



ŽIŽEK, SLAVOJ HALUCINACIJA KAO IDEOLOGIJA U KINEMATOGRAFIJI

USU 233 Žizek

ŽIŽEK, SLAVOJ HALUCINACIJA KAO IDEOLOGIJA U KINEMATOGRAFIJI

SCHUBERT U STALJINGRADU

Toliko je toga već napisano o bitci kod Staljingrada, ta je bitka okružena s toliko fantazija i simboličkih značenja – kad su njemačke trupe došle do zapadne obale Volge, ‘apolitični’ Franz Lehar sam, autor *Radosne udovice*, Hitlerove omiljene operete, brzo je komponirao *Das Wolgalied*, proslavljajući taj podvig. Zamislimo dva ‘što ako’ scenarija: *da su* Nijemci došli do istočne strane Volge i naftnih polja Kavkaza, Sovjetski Savez bi se srušio i Njemačka bi pobijedila rat; *da* spretni manevri Ericha von Maheima nisu spriječili slom cjelokupne njemačke fronte nakon poraza 6 armije u staljingradskom Kesselu, Crvena Armija bi ušla u središnju Europu već 1943., porazila Njemačku prije savezničkog iskrcavanja u Normandiji, pa bi cijela kontinentalna Europa bila komunistička... Stoga je možda došlo vrijeme da se baci reflektivni pogled na glavne tipove staljingradskih narativa. Postoji, najprije, standardni njemački narativ: tragedija stotina tisuća običnih njemačkih vojnika koji su ostali zarobljeni u stranoj zemlji, kao dio besmislene ekspedicije tisućama kilometara daleko od svojih domova, trpeći pokolj i zimsku studen, nemilosrdno iskorištavani od njihovih vođa za neke opskurne strateške ciljeve... Takvo tragično iskustvo je, dakako, zatočeno u lažnu neposrednost; ono se može pojaviti samo ako *ne* postavimo neka elementarna pitanja: što su, do vraga, radili tamo, u stranoj zemlji? I što je s patnjama koje su oni sami prouzročili ruskom stanovništvu dok su još uvijek pobjeđivali? Zatim, dakako, postoji službeni sovjetski narativ: ‘sveti’ rat za obranu domovine u kojem su obični vojnici pokazali zapanjuću hrabrost. No i ovdje sliku poremećuju (najmanje) dva detalja. Sovjetski izvještaji vojnom zapovjedništvu neprestano navode misteriozni ‘nedostatak koordinacije između artiljerije i pješadije’ - eufemizam za činjenicu da je sovjetska artiljerija bombardirala vlastite ljude, što otkriva zastrašujuću ravnodušnost Sovjeta spram gubitka života vlastitih vojnika. Još zanimljiviji detalj je osobita popularnost koju su u sovjetskim medijima imali snajperisti: snajperisti su bili radnici Stakhanovita prebačeni na bojište; njihova slava zrcali staljinistički okret od egalitarizma k natjecanju i uzdizanju individualnih dostignuća. Konačno, predomnanti anglo-saksonski pristup (ilustriran bestselerima Williama Craiga i Anthonya Beevera) kombinira objektivni vojni izvještaj s realističnim prikazom užasa svakodnevnih života vojnika: dok je svakoj strani ‘pravedno’ pripisan razmjer vojnih uspjeha i neuspjeha (sa čudnom simetrijom: na obje strane, oštroumni generali se nisu borili samo protiv neprijatelja, nego i protiv nekompetencije svojih vrhovnih zapovjednika, Hitlera ili Staljina), osnovni je modus onaj strahopoštovanja spram neopisivih patnji i nadljudske izdržljivosti vojnika na obje strane. Stoga, kako stoji *Neprijatelj pred vratima* Jean-Jacquesa Arnauda s obzirom na ta tri narativa? On ne pripada nijednom: iako preuzima sovjetski mit o snajperima (njegov junak je Vasilija Zajceva,

Poglavlje iz knjige Slavoj Žižek *Pervertitov vodič kroz film* (priredio i odabrao Srećko Horvat), koja će biti objavljena 2008. godine u biblioteci Tvrdča (urednik Žarko Paić). U knjizi su sabrani svi Žižekovi važniji tekstovi o filmu koji dosad nisu bili u ukoričenom obliku. Gotovo svi tekstovi dosad nisu bili prevedeni na hrvatski jezik.

