

## »The law will take care of this!«

Stojan Pelko

O b vseh zagatah, ki jih običajno povzroča žanrska klasifikacija filmske produkcije, bi bilo več kot zabavno poskusiti posamezne žanre izluščiti s pomočjo značilnih *besed*, ki jih njihovi junaki v določenem trenutku preprosto morajo izreči. Najsi gre za ljubezenske izjave v melodrami, za pozive v napad v pustolovskih filmih ali za neartikulirane vzdihljaje v hard-core pornografiji – vselej se zdi, da vstop v žanr nujno potegne za sabo sklop besed, ki se brez slehernih premen vlečejo iz filma v film. Celó v po definiciji negotovih žanrih, žanrih, kakršna sta kriminalka in t.i. sodnijski film, je gledalec ves čas lahko povsem prepričan, da bo v določenem trenutku lahko *napovedal* akterjevo izjavo. Ko zagleda lisice na rokah prestopnika, si potihem že mrmra »*Pravico imate molčati. Karkoli boste rekli, bo lahko uporabljeno na sodišču...*«; ko pa nato na sodišču priča pristopi k svojemu sedežu, v glavi že odzvanja »*resnica in nič drugega kot resnica*«. Šele v trenutku odsotnosti teh besed se zares zavemo, kako neizogibne so pravzaprav za samo percepcijo dogajanja – nekaj namreč neizogibno manjka, samo dejanje brez tega »*govornega dejanja*« izgubi svoj pravi pomen. Seveda ni naključje, da je bistvena vsebina teh besed prav sama beseda – izrečena ali zamolčana, resnična ali neresnična. Ta performativna razsežnost visoko kodiranih filmskih situacij se ponavlja iz filma v film kot svojevrsten pripev, kot tisti deleuzovski »*ritournelle*«, v katerega sta hkrati vpisana razlika in ponavljanje; ki je vselej isti, a vendarle vsakič drugačen... Tudi besede, ki smo jih tokrat postavili v naslov našega prispevka, so tak pripev – so namreč refren, ki se vleče skozi ves film Johna Forda *Just Pals*. Toda čisto posebno, skorajda ekzemplarično vrednost jim podeljuje banalen historičen podatek, da so izrečene v filmu, ki je datiran z letnico 1920. Kaj to pomeni? Pomeni seveda, da niso nikoli mogle biti zares slišane, kolikor je slišnost razsežnost, ki si jo je brezobzirno prisvojil zvočni oziroma govorni film. To pa še zdaleč ne pomeni, da niso bile tudi izrečene! Celó zelo pogosto, le da so morale na svoji poti do gledalca preiti specifično pot sleherne izrečene besede v nemem filmu – namreč pot pisane črke, pot *mednapisa*. Natančno med temi orientirji, med besedami, izrečenimi in zapisanimi, pa med Fordom in sodiščem, se bo gibal pričujoči prispevek. Upamo, da se bo na tej poti dotaknil tudi Zakona, četudi se mu bomo poskusili približati preko njegove hrbtne strani, preko *outlaws*.

---

Pričujoči zapis dolguje nove poglede na Fordove filme veliki retrospektivi, ki je med novembrom 1989 in februarjem 1990 potekala v dvorani *Cinémathèque Française* v Parizu, nič manj pa tudi ne monografiji, ki so jo ob tej priložnosti izdale *Cahiers du cinéma: John Ford* (uredila Patrice Rollet in Nicolas Saada), Pariz 1990, 142 strani.

