem ko tukaj samo kontinuirano napredovanje proizvede učinek zaokreta, zasuka, radikalne diskontinuiranosti, s tem ko nam da videti, s tem ko izloči, obkroži heterogeni element, ki mora ostati nesmiselni madež, pega, če naj preostali del podobe zadobi konsistenco simbolne realnosti.

Bolj „psihanalitično“ povedano: Če je „analni“ postopek par excellence montaža, pa je hitchcockovski *travelling* točka sprevrnitve, ko se „analna“ ekonomija prevesi v „falično“. Osnovno načelo montaže je namreč produkcija dodatnega, metaforičnega pomena, ki sledi iz soočenja dveh fragmentov, in kot poudari Lacan v *Seminarju* XI, je metafora po svoji libidinalni ekonomiji imanentno „analna“: damo nekaj (drek kot darilo), da bi s tem nadomestili nič, t.j. damo nekaj namesto tega, česar nimamo. Poleg montaže, ujete v okvire tradicionalne filmske naracije in katere klasični primer je t.im. paralelna montaža, imamo celo vrsto ekscesov, strategij, kako z montažo subvertirati kontinuum tradicionalne naracije:

— Eisensteinova ideja „intelektualne montaže“, t.j. montiranja fragmentov, ki ne ustvarijo kontinuum linearne naracije, marveč razbijajo narativni tok in ustvarijo zgolj enotnost novega pomena;

— t.im. „globinska montaža“, ki jo najdemo pri Wylerju in predvsem Wellesu, denimo samomor Kaneove ljubimke v *Državljanu Kaneu*, kjer vidimo v okviru enega samega statičnega kadra v ospredju steklenico s strupom, v sredi kadra speče (mrtvo?) žensko telo, v ozadju pa vrata, in slišimo trkanje na vrata: namesto da bi prizor razbili na množico fragmentov (nekdo se bliža vratom in potrka; odgovora ni, kamera pokaže speče (mrtvo?) telo, nato preskok k steklenici s strupom na mizi itd.), so vsi elementi združeni v enem samem kadru;

— bolj pretanjen je postopek, ki ga najdemo v nekaterih Bressonovih filmih, kjer avtor z montažo najprej ustvari off-prostor, t.j. zunanje polje, ki ga implicira polje videnega, nato pa v nadaljevanju prekrši pravilo tradicionalne naracije in tega off-prostora ne pokaže, kar daje filmu neko avtonomno poetsko dimenzijo, ki presega narativno linijo;

— končno pa moramo seveda omeniti anti-montažo, t.j. postopek, ki ga je prakticiral italijanski neo-realizem (predvsem Rosellini), teoretiziral pa Bazin, po katerem se mora kamera odpovedati nasilnemu poseganju v dogodeke, manipuliranju, in predvsem podajati samo življenje, pustiti prikazanemu lastno bivanje v

je govori danosti, pomen pa bozniknil sam od sebe, po srečnem naključju, kot presežek, ne pa kot rezultat avtorjevega montažnega manipuliranja; ni nam težko ugotoviti vezi te koncepcije s krščanstvom: pomen je rezultat od naše volje neodvisnega naključja, skoz katerega se izraža (božja) milost, ne pa našega aktivnega poseganja v posneti material.