S engleskog preveo Srećko Horvat

najpoznatiji staljingradski snajperist), taj je mit pretvoren u standardnu holivudsku ideologiju. Ovdje su bitne dvije osobine filma: prva, krajnja redukcija gigantske bitke na sukob dvaju pojedinaca koji iskušavaju svoju volju i strpljenje – sve kolektivne scene samo su priprema na duel koji se odvija u apstraktnom prostoru napuštenih ruševina ničije zemlje između dvije fronte. Druga, Zajcev se zaljubi u ženu-snajperisticu, američku djevojku koja se pridružila Rusima kako bi se osvetila Nijemcima za ubijanje njene obitelji – tako dobivamo produkciju para, drugi ključni sastojak holivudske ideologije. Najveća ironija filma nije toliko u tome da je posudio ono što je bila jasna sovjetska propagandna izmišljotina (u originalnim sovjetskim i njemačkim izvještajima s fronte ne spominje se ništa od duela Zajceva s najboljim njemačkim snajperistom); ona prije počiva u činjenici da je to posuđivanje poslužilo ‘holivudizaciji’ priče. Najskuplji europski film svih vremena (200 milijuna njemačkih maraka), koji je trebao utvrditi Europu nasuprot Hollywoodu, označava ideološki poraz, subordinaciju Hollywoodu. Nije stoga ni čudo da je film stvarno loš – kritičari na Berlinskom festivalu su ga gotovo rastrgali. Kako bi smo naučili nešto o ideologiji Staljingrada, okrenimo se u tu svrhu jednoj posve drugačijoj vrsti umjetnosti: Schubertova *Winterreise* u iznimnoj snimci Hansa Hottera iz 1942. godine (koja je sada dostupna u izdanju deset CD-ova iz 2001. godine s historijskim snimkama Schubertovih *Lieder*). Riskirajmo jedno namjerno anakronističko čitanje: lako je zamisliti njemačke oficire i vojnike kako slušaju te snimke u rovovima Staljingrada u hladnoj zimi 1942/43. Ne izaziva li *Winterreise* jedinstveno suglasje s historijskim trenutkom? Nije li cijela operacija Staljingrad bila gigantska *Winterreise* (‘zimsko putovanje’ - op. prev.) u kojoj je svaki njemački vojnik za sebe mogao reći prve rečenice ciklusa: ‘Došao sam ovdje kao stranac, / Kao stranac ću i otići’? Ne iskazuju li sljedeće rečenice njihovo temeljno iskustvo: ‘Sad je svijet tako tmuran, / Cesta prekrivena snijegom’. A ovdje imamo beskonačni i besmisleni marš: ‘Gori pod oba moja stopala, / Premda hodam po ledu i snijegu’. Zatim, san o povratku kući na proljeće: ‘Sanjao sam o raznobojnom cvijeću...’. Nemirno čekanje na poštu: ‘Sa ceste se čuje zvuk poštarske sirene. / Zašto poskakuješ tako visoko, srce moje?’ Šok jutarnjeg napada artiljerije sa svojim ‘vatrenim crvenim plamenovima’. Krajnje iscrpljeni, vojnici čak ne mogu dobiti ni utjehu smrti: ‘O, nemilosrdno svratište, odbijaj me?’ Što se može učiniti u takvoj očajnoj situaciji, nego nastaviti s herojskom upornošću, zatvarajući uši na prigovor srca i preuzimajući teško breme sudbine u svijetu napuštenom od Bogova? ‘Prigovaranje je za budale. / Sretni uzduž svijeta / Okrenuti vjetru i vremenu!’ Očiti protu-argument jest da je sve to samo umjetna paralela: čak i da postoji neki eho atmosfere i emocija, one su u svakom slučaju ubačene u posve drugačiji kontekst: kod Schuberta narator luta uokolo po zimi jer ga je napustila njegova

draga, dok su njemački vojnici bili na putu prema Staljingradu zbog Hitlerovih vojnih planova. Unatoč tome, upravo se u toj *Verschiebung* sastoji elementarna ideološka operacija: način na koji se njemački vojnik mogao nositi sa svojom situacijom sastojao se u previđanju konkretnih socijalnih okolnosti koje bi postale vidljive putem refleksije (što su oni do vraga radili u Rusiji? Kakvo su razaranja oni donijeli toj zemlji? Što je s ubijanjem Židova?), pa se, umjesto toga, prepustio romantičnom oplakivanju vlastite sudbine, kao da velika historijska katastrofa samo materijalizira traumu odbijenog ljubavnika. Nije li to najveći dokaz emocionalne apstrakcije, Hegelove ideje da su emocije apstraktne, bijeg od konkretne mreže pristupačne samo mišljenju.