Prikličimo si v spomin katerokoli tipično filmsko obravnavo na sodišču. Kaj je njen osnovni zastavek? Najsi je njen »casting« še tako zelo razvejan (sodnik, porota, obtoženi, branilec, tožilec, priče...), vselej se obravnava reducira na neko temeljno zoperstavitev, ki jo morda še najbolj povzemajo prav parodične, običajno western variante: *dejanje je priličeno črki* (zakona). Na sodnikovi strani je zato vselej knjiga – pa četudi je sodnik pravkar prilezel iz saloona in četudi je knjiga v skrajni konsekvenci zgolj votla praznina med dvema platnicama. Zato pa je na drugi strani treba sprožiti cel mehanizem, ki naj dokaže, da dejanje pravzaprav sploh ni odstopalo od črke – pri čemer na isti ravni nastopajo *materialni dokazi*, *glasovi* in nena zadnje tudi *telesa*. Najsi se sliši še tako paradokсно, ampak v tej osnovni zoperstavitvi sta branilec in tožilec dobesedno na isti strani – oba si prizadevata svojo verzijo dejanja priličiti mrtvi črki. Kot bi nam že sama teatraličnost njunih izstopov na odprto sceno in nezgrešljiva gestikulacija hoteli dopovedati, da sta oba pravzaprav v istem boju z negibno figuro utelešene črke Zakona na drugi strani. *Verba volent, scripta manent*. Zato seveda še zdaleč ni naključje, da tudi tista zadnja, odločilna beseda (*»Kriv.«/»Ni kriv.«*) do akterjev tega boja pripotuje zapisana na drobnem listku, ki ga predsednik porote diskretno dostavi sodniku. To pismo vselej doseže svojega naslovnika, le da ta za razliko od osnovnega postulata zakona, po katerem je vsakdo nedolžen, dokler se mu ne dokaže nasprotno, še zdaleč nima te sreče. Ali kot to lepo sporoča propagandni slogan novega filma Alana Pakule, *Presumed Innocent*; *»Nihče ni povsem nedolžen!«*. V boju z mrtvo črko je izid po definiciji tragičen, saj je vse, kar se ji zoperstavlja, petrificirano na raven materialnih dokazov. *Objection! – Overruled!* Najsi si branilec in tožilec z vsem svojim glasom in vsem svojim telesom še tako prizadevata zoperstaviti, ena sama beseda, podprta s knjigo, ju dobesedno prikuje nazaj na njuno mesto, ki je prav neko nemogoče mesto, kolikor zaznamuje neidentičnost glasu s črko.

Zato še zdaleč ni nujno, da sodijo morilcu, če naj bo v pričujoči dispozitiv vpisana smrtonosna razsežnost. Nasprotno, zoperstavitev črke in telesa po definiciji implicira razsežnost smrti. Natanko smrt je namreč tista, ki »telo vpelje v kategorijo stvari« (Pierre Legendre), ki ga petrificira v materialni dokaz. Zato se nam zdi izredno daljnosežna izpeljava Patricea Rolleta, ki »tragičnost« Fordovega junaka kot tistega, ki je od samega začetka situiran natanko v mejno območje med življenjem in smrtjo (cf. problem Antigone v *Etiki psihoanalize*). Tovrstna izpeljava namreč najde svoje vrstno zgostitev celotne problematike v tipično fordovski sceni – v junakovem nagovoru nagrobnika! Najsi gre za mladega Lincolna, za Wyatta Earpa ali za kapitana Nathana Brittlesa v filmu *She wore a yellow ribbon* – vselej je soočanju junaka z nagrobnikom v Fordovih filmih prihranjeno ključno mesto v nizu filmske pripovedi. Upamo si trditi, da je natanko v tem prizoru do svojega pojma prigan dispozitiv, ki smo ga že poskušali zasledovati na sodišču – dispozitiv soočanja glasu s črko, živega telesa s petrificiranim telesom. Ta »poslednja sodba« dejansko ne potrebuje več ne branilca, ne tožilca, ne porote, celo sodnika ne – zadoštuje zgolj mrtva črka na eni strani, pa »obtoženi« kar sam izpove svojo »krivdo«! Vsakič znova smo namreč v tovrstnem prizoru priče neki zgovernosti Fordovega junaka, ki sicer še zdaleč ni njegova odlika v vseh drugih prizorih. Prej nasprotno, le-ta je po definiciji molčeč, obrnjen sam vase, brbljavost pa je prihranjena za eno