Vsi ti postopki pomenijo raznotere načine variranja, radikaliziranja, obračanja itd. znotraj istega osnovnega polja montaže, t.j. polja, ki ga opredeljuje nasprotje posnetega gradiva in njegovega montažnega manipuliranja. Hitchcockovski *travelling* pa zamenja samo to polje, t.j. namesto montaže — ustvaritve novega „metaforičnega“ kontinuuma skozi kombinacijo razkosanih fragmentov — vpelje diskontinuiranost, zaokret realnosti v realno, ki jo proizvode sam kontinuum *travellinga*. *Travelling* bi namreč, kot smo pravkar že nakazali, lahko opredelili natanko kot premik od splošnega plana realnosti k tisti „nemogoči“ točki realnega, k tistemu detajlu, ki mora ostati madež, brezsmiselna pega, če naj celota realnosti ohrani svoj pomen. V tem smislu bi lahko rekli, da je *travelling* premik od splošnega plana realnosti k točki njene *anamoroze*: vzemimo Holbeinove **Ambasadorje** — hitchcockovski *travelling* bi začel s splošnim planom celotne slike in bi se nato postopoma približal madežu na njenem dnu kot točki, ki mora ostati madež, če naj celotna slika deluje kot pomenska realnost. V **Ambasadorjih** se, če sliko pogledamo iz desnega kota, izkaže, da je ta objekt-madež lobanja: inertni fantazmatski objekt, ki je „nemogoči“ ekvivalent subjekta, v skladu s slavnim obrazcem iz Heglove **Fenomenologije duha** „duh je kost“, in nemara ni naključje, če naletimo na isti objekt večkrat tudi pri Hitchcocku (sklepno soočenje Lile z lobanjo Normanove matere v **Psycho**, soočenje z Ingrid Bergman z domorodsko lobanjo v filmu **V znamenju kozoroga**): objekt, ki se mu kamera približa skozi *travelling*, je prav objekt v strogem lacanovskem pomenu: inertni realni madež, v katerem najde subjekt svoj ekvivalent (\$ a). Realni objekt, do katerega nas pripelje *travelling*, ima pri Hitchcocku dve glavni podobi: ali gre za *pogled* v njegovih raznoterih variantah, t.j. za pogled Drugega, pogled, ki izpriča, da smo kot voyeurji že gledani, da smo že sami vpisani v gledano podobo (prazna luknja lobanje na mestu oces, če naj niti ne omenjamo najbolj slavnega *travellinga*, počasnega približevanja bobnarjevemu mežikajočemu očesu, v **Mladih in nedolžnih**), ali pa za hitchcockovski objekt par excellence, ne-spekulativizabilni objekt menjave, tisti „košček realnega“, ki kroži med subjekti in kot tak realizira strukturo menjav med njimi (najbolj slaven zgled: dolgi *travelling* od splošnega plana dvorane z gosti do ključa v roki Ingrid Bergman v **Ravzpiti**).⁽²⁾

Vendar bi lahko izdelali tipologijo hitchcockovskih *travellingov* ne glede na naravo realnega objekta, ki se mu kamera približa, t.j. že na ravni raznoterih variant samega formalnega postopka: poleg „nulte“ ravni *travellinga*, se pravi *travellinga*, ki začena s splošnim planom realnosti, da bi se nato približal madežu, točki *anamoroze*, imamo namreč pri Hitchcocku opraviti vsaj še s tremi variantami:

— **travelling nazaj**, ki izhaja iz grozljivega detajla in se nato oddalji k splošnemu planu: posnetek v **Senci dvoma** od Tereze Wright, ki drži v roki prstan, ki ji ga je dal stric-morilec, nazaj