DVOSTRUKA ŽRTVA

Ovdje smo u iskušenju otići i korak dalje: u našem čitanju *Winterreise* nismo samo povezali Schuberta s kasnijom historijskom katastrofom, nismo samo pokušali zamisliti kako ta pjesma-ciklus rezonira s poraženim njemačkim vojnicima u Staljingradu. Što ako nam veza s tom katastrofom omogućava da iščitamo što je bilo pogrešno sa Schubertovom romantičnom pozicijom samom? Što ako je pozicija romantičnog tragičnog heroja koji je narcisoidno usredotočen na svoju vlastitu patnju i očaj, koja ga premješta u neki izvor perverzno užutka, već unaprijed lažna, ideološki zaslon koji prekriva pravu traumu veće historijske realnosti? Stoga treba poduzeti jedan primjereno hegelovski korak premještanja rascjepa između autentičnog originala i kasnijeg iščitavanja obojenog kontingentnim okolnostima natrag u sam autentični original: ono što se na prvi pogled činilo kao sekundarno iskrivljavanje, čitanje iskrivljeno eksternim okolnostima, ne govori nam samo o tome da je autentični original nešto potiskivao, izostavio, nego da je imao funkciju potiskivanja. To je razlog zašto prava 'remek-djela' Veita Harlana, onog *pravog* nacističkog redatelja, nisu njegovi neskriveni politički filmovi, nego njegove 'apolitične' melodrame iz 1942-1944, posebice *Opfergang*, nedvojbeno Harlanovo remek-djelo. Ovo je kratak sažetak priče: nakon povratka kući s putovanja iz Dalekog Istoka oko 1900. godine Albrecht (Carl Raddatz), hamburški pustolov iz visokog društva, oženi se za prekrasnu plavu rođakinju Oktaviju (Irene von Meyendorff) i onda ga fatalno privuče Aels, bogata Skandinavkinja koja živi u obližnjoj vili (Christina Soederbaum). Aels je puna životne energije, voli jahati konje, plivati i strijeljati lukom, ima dijete iz prijašnje veze, ali je misteriozno bolesna, nad nju je nadvijena sjena smrti. Premda Oktavija ima jednu provalu paranoične ljubomore, ona muževu strast tolerira sa strpljenjem svete. Potkraj filma, i Aels i Albrecht se zaraze tifusom; oboje leže u svojim krevetima, Albrecht u bolnici, Aels kod kuće, misleći jedno na drugo. Zbog njene slabosti, tifus je bio koban za Aels; jedino što ju je još držalo na životu bila je uobičajena pojava Albrechta na putu pokraj njenog prozora, koji je tamo zaustavljao svog konja na minutu i mahao joj. Jednom kad i Albrecht ostane prikovan za svoj bolnički krevet i stoga više ne može izvoditi svoj ritual za spašavanje života, a Oktavija o tome sazna od doktora koji njeguje i Albrechta i Aels, ona sama provodi taj ritual nekoliko dana, tako produljujući Aelsin život: svaki dan, odjevena kao Albrecht kako ova ne bi mogla zamijetiti razliku, ona jaše konja pored Aelsine vile, zaustavljajući se na uobičajenom mjestu i maše joj. Kad doktor Albrechtu obznani tu žrtvu njegove vjerne žene, on otkrije da je doista voli. Ono što zatim slijedi je krajnja fantazmatska scena: najprije vidimo kako Albrecht leži u krevetu, gledajući u desnom smjeru, dok mu unutarnji glas govori: 'Aels, moram učiniti nešto što će te jako povrijediti'. Zatim slijedi scena u kojoj Aels leži u krevetu, gledajući nalijevo, kao da se tu radi o nekoj