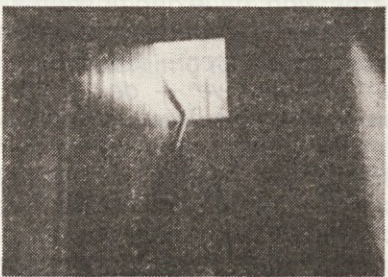
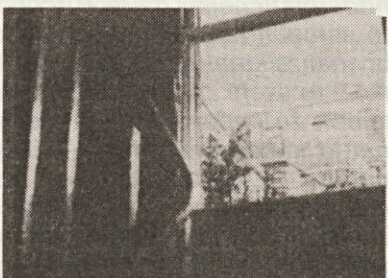
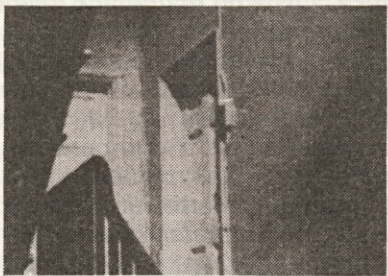
navzgor do splošnega plana dvorane knjižnice, kjer ona ostane le še droben madež sredi slike, če naj seveda niti ne omenjamo slavnega **travellinga** nazaj v **Frenzy**: Morilec se s svojo prihodnjo žrtvijo vzpenja po stopnišču do vhoda v svoje stanovanje, kamera jima sledi in ko se vrata stanovanja zaprejo za njima, se kamera počasi spušča nazaj po stopnicah do vhodnih vrat v hišo in nato še prek ulice, dokler se ne ustavi na nasprotni strani ulice, tako da zaobseže v okvir posnetka splošni plan celotne hiše. Kaj se medtem dogaja v stanovanju, nam kamera nakaže s smerjo svojega gibanja: spušča se po liniji kravate (spiralni zasuk, nato naravnost) — morilec davi žrtev s kravato... Ko kamera v svojem gibanju nazaj izstopi iz zatohlega, mračnega hodnika v odprt prostor ulice in ko mučno tišino notranjosti zamenja hrup ulice, splošni plan celotne hiše kljub temu ohrani mrakobno vzdušje, celoten prizor je že denaturiran, je že zgubil svojo idilično nedolžnost, ker vemo, kaj se medtem dogaja znotraj hiše. Če „normalni“ **travelling** naprej, od splošnega plana realnosti k realnemu detajlu, proizvode madež, pa bi lahko rekli, da **travelling** nazaj, od madeža k splošnemu planu, razlije madež po celotnem prizorišču, denaturira celotno idilično podobo realnosti.

— „histerizirani“ **travelling**: obravnavani prizor iz **Ptičev**, kjer se kamera prehitro, skokovito bliža madežu; ter končno še

— mirujoči **travelling**, kjer se kamera ne premika, zasuk od realnosti k realnemu pa sproži neki heterogeni objekt, ki vdre v okvir slike, npr. spet v **Ptičih** panoramski posnetek mesteca, ko naenkrat izza hrbta vdrejo v kader ptiči, s čimer se objektivni-nevtralni pogled kamere subjektivira in postane pogled samih ptičev na svoje žrtve, predvsem pa cela vrsta posnetkov v **Marnie**, kjer imamo opraviti z lepim zgledom dialektične sprevrnitve zaostajanja v prehitevanje: prvi vtis, ki ga vzbudijo, je seveda, da gre za nekaj zastarelega, predmodernističnega, da je Hitchcock tu brezupno „zaostal za svojim časom“; toda temeljitejša analiza kmalu pokaže, da je Hitchcock prav skozi to svoje „zaostajanje“ **prehitel** modernizem in že napovedal post-modernistične elemente kakega Wendersa ali Syberberga. Tu merimo, denimo, na slavni, večkrat ponovljeni posnetek ulice, na kateri stanuje mati **Marnie**, s trupom ogromne tovarne ladje v ozadju. Prizor je očitno posnet v studiu, saj mu primanjkuje prave „globine“, t.j. očitno lahko razberemo, da je dno posnetka, ozadje z ladijskim trupom, narisano na ogromno platno. In prav to, kar sicer — iz tradicionalne „realistične“ perspektive — deluje kot slabost, daje omenjenemu prizoru svojsko sanjsko, fantazmatsko težo: gre za tipični post-modernistični postopek, ko se hiper-realizem prevesi v irealizem, ko se podoba derealizira, ko dobi sanjsko razsežnost prav skozi pretirani realizem detajla. Takšno „derealiziranje“ podobe skozi naslikano ali na platno projicirano ozadje, ki posnetku vzame globino, je obširno uporabljal Syberberg predvsem v **Parsifalu** (kjer projekcija na platno v ozadju komentira, ironično subvertira itd. „pravo“ dogajanje), medtem ko je Wenders v **Ameriškem prijatelju** skušal doseči predvsem prevešenje hiperrealizma v sanjski irealizem.

Lahko bi torej rekli, da omenjeni posnetek iz **Marnie** pomeni nekakšen paradoks negibnega, mirujočega *travellinga*, saj hkrati predsta-

Hitchcock



Vse fotografije so iz „travellinga“ v filmu Frenzy, režija Alfred Hitchcock, 1972

gajdanec (dogajanje na ulici) in luknja na realnega, ki jo zapolnjuje fantazma, t.j. praznino na dnu, ki jo zapolnjuje fantazmatska podoba na platnu. Ogromni ladijski trup je potemtakem fantazmatski objekt par excellence: nema prezenca-v-ozadju grozljive Stvari, utelešenje gnusnega-neznosnega-nesimbolizabilnega Užitka. Platno na dnu posnetka je dobesedno tisto, ki krpa, ki suturira celoto realno sti, izumetničeni, naslikani moment, ki se mora dodati, če naj se podoba realnosti sklene v celoto. Opraviti imamo s specifičnim tipom objekta pri Hitchcocku, ki ni izvedljiv na ostala dva prevladujoča modusa, kako v njegovih filmih nastopa objekt.

Nasploh bi namreč lahko rekli, da najdemo v Hitchcockovih filmih tri tipe objektov:

— „MacGuffin“, objekt, ki je praznina, katerega narava je povsem indiferentna, pomembno je le to, da kot neimenovana „skrivnost“ poganja dogajanje, nosi intersubjektivno željo. „MacGuffin“ je kot tak metonimični objekt želje par excellence: je odsotnost, ki žene k interpretaciji, v resnici je „nothing at all“, ves njegov pomen je v tem, da subjekti mislijo, da ima kak pomen. Zgledi: skrivni načrt letalskih motorjev v **39 stopnicah**, šifrirana melodija v **Lady izgine**, tajna klavzula pomorske pogodbe v **Dopisniku iz tujine**, steklenice z uranom v **Ravzpiti** itd.

— če sta glavni potezi „MacGuffina“ v tem, da je zgolj ime za praznino, za „nič“, ki poganja željo, in da je potemtakem njegova narava povsem indiferentna, pa naletimo v celi vrsti Hitchcockovih filmov na povsem nasproten tip objekta, na objekt, pri katerem je ključna prav njegova prezenca, prezenca v vsej njeni materialnosti, prezenca nekega ireduktibilnega „koščka realnosti“, lepljivega izmečka, ki pa ima kot tak strukturno oz., natančneje, strukturirajočo vlogo: ključ v **Ravzpiti** in v **Kliču U za umor**, prstan v **Senci dvoma** in v **Dvoriščnem oknu**, vžigalnik v **Tujcih na vlaku**, tja do otroka v **Možu**, ki je preveč vedel. Ta objekt bi lahko najustrezneje opredelili kot ne-spekularizabilni (ne-zrcalni, ne-podvojljivi) objekt menjave (če naj povzamem termin, ki ga je vpeljal tovariš Mladen, na katerega se tu opiram): gre za „košček realnega“, materialni objekt, ki cirkulira med subjekti in s svojo prezenco potrdi simbolni pakt, simbolno vez med njimi (npr. v **Tujcih na vlaku** morilski pakt med Guyem in Brunom). Njegova vloga je paradokсна, ker se skozenj vzpostavi simbolna struktura med subjekti, hkrati pa ta objekt preprečuje, da bi struktura postala „čista“, da bi povsem „stekla“, t.j. deluje kot madež, košček realnega, ki blokira popolno realizacijo simbolne strukture — kantovsko rečeno, je hkrati pogoj možnosti in pogoj nemožnosti simbolne strukture; hegllovsko-spekulativno rečeno, struktura se strukturira skozi nastop elementa, ki uteleša njeno lastno nemožnost; lacanovsko rečeno, najprej imamo neko pred-simbolno, imaginarno homeostazo, ravnodušno ravnotežje, ko razmerja med subjekti sploh še niso simbolno strukturirana, in simbolna struktura, simbolni pakt ter sistem simbolnih menjav med subjekti, se vzpostavi šele skozi nastop nekega materialnega objekta, ki štrli ven iz imaginarne homeostaze, ki poruši njeno ravnotežje in jo vrže iz tira. Tukaj lahko lepo pokažemo, zakaj Hitchcock (in s tem Lacan) ni več „strukturnalist“: „strukturnalizem“ se definira s čisto simbolno strukturo, sistemom simbolnih menjav, glede na katero so materialni elementi zgolj