vrsti nadosjetilne komunikacije, te mu odgovara: 'Sve znam. Ali gdje si, moj voljeni? Zar nestaješ?' Zatim kadar prelazi na pogled iz njene sobe na put pored drvene ograde na kojem vidi Albrechta-Oktaviju, a zatim nikoga. Ono što zatim slijedi je vrhunski kondenzirani kadar/protu-kadar: s desne strane ekrana imamo krupni plan umiruće Aels, a s lijeve strane, američki kadar Albrechta, kako njih dvoje komuniciraju. Albrecht otkrije Aels veliku tajnu da doista voli Oktaviju i da je on tu kako bi se oprostio od nje; nakon što mu Aels zaželi svu sreću u braku, Albrechtov lik nestaje i zatim samo vidimo pomalo mutnu sliku Aels kao nekog otoka svjetla s desne strane ekrana, okruženu plavom tminom. Ta slika postepeno postaje sve mutnija i mutnija – ona umire. U sljedećoj, zadnjoj sceni filma Albrecht i Oktavija jašu jedno pored drugog na obali mora, promatrajući crvenu ružu koju na pijesku pomiču valovi koji simboliziraju smrt Aelse, koja je identificirana s beskonačnim morem. Opozicija dviju žena, Oktavije i Aels, je mnogo kompleksnija nego što se čini: svaka od njih simbolizira određenu vrstu smrti (i života). Oktavija simbolizira eterični-anemični život društvenih konvencija, kao i krajnje svetačku žrtvu za svog muža; u tom smislu, ona simbolizira smrt, potiskivanje strastvenog življenja života s onu stranu društvenih konvencija. Međutim, upravo kao takva, ona je ta koja je preživjela, za razliku od Aels koja simbolizira drugačiju smrt: ne smrt bljedunjave svetačke konvencije, već smrt koja dolazi zbog življenja vlastitih strasti bez sputavanja. Kao da postoji nešto smrtonosno u takvom punom uranjanju u život – nije ni čudo da je Aels od samog početka prezentirana kao netko nad kome vreba sjena smrti. Ta smrt nije naprosto kraj života, već uranjanje u vječno vraćajuću pulsaciju života samog, simboliziranog morskim valovima: u svojoj smrti Aels se pretvara u kozmičku nepersonalnu supstancu života. Ovdje imamo strukturu dvostruke žrtve: na jednoj razini, Aels simbolizira neukročenu divljinu životne energije koja mora biti žrtvovana kako bi 'normalni' par Albrecht i Oktavija ponovo mogli biti skupa – zadnja scena filma je crvena ruža u pijesku pomicana valovima, znak Treće Stvari, žrtvovane neukročene ženske seksualnosti (i čini se kao da je dio te seksualne energije prešao na Oktaviju koju – po prvi put u filmu – vidimo jahati). Na jednoj drugoj razini, naravno, imamo žrtvu Oktavije koja izvršava vrhunski čin tolerancije, putem svoje maskerade, iluzije vjernosti njenog muža ljubavnici zbog koje je ona na životu. To je vrhunska 'muško šovinistička' fantazija: da se i ljubavnica i žena žrtvuju jedna za drugu, žena tako što prihvaća muževu strast prema ljubavnici, a ljubavnica tako što sebe briše iz slike kako bi omogućila ponovno sjedinjenje muža i žene... Žena ponovo osvaja svog muža upravo zato jer prihvaća njegovu izvanbračnu strast prema drugoj ženi, čak i preuzimajući njegovu želju, glumeći njega kako bi pomogao njoj. Ta fantazija svoj krajnji izraz nalazi u *Der Rosenkavalier* Richarda Straussa, u riječima Maršaline koji otvara treći čin: 'Odlučila sam voljeti ga na pravi način, tako da ću voljeti čak i njegovu ljubav spram nekog drugog!'

HALUCINACIJA UNUTAR HALUCINACIJE

Paradoksalno, ako ćemo vjerovati Harlanu u njegovoj autobiografiji (*Im Schatten meiner Filme*), izvor za njegov finale nije nitko drugi nego sam Goebbels! U priči Rudolfa Bindinga, na kojoj se temelji *Opfergang*, muž (Albrecht) je taj koji umire, a Aels se tamo zove 'Joie', živahna engleska djevojka bez već postojeće smrtonosne bolesti. I Albrecht i Joie su zaraženi tifusom, međutim, u priči, samo Albrecht umire, a u zadnjem trenu svog života on Oktaviji prizna kako je samo mala radost koju je on pričinjao Joie tako što se svakodnevno pojavljivao ispred njene vile nju uspjela održati na životu. Nakon Albrechtove smrti stoga Oktavija