njeni ravnodušni nosilci; materialni elementi nas s polnostjo svoje prezenze zaslepljujejo za simbolni zakon, ki jih strukturira, in analiza more prodreti izza imaginarne površine do te simbolne strukture. Lacan (in Hitchcock) pa k temu dodata, da se sama simbolna struktura lahko vzpostavi le skozi nastop nekega paradoksnega materialnega elementa, ki je neposredno, v sami svoji materialnosti, uteleša, t.j. da je struktura kot s popkovino vezana na neki patološki madež, košček realnosti, ki ni indiferenten in nadomestljiv: pakt med Guyem in Brunom v **Tujcih na vlaku** obstoji le dokler cirkulira med njima objekt-vžigalnik, vez med dvema paroma v **Možu, ki je preveč vedel**, le, dokler med njima cirkulira otrok, itd. — tako kot pri Heglu država kot umska totalnost obstoji le, dokler je utelešena v bebavi materialni prezenci Monarha.

— glede na ta dva tipa objekta, „MacGuffin“ (praznino, ki poganja intersubjektivno željo) ter objekt menjave (ki s svojim kroženjem drži skupaj intersubjektivno skupnost) pa pomeni ladja na dnu ulice v **Marnie** (ki bi ji lahko dodali še ptiče v **Ptičih**) povsem drugačen tip objekta: za razliko od „MacGuffina“ je prav tako kot pri objektu menjave ključna njegova materialna prezenca, toda za razliko od slednjega ne kroži med subjekti, marveč je zgolj navzoč v absolutno inertni prezenci, nemo utelešenje grozljivega Užitka, ki se ga ne da vpeti v simbolno cirkulacijo. Če bi za „MacGuffin“ lahko rekli, da je umestljiv med Imaginarno in Simbolno (čar imaginarne „skrivnosti“, ki uteleša simbolno praznino), in za objekt menjave, da je umestljiv med Simbolno in Realno („košček realnega“ v svoji materialni prezenci kot pogoj delovanja simbolne strukture), pa je tretji objekt treba umestiti med Imaginarno in Realno: fiksna, inertna podoba, ki uteleša bebavo, grozljivo prezenco Realnega.

In prav na podlagi specifičnega delovanja tega tretjega tipa hitchcockovskega objekta, ki je kot realen hkrati nekako derealiziran, sanjski, lahko razumemo Lacanovo postavko, da je realno konstrukt: realno je neka traumatična točka, moment, za katerega ni odločilno to, ali se je v realnosti „res zgodil“ ali ne, marveč zgolj to, da ima določene strukturne učinke, t.j. da deluje kot traumatična, nesimbolizabilna točka, ki opredeljuje delovanje strukture. Sanje so „bolj realne kot realnost“, kolikor se v njih najavlja fantazmatski konstrukt, ki kot ne-simbolizabilno jedro, kot točka ex-timnosti, pogoji strukturiranje simbolne strukture kot potlačitve, ponovitve tega travmatizma, obrambe pred njim itd. Za to gre pri Freudovem prehodu od teorije zapeljevanja (teorije, ki vidi vzrok nevroz v dejstvu, da so odrasli zapeljali otroka) k teoriji fantazme: za prehod od realnosti k realnemu kot fantazmatskemu konstrukt. In za to gre konec koncev tudi pri tem, kar se sicer Hitchcocku pogosto očita kot kompromis, npr. ob **Sumu**, kjer je Hitchcock povsem spremenil konec glede na literarno predlogo, psihološki thriller **Pred storjenim zločinom** Francisa Ilesa. V romanu je namreč mož pripovedovalke res morilec in vsa poanta zgodbe je v njenem postopnem odkrivanju tega dejstva in v tem, da iz svoje ljubezni pristane na to, da ubije tudi njo; v filmu pa se na koncu izkaže, da je mož nedolžen, da je bil ženin sum le projekcija njene prenapete domišljije. Na prvi pogled je Hitchcock tu pustil hollywoodskemu komercializmu, ki zah-