nastavlja izvoditi taj ritual, odjevena kao Albrecht – ta su četiri dana ključna za Joiein oporavak. Kad se Joie oporavi doktor joj kaže kako je Albrecht umro prije četiri dana; šokirana, Joie mu odgovori kako je vidjela kako Albrecht svaku večer izvodi svoj ritual. Dok je doktor uvjerava kako se radi o halucinaciji, Joie odjednom shvati što se doista dogodilo... Goebbels se protivio takvom kraju, podsjećajući kakav bi demoralizirajući utjecaj takva priča o preljubu u kojoj umire muž mogla imati na tisuće vojnika na fronti koji će vidjeti film; kao odgovor na njegovu kritiku, Harlan je Joie pretvorio u Aels i učinio je fatalno bolesnom, tako da umire ona, a ne muž, mijenjajući pritom značenje 'žrtve' njegove žene. U priči, Oktavijina je žrtva čista gesta poštovanja spram muževe ljubavi, a ne snalažljiv manevar koji treba vratiti muževu ljubav. Upravo u tom smislu film 'patologizira' Oktavijinu gestu žrtvovanja, reducirajući čisti 'bezinteresni' etički čin na 'patološku' žensku lukavštinu. Detaljnija analiza bi *Opfergang* trebala povezati s *Immensee*, snimljenim iste godine, u kojoj Soederbaum glumi ženu podijeljenu između dva muškarca: ona je strastveno zaljubljena u mladog skladatelja koji je, premda joj uzvraća ljubav, napušta zbog inozemne karijere; ostavljena, ona se udaje za običnog čovjeka koji je također duboko zaljubljen u nju. Nakon nekoliko godina skladatelj se vraća za ljetne praznike i pita je da li bi pošla s njim u veliki grad; njen je muž toliko voli i, budući da osjeća njenu nesreću u braku, daje joj slobodu da otiđe sa skladateljem. Ta gesta bezuvjetne odanosti ponovo je osvaja: ona otkriva svoju ljubav spram muža i ostaje s njim, bolno uviđajući da je on jači od nje. Trik je, dakako, u tome da sama sloboda izbora koju joj daje njen muž nije ništa drugo nego prisilna sloboda izbora, stavljajući je pod nepodnošljiv etički pritisak: dok je lako ostaviti naprasito ljubomornog muža, mnogo je teže ostaviti muža koji ti daje slobodu da ga ostaviš – upravo sama sloboda jest oblik pojave apsolutne prisile da se slobodno učini *pravi* izbor. Muž je stoga pravi ekvivalent Oktaviji iz *Opferganga*: andeosko biće bezuvjetne odanosti čije ga je prihvaćanje partnerove ljubavi spram nekog drugog osvaja natrag. Kad, nakon mnogo godina, muž umire, njezina velika ljubav, sada svjetski poznat skladatelj, vraća se u grad na koncert: čak i sada ona odbija njegovu ponudu – premda ga nastavlja voljeti, ona ostaje vjerna svom mrtvom mužu... Paralela s literarnom tradicijom etičke geste ponovnog sjedinjenja kad više ne postoji prepreka (od *Princesse de Cleves* do *The Portrait Of a Lady*) ne može ne upasti u oči: da to kažemo na ponešto ironijski način, heroína *Imenseea* je neka vrsta 'portreta nacističke Lady'... Lažnost te fantazije može biti razlučena detaljnijom analizom scene Aelsine smrti u *Opfergangu*: što je, točno, 'fantazija', a što je (dijegetska) 'realnost' u njoj? Na jednoj razini, naravno da je pojava Albrechta pored umiruće Aels njena halucinacija. To se mora dogoditi iz razloga koji je paradoksalniji nego što se možda čini: tako da ona može umrijeti. Bez brižne, ali otriježnjujuće poruke da Albrecht zapravo voli svoju ženu, Aels bi bila osuđena da vječno živi poput nekog suvremenog vagnerijanskog junaka koji ne može pronaći oslobođenje u smrti, u paradigmatškoj ženskoj fantaziji, svijest o tome da će njen nestanak omogućiti moguće stvaranje Savršenog Para, ona se dostojanstveno povlači iz života, brišući sebe iz slike. Međutim, na jednoj drugoj razini, trebalo bi istovremeno tvrditi da je cijela ta scena, dakle, Aels i Albrecht, Albrechtova halucinacija, tako da prelazimo iz (dijegetske) stvarnosti u halucinaciju već onda kad prelazimo s Albrechta u bolničkog krevet u Aels u njenom krevetu: da 'Aels u svom krevetu halucinira Albrechta' je u suštini halucinacija samog Albrechta, koja mu omogućuje da spasi svoj brak tako što fantazira Aelsino opraštajuće napuštanje života nakon što joj on kaže gorku istinu. Te su dvije fantazije, dakle, isprepletene u neku prostornu krivinu i ta nemoguća fantazija dvostruke žrtve omogućuje jedino dosljedno

rješenje za muški problem podijeljenosti između ljubljene žene i ljubljene ljubavnice – ona omogućuje formulu izbjavljanja iz čorsokaka a da se nikog ne mora prevariti.

ODOBRAVANJE LAŽI

Temeljna pouka te zamršene inscenacije je u tome da gorka istina (brak će preživjeti, Aels mora prihvatiti svoju smrt) može biti formulirana samo pod krinkom halucinacije unutar halucinacije. I, možda, ovdje dolazimo do činjenice da je Veit Harlan bio nacistički redatelj, autor dva ključna propagandna klasika, *Židova Süssa* i *Kolberga*: ne vrijedi li ta temeljna osobina i za nacističku ideologiju? U njoj se istina može pojaviti samo kao halucinacija unutar halucinacije, u načinu na koji nacist halucinira da Židovi haluciniraju svoju anti-njemačku zavjeru. Nije ni čudo da se Harlanovo predratno 'apolitičko' remek-djelo, *Die verwehten Spuren* (1938), varijacija motiva 'dame koja nestaje', također fokusira na dvosmislen status halucinacije. Ono po čemu je Harlanov film tako zanimljiv je njegova razlika spram standardne priče o 'dama koja nestaje', koja je također služila kao model za Hitchcock-ovu *Lady Vanishes* (iz 1939), kao i za Cornell Woolrichovu *The Phantom Lady* (koju je snimio Robert Siodmak 1942) – zanimljivo je da su svi ti filmovi načinjeni u istom periodu. Model za sve te priče je događaj koji se navodno desio tokom Pariške svjetske izložbe 1867., kad su kanadska kćerka i njena majka posjetile Pariz. Osjećajući se umorno, majka je otišla u hotelsku sobu, dok je kćerka ostala vani. Kad se vratila u hotel, ne samo da je njena majka nestala, nego su svi poricali da je uopće ikad bila tamo: ono što je bila soba njena majke sada je naprosto bila prazna soba u kojoj su radnici popravljali zidove; osoblje hotela sjećalo se samo kćerke; zapisnici broda i hotela su pokazivali samo njeno ime... Nakon očajne potrage, vlasti su kćerki otkrile istinu: majka je umrla od kuge, a kako ne bi prouzročili masovnu paniku, oni su morali poreknuti njeno postojanje. Dok je u svim drugim verzijama (uključujući i originalnu priču), naša – gledateljeva ili čitateljeva – perspektiva ograničena na onu mlade djevojke, Harlan se neobično odlučio za to da odmah otkrije tajnu majčinog nestanka (kugu), tako da gledatelj istinu zna cijelo vrijeme i ne postoji enigma – jedino je pitanje kad će i kako kćerka saznati istinu. Zašto je to učinio? Vjerojatno kako bi istaknuo očitu edipovsku pozadinu priče: uvođenje paternalnog Zakona iz slike briše opsceno bolesnu i ekscitivnu Majku, reže kćerkinu vezu s njom, njenu 'strastvenu privrženost' majci, i stoga joj omogućuje da uđe u 'normalnu' heteroseksualnu vezu. Nakon što se majka, mo-zartovska 'Kraljica noći', vrati u svoj hotel, kćerka izlazi i upušta se u jako razuzdani odnos s Dr. Moreauom, kojega su ranije upoznali na uličnoj paradi. Zatim, u jednoj od najupečatljivijih scena u filmu, scene para-koji-je-na-spoju na hotelskom balkonu koji zatim zajedno ide na divlju zabavu na ulicu punu ljudi izmjenjuju se sa scenama umiruće majke, njenim izobličanim licem punom znoja, kako očajno izvikuje ime svoje kćerke ('Serafine!') – kao da se pristup muškom partneru mora platiti majčinom smrću. I, doista, kad Serafine prihvati doktorov poziv da izađe s njim, prelazimo na scenu majčinog uzvika 'Serafine!', kao da opominje svoju kćerku zbog transgresije, zato jer je napušta. Druga razlika tiče se kraja: kad Serafine saznaje istinu, službenik pariške policije je zamoli za vrhunsku građansku žrtvu – pošto su se već počele širiti glasine o njejoj majci, on je preklinje da potpiše dokument kojim će potvrditi laž, tvrdeći da je u Pariz došla sama, bez svoje majke. Nakon što to učini, par, ona i Dr. Moreau, ostaju sami u bolničkoj sobi, obznanjujući svoju ljubav jedno prema drugome sada nakon što je majka i službeno izbrisana iz slike. (To ekscitivno sljubljanje uz

laž za dobrobit društva upućuju na autoritarne nacističke preporuke Harlanu). Put je stoga jasan: u svrhu potpune integracije u simbolički prostor odraslih odnosa, djevojka mora javno prihvatiti laž na kojoj se temelji društveni poredak, brišući majčinsku prijetnju iz slike – film je gotovo subverzivan u tom prikazu kako se javni red mora temeljiti na laži. U tome počiva veza, a istovremeno i razlika između nacističkog kinematografskog univerzuma i Hollywooda: nacistička kinematografija ide dalje, ona inscenira temeljnu fantaziju koja postojeći ideološko-politički poredak podržava mnogo direktnije nego Hollywood; usprkos tome, sama ta radikalnost proizvodi jedan navlastiti gotovo subverzivni efekt – pukotine u ideološkoj građevini mnogo su vidljivije nego u Hollywoodu. A ta cenzura vlastite temeljne fantazije ostaje potpuno operativna čak i u današnjem Hollywoodu.