teva srecen konec, končno spravlo žene in moža, v resnici pa je zadeva prav nasprotna: če je poanta romana v tem, da žena ne more sprejeti travmatične resnice, da je njen mož morilec, če se ji to najprej zdi nekaj smešnega, nemogočega, in se lahko le postopoma privadi na to, če je je torej v romanu strah oz. groza tega, da je njen mož morilec, pa Hitchcock vpelje dialektiko želje, ki jo izraža tako imenovani ekspletivni *ne*: v filmu je je dobesedno strah tega, da njen mož *ne bi bil* morilec, t.j. površinski strah, da je njen mož morilec, prikriva njeno pravo željo, da bi njen mož *bil* morilec, ne pa zgolj malomeščanski banalnež. Čeprav mož v realnosti ni morilec, pa je morilec v realnem ženine fantazme.⁽³⁾

Ista dialektika ekspletivnega *ne* kot mesta, kamor se vpiše subjektova želja, je na delu v drugem umoru (umoru detektiva Arbogasta) v **Psycho**. Če je prvi umor (umor Marion pod tušem) vdor nečesa povsem nepričakovanega, realnega kot nemogočega, *tyche*, ki poruši, ki vrže iz tira *automaton* simbolnega krogotoka, pa je drugi umor po svoji libidinalni ekonomiji mnogo bolj zanimiv: vse ga nakazuje, prikazan je kot povsem pričakovan, pa vendar nas, ko se dejansko zgodi, preseneti — kot da bi v tej točki sovpadla *tyche* in *automaton*, kot da bi najbolj grozljivi vdor *tyche*, ki vrže iz tira krogotok strukture, nastopil tedaj, ko se strukturna nujnost realizira s polnim avtomatizmom. Zato drugi umor v **Psycho** v vsej svoji preproščini in čistosti implicira celotno dialektiko pričakovanega in nepričakovanega, dialektiko želje, če naj jo imenujemo s pravim imenom, ker je takšna paradokсна ekonomija, kjer realizacija pričakovanega vzbudi učinek nečesa nepričakovanega, možna le v univerzumu razcepljenega, se pravi želečnega subjekta, v univerzumu, kjer je v pričakovanje investirana želja: *dobro vem*, da bo dogodek X (umor, eksplozija bombe) nastopil, *pa vendar* sem presenečen, ko do njega pride — zakaj? En sam možen odgovor: ker kljub temu, da sem to vedel, v stvar *nisem verjel*. Hitchcock nam tukaj, skozi to paradokšno sovpadanje pričakovanega in nepričakovanega, da videti nezavedno verovanje — gesta, ki je ideološkokritično izjemno subverzivna, saj prav neko takšno verovanje drži skupaj skupnost: družbena skupnost je v nekem radikalnem smislu etični konstrukt, opira se na postulat nekega *kot da* (ravnamo, *kot da* verjamemo v vsemoč birokracije, v to, da vodstvo države zastopa Voljo Ljudstva, da Partija uteleša interes delavskega razreda, čeprav dobro vemo...); če se to verovanje (na katerem ni nič „psihološkega“, marveč je radikalno zunanje, materializirano v samem delovanju ideoloških aparatov) zgubi, se razkroji samo tkivo, ki drži skupaj družbo. Toda kje je tukaj želja? Na prvi pogled preprosto v samem verovanju: dobro vemo, da ne-X, toda kljub temu verjamemo, da X, ker si tega želimo... Takšna rešitev pa v resnici sprevrne pravo razmerje: tisto grozljivo, česar ne moremo verjeti, je natanko *sama želja* — nezavedno verovanje je obramba pred neznosnim Realnim naše želje: dobro vemo, kakšni so ljudje (egoisti, sadisti...), toda kljub temu „globoko v sebi verjamemo v Človeka“, da bi tako pobegnili pred realnostjo želja... ali, če naj se vrnemo k Hitchcocku: naša želja je, da bi se strašni dogodek X (umor, eksplozija) *dogodil*, strah nas je dobesedno tega, da se X *ne bi* dogodil (ekspletivni *ne* prejme tu vso svojo vrednost), in nezavedno verovanje, da se „kaj tak-