CENZURA DANAS

U današnjem globalnom multikulturalnom poretku kustosi su neka vrsta umjetničkih kanibala, režući, pripremajući i konzumirajući meso umjetničkog djela – stoga se čini kao sasvim primjereno da u *Hannibalu* Ridleya Scotta Hannibal Lecter sada živi kao kustos u Firenci. Nažalost, *Hannibal* je jedan od prvih kandidata za najgori film godine – nakon što ga čovjek pogleda može se samo čeznutljivo pitati gdje je ovdje bila notorna holivudska *Kulturindustrie* sa svojim osebujnim pravilima manipulacije osjećajima gledatelja. S obzirom na vrhunac filma (u kojem Hannibal otvara lubanju drogirano agenta FBI-a, svog neprijatelja, odreže dio njegova mozga, prži ga s tartufima i zatim ga ponudi nesretnom agentu samom), u iskušenju smo nagađati nisu li i autori samog filma bili podvrgnuti takvoj proceduri od strane stvarnog Hannibala, koji im je izrezao dio mozga koji utječe na umjetničku kreativnost... Jedini blago zanimljiv lik u filmu je talijanski detektiv koji nastoji pronaći Hannibala, a kojeg glumi Giancarlo Giannini: čudna, ali upečatljiva personifikacija umorne, rezignirane, europske dekadencije. Unatoč tome, upravo nas taj potpuni promašaj filma taj koji nas navodi da postavimo dva općenita pitanja o filmskoj cenzuri. U dobrim starim vremenima cenzure Haysova kodeksa, poslovilna holivudska procedura se sastojala u tome da se promijeni žalosni kraj literarnog ili dramskog izvora filma u obavezni optimistično sretni kraj. S *Hannibalom* Ridleyja Scotta krug je na neki način zatvoren: roman Thomasa Harrisa završava tako da Hannibal Lecter i FBI agentica Clarice Sterling žive zajedno kao par u Buenos Airesu, dok film cenzurira taj kraj, odlučujući se za završnicu koja će biti prihvatljivija. *Quid pro quo* koji Hannibal predlaže Clarice stoga glasi: 'Pomoći ću ti ako mi dopustiš da pojedem tvoj Dasein'. Kad je Ridley Scott prihvatio snimiti *Hannibala*, odmah se obratio Harrisu: 'Kraj je predstavljao dosta škakljivo pitanje, stoga sam najprije nazvao Toma Harrisa. Rekao sam da ne vjerujem baš u to. Odjednom se pojavila ta nagla promjena lika za kojeg sam vjerovao da je neuništiv i nepromjenjiv. To ne može biti. To su kvalitete zbog kojih je Hannibal za nju i bio toliko fascinantan. Da mu je ona rekla da, on bi je ubio.' (Citirano iz 'The Passions of Julianne Moore', Vanity Fair, ožujak 2001). Što je, dakle, toliko nedopustivo u tom 'najbizarnijem sretnom završetku u povijesti popularne fikcije'? Da li se doista radi samo o psihologiji, samo o činjenici da 'ta odluka uopće nije u skladu s likom Clarice'? Točan je odgovor prije onaj suprotan: u *Hannibalu* nam se servira neposredno ostvarenje onoga što Freud naziva 'temeljnou fantazijom': subjektova najdublja želja koja se ne može neposredno priznati. Naravno da je Hannibal objekt intenzivne libidinalne želje, istinski strastvene privrženosti – od *Kad jaganjci utihnu*, mi (a u paru Hannibala i Clarice, Clarice simbolizira