snega ne more zgoditi" (da materinska posast z nožem iz **Psycho** ne bo ubila detektiva Arbogasta, da bomba v dečkovem naročju v **Sabotaži** ne bo eksplodirala), je način, kako se zaslepimo z željo, investirano v pričakovani dogodek X.

Orisani razcep bi lahko opredelil tudi takole: za razliko od običajne prevare v njem subjekt ni prevaran, subjekt „dobro ve“, kako stoje stvari, prevaran je — kot v sleherni pravi, simbolni prevari, ne le nasedanju lažni podobi — „drugi v njem“, instanca Simbolnega, tako kot v znani zgodbi o otroku, ki izreče dejstvo, da je „cesar nag“: če so vsi vedeli, da je cesar nag, in če je vsakdo vedel, da vsi ostali to vedo, zakaj je potem dejstvo, da je bila ta očitna resnica izrečena, povzročilo takšen šok? *Kdo* je bil tisti, ki tega *ni* vedel, če pa so vsi subjekti to vedeli? En sam možen odgovor: *veliki Drugi*. Dejstvo, da izreka nečesa, kar že itak vsi vedo, lahko povzroči takšen šok, ima tako rekoč vrednost „ontološkega dokaza za obstoj velikega Drugega“, in lacanovski materializem, katerega osnovna teza je, da „veliki Drugi ne obstoji“, začenja prav s tem, da pokaže luknjicavost, nekonsistentnost tega velikega Drugega.⁽⁴⁾

Slavoj Žižek

OPOMBE:

(1) Ti dve plati, ti dve pobočji hitchcockovskega madeža, pobočje S₁, „čistega“ označevalca, ki sproži interpretativno gibanje, in pobočje inertnega, nesmiselnega, realnega objekta, bi lahko opredelili tudi kot pobočji *želje* in *nagona* (*pulzije*). Želja je namreč — v Lacanovi konceptualizaciji — metonimično gibanje v neskončnost, drsenje proti izvorno zgubljenemu objektu-razlogu in kot taka konstitutivno nezadovoljena; zato ne velja le, da se jo da interpretirati, marveč v nekem smislu celo sovпада z interpretacijo, je samo interpretativno gibanje, prehajanje od enega označevalca k drugemu, proizvajanje zmerom novih označevalcev, ki naj retroaktivno podelijo smisel prejšnjim. V nasprotju s to dialektiko želje pa je nagon v nekem smislu zmerom že *zadovoljen*, omejen na inertnost zaprtega krogotoka pulziranja — nagon se ne poganja za zmerom-drugim, marveč, kot pravi Lacan, obkroži svoj objekt, kroži okoli zmerom-istega in nahaja užitek v tem pulziranju. Zato nagon pripada registru realnega kot tistega, kar se „zmerom vrača na isto mesto“, za razliko od eminentno simbolne želje.

(2) Če že iščemo tipično „hitchcockovski“ postopek montaže, potem to ni hitro izmenjevanje fragmentov kot v prvem umoru v **Psycho**, marveč postopek, ki že implicira *travelling*, montaža na fonu *travellinga*: ko se neka oseba približuje nekemu vznemirljivemu, *unheimlich*, objektu, Hitchcock to približevanje praviloma pokaže tako, da gibljivi subjektivni posnetek pogleda te osebe (posnetek, ki kaže mirujoči objekt, kot se kaže pogledu bližajoče se osebe) izmenjuje z mirujočimi objektivnimi posnetki, ki kažejo samo to osebo v gibanju — enkrat je subjektivni pogled kamere v gibanju, objekt pa miruje, drugič mirujoča kamera kaže gibajoči se objekt, t.j. subjekt pogleda. (V samih **Ptičih** je lep primer tega prizor, ki ga je obširno analiziral Bellour, ko se Melanie po poti s čolnom prek zaliva bliža hiši, kjer prebiva Mitcheva mati.) Zakaj se tukaj montažno izmenjuje subjektivni pogled in objektivni pogled kamere, t.j. zakaj se Hitchcock ne zadovolji zgolj s kontinuiranim *travellingom*, ki bi kazal subjektivni pogled osebe, ki se bliža objektu? Odgovor bi moral izhajati iz tega, da je simbolna ekonomija *travellinga* v tem, da se izhodiščni objektivni pogled na realnost subjektivira, da dobi zlohotno, nadzavosko razsežnost: hitchcockovski *travelling* ni nikoli subjektiven, nikoli ne kaže pogleda ene izmed oseb v filmu, kako se bliža objektu — „subjektivni *travelling*“ je *strukturno nemogoč*, ker je zastavek *travellinga* prav v tem, da se subjektivira sam nevtralen-objektivni pogled kamere na realnost; zato je treba „subjektivni“ *travelling* nujno razkosati, ga izmenjevati z objektivnimi posnetki osebe, ki se bliža objektu.

(3) Isto bi lahko pokazali ob **Tujcih na vlaku**, kjer Hitchcock prav tako na prvi pogled izvrši banalizacijo romana in popusti hollywoodski ideologiji *happy end*: v romanu Patricie Highsmith Guy izvrši svoj del pogodbe in ubije Brunovega očeta ter je na koncu romana aretiran, pri Hitchcocku pa dejanja ne izvrši, ostane „nedolžen“, kar omogoči srečen razplet. Toda tudi tu ima premik, ki ga izvrši Hitchcock, homologen pomen kot v **Sumu**: Guy resda v „realnosti“ ostane nedolžen, ne preide k dejanju, toda kriv je na ravni želje, kriv je, ker Bruno s tem, ko ubije njegovo ženo, realizira njegovo fantazmo. Ob vsej psihološki pretanjenosti pa v romanu Patricie Highsmith zmanjšamo to razsežnost fantazme, ki uprizori željo in je s tem „bolj realna od realnosti“. Drugače povedano, prapotičena scena, ki s tem, ko je izključena, omogoči simbolno menjavo med Guyem in Brunom, je scena, v kateri bi sam Guy lahko ubil Miriam, svojo nezvesto ženo.

(4) Takšen položaj, kjer ideologija deluje na način „cesar je nag“, t.j. na način orisanega razcepa, ko vsi vedo, da je cesar nag, pa vendarle v praksi ravna, kot da je obleden, je kajpada — kot je splošno znano — v čisti obliki realiziran v sodobnem, post-stalinističnem „realnem socializmu“, kjer vsi vedo, da je vladajoča ideologija le instrumentalno sredstvo reprodukcije oblasti, nihče je ne jemlje resno, pa vendar se vsi udeležujejo vladajočega rituala in se disidentov, ki odkrito rečejo, da je „cesar nag“, celo drži stigma izobčencev, ki so s tem, ko so izrekli očitno resnico, storili nekaj obscenega. Samoupravljanje tu, kot povsod, zadeve vsaj do določene mere zaplete: danes je pri nas sam cesar (oblasti) tisti, ki razglaša, da je nag (da še vedno prevladujejo birokratski odnosi, da samoupravljanje še ni zares zaživelo ...), pa — v tem je čudo samoupravljanja — v imenu natanko te ideologije, ki razglaša njegovo nagost (ki razglaša, da je največja nevarnost za samoupravljanje odtujeni državno-partijski aparat), še kar naprej vlada ...