'nas', zajedničkog gledatelja, točku identifikacije) ga volimo, on je apsolutni šarmer. *Hannibal* je promašen upravo zato jer, na kraju romana, direktno ostvaruje tu fantaziju koja mora ostati implicitna – rezultat je, dakle, 'psihološki neuvjerljiv' ne zato jer je lažan, već zato je dolazi preblizu našoj fantazmatskoj jezgri. Da djevojku proždre šarmersko-vražja očinska figura, nije li to vrhunski sretni završetak, majka svih sretnih završetaka, kao što bi to bilo i u Iraku? U podrobnoj analizi bilo bi također zanimljivo slijediti transformacije Hannibala lika u tri romana i filma. U *Crvenom zmaju*, prvom romanu o Hannibalu Lecteru (i *Lovcu na ljude* Michaela Manna, prvom i još uvijek najboljem filmu o Hannibalu), Hannibal je čisto asubjektivno čudovište, stroj nesposoban za bilo kakvu empatiju. Veliki pomak se javlja s *Kad jaganjci utihnu*, romanom, a posebice s filmom: veoma hvaljena (i zasigurno precijenjena) gluma Anthonyja Hopkinsa konačno je humanizirala Hannibala, pretvorivši hladni apatični stroj za ubijanje u šarmantnog genija Zla. U skladu s tim, odnos između Hannibala i Clarice u *Jaganjcima* pretvoren je u intenzivnu interpersonalnu razmjenu: Hannibal njoj pomaže (u hvatanju serijskog ubojice 'Buffalo Billa'), a od nje zauzvrat želi da mu kaže svoje najdublje traumatske fantazije (na što se odnosi naslov 'Kad jaganjci utihnu'). Kako se ovdje ne sjetiti ironične aluzije Jacquesa Lacana na Heideggera, kada definira što analitičar traži od svog pacijenta? – 'Mange ton Dasein!', 'Pojedi svoj Tubitak!' U *Jaganjcima* Lecter stoga nije ljudožderski usmjeren samo spram svojih žrtava, nego i – možda čak i više – prema Clarice: umjesto da jede njeno meso, on 'jede njen Dasein', kušajući samu fantazmatsku jezgru njenog bića, njene najdublje temeljne fantazije. *Quid pro quo* koji Hannibal predlaže Clarice je u tom smislu: 'Pomoći ću ti ako mi dopustiš da pojedem tvoj Dasein.' Napokon, u *Hannibalu*, prelazimo s razmjene fantazija na neposredno ostvarivanje same fantazije – radi se o aspektu koji je cenzuriran u filmu, u kojem je inicijalna emocionalna veza invertirana: nije Clarice ta koju fatalno privlači Hannibal, nego je sam Hannibal taj koji 'pruža za njom ruku', izjavljujući svoju ljubav spram Clarice rezanjem svoje šake. (Na samom kraju filma, kad već čujemo kako se policijske sirene približavaju kući, Clarice veže sebe liscama za Hannibala kako bi ga spriječila da pobjegne; umjesto da odsiječe njezinu šaku kako bi mogao pobjeći, on odsijeca svoju, dajući joj doslovno komad mesa kao krajnji dokaz ljubavi.) Međutim, postoji i drugi aspekt cenzure, koji je potpuno prisutan u *Hannibalu*. Okrenimo se nakratko jednom posve drugačijem filmu, *Stalkeru*: ako je taj film remek-djelo Tarkovskog, onda je to prije svega zbog neposrednog fizičkog utjecaja njegove teksture. Krajolik Zone, njezina postindustrijska pustoš s divljom vegetacijom koja raste preko napuštenih tvornica, betonski tuneli i tračnice pune ustajale vode i divlji korov kroz koji lutaju mačke i psi litalice. Priroda i industrijska civilizacija se ovdje iznova preklapaju, ali kroz zajedničko propadanje – propadajuća civilizacija je u procesu ponovne obnove (ne putem idealizirane harmonične Prirode, već) kroz prirodu koja se i sama raspada. Temeljni krajolik Tarkovskog je onaj vlažne prirode, rijeka ili ribnjak blizu neke šume, puni ostataka ljudskih predmeta (stari betonski blokovi ili dijelovi rdavog metala). Čak su i lica samih glumaca, posebno ono Stalkerovo, jedinstvena u svojoj mješavini obične grubosti, malih rana, tamnih ili bijelih mjesta i drugih znakova propadanja, kao da su sva bila izložena nekoj otrovnoj kemijskoj ili radioaktivnoj tvari, ali ujedno sjaje neku temeljnu naivnu dobrotu i vjeru. Premda cenzura u SSSR-u nije bila manje stroga od neslavnog Haysova kodeksa, ona je ipak dopustila film toliko tmuran u svom vizualnom materijalu koji nikada ne bi prošao test Haysova kodeksa. Sjetimo se, kao primjer holivudske materijalne cenzure, prikaz umiranja od bolesti u *Mračnoj pobjedi* sa Bette Davis: okruženje

karakteristično za višu-srednju klasu, bolna smrt... proces je lišen svoje materijalne inercije i premješten u eteričnu realnost bez loših mirisa i okusa. Jednako je bilo sa sirotinjskim četvrtima – sjetimo se poznatog Goldwynova podrugljivog odgovora, na primjedbu nekog kritičara da sirotinjske četvrti u nekom njegovom filmu izgledaju prelijepo, bez prave prljavštine: 'I bolje da izgledaju lijepo, budući da su nas koštale toliko mnogo!' Cenzura Haysova ureda bila je izrazito osjetljiva na tu točku: kad su se prikazivale sirotinjske četvrti, oni su eksplicitno zahtijevali da set tih četvrti bude izgrađen tako da ne podsjeća na pravu prljavštinu i smrad – na najelementarnijoj razini različite materijalnosti realnog, cenzura je stoga u Hollywoodu bila mnogo jača nego u Sovjetskom Savezu. I, unatoč svom njenom fizičkom užasu i odvratnosti, ta dimenzija materijalne inercije je također potpuno cenzurirana u *Hannibalu*, koji se odvija u prototipskim okruženjima s razglednica, bio to centar Firence ili predgrađa Washingtona: Hannibal možda jede mozak, ali taj mozak doista *nema mirisa*. U tome se sastoji konačna pouka tog neuspjelog filma: unatoč suprotnim zavaravajućim dojmovima, cenzura Hollywooda zdravija i življa nego ikad prije!