od epizodnih vlog – pa še tedaj najpogosteje podprta s krepko dozo whiskyja. Ob nagrobniku pa besede kar same stečejo – kot bi jih priklicale tiste črke, ki nemo ždijo na hladnem kamnu. Konsekvence tega prizora pa segajo celo še dlje. Če se je namreč na sodišču še zdelo, da gre za neprekoračljivo mejo med črkami in glasovi, med smrtjo in življenjem, tedaj je prav nagrobnik kot privilegirano mesto izpovedi tisti, ki radikalno zamaje samo to mejo. Prav prizor iz že omenjenega filma *She wore a yellow ribbon* je morda najlepši dokaz prekoračitve te neprekoračljive meje: medtem, ko je John Wayne skorajda »zamrznjen« v svoji pozi pred nagrobnikom, se na kamniti površini zariše senca ženskega telesa. Duh umrle žene? Seveda ne, toda že zgolj tisti droben hip, ki mine med senco in njenim izvorom (telesom dekleta, ki je Brittlesu sledilo na pokopališče) zadostuje, da je življenje za hip obstalo, smrt pa vanj zarisala svojo senco. Mar to morda vendarle pomeni, da meja ni povsem neprekoračljiva, da obstaja natanko tisti prostor »med dvema smrtma«, značilen za tragičnega junaka? Vsa poanta opisanega prizora je prav v tistem »drobnem hipu«, ki ustreza enemu filmskemu rezu, tej neujemljivi, a vendarle tako zelo fundamentalni filmski operaciji. Če so po mnenju Patricea Rolleta v tem prizoru zgoščene kar tri razsežnosti filmskega opusa Johna Forda – ontološka, etična in historična – tedaj nas v pričujočem prispevku zanima natanko tista četrta, ki pa je obenem tudi že prva, kolikor vse preostale sploh šele omogoča: zanima nas preprosto *filmska razsežnost* tega prizora! Če je namreč v čem veličina Fordove umetnosti, tedaj je to prav mojstrska sposobnost redukcije najbolj tragičnih ontoloških vprašanj na eksplicitno filmska vprašanja – na vprašanje reza, gledišča, giba kamere... – ne da bi njihova uporaba sama v kateremkoli trenutku postala zares eksplicitna, v oči bijoča. Kako torej režira John Ford?

V prvem približku bi lahko rekli, da *režira pogled*. Toda mar navsezadnje slednjo trditev ne moremo zapisati za vsakega režiserja, ki si prizadeva voditi pogled gledalca? Da – in prav zaradi tega zahteva definicija Fordove režije pogleda nekaj dodatnih opredelitev. Jacques Aumont v zadnji knjigi, ki jo je naslovil preprosto *Podoba (L'Image, Nathan, 1990)*, povzema tripartitno shemo skopične pulzije: cilj («videti») – objekt – sidrišče pulzije v telesu (oko), ker je skrajni cilj videnja prav neka *podoba*, objektivnost pa je, sledeč Lacanu, pripisana prav samemu *pogledu*, lahko pričujočo shemo mirno prevedemo kar v trojico: *podoba-pogled-oko*. »Režirati pogled« pomeni tako osredotočiti pozornost prav na ta ključni vmesni člen – kar pa pri Fordu še zdaleč ne ostane brez posledic za oba skrajna pola. Mirno lahko zapišemo, da Fordova režija zariše prisotnost tega vmesnega »objekta« na oba preostala člena triade – z drugimi besedami, da ga zanima natanko *skopična pulzija* v vsej njeni kompleksnosti. Namesto da bi se podrobneje ukvarjali prav z nekim *objektom*, ki pokriva avtorjevo *oko* (mislimo seveda na »gusarsko« črnino na Fordovem očesu, ki ga nehote zveže s Fritzom Langom, pa tudi z misterioznim junakom Beckettovega filma *Film*, ki ga igra Buster Keaton), se raje osredotočimo na prisotnost tega objekta v sami podobi. Vprašanje se torej glasi: *Kako Ford režira pogled v podobi?* Najilustrativnejši odgovor na to vprašanje nam ponuja film *The Searchers*, saj med svoje junake razporedi, dobessedno distribuira, različne moduse obvladovanja tega neobvladljivega objekta, kakršen je pogled. Ethan Edwards



(John Wayne) se sprva iz prizora v prizor potrjuje kot tisti, za katerega se predpostavlja, da vidi – celo kot *edini*, ki »prenese pogled« (na truplo Marthe; na iznakaženo Lucy...). To gospostvo pogleda se zdi dokončno potrjeno s posmrtno oslepitvijo ubitega Indijanca, s tistim neverjetno krutim prizorom, v katerem Ethan ustrelji dva strela v smeri že zaprtih oči in ga tako, kot sam razloži, »obsodi na večno tavanje«. Ob boku Ethana, tega domnevnega gospodarja pogleda, je ves čas filma mladi Martin Pawley Jeffrey Hunter), ki pa so mu ves čas odtegnjeni natanko pogledi na ključne situacije. Kar nekajkrat se v toku filma ponovi očetovska gesta Ethana, v slogu »Tega tvoje oči ne bi prenesle!«. Da je s tem iz prizora v prizor bolj podoben nam samim, gledalcem, je več kot očitno. Tudi nas navsezadnje vodi natanko želja »videti tisto«, a nam njeno realizacijo vsakič znova spodnese prav domnevni gospodar pogleda. Toda... Toda v nekem trenutku se Martin dobesedno *polasti pogleda*. Dovolj zanimivo je, da se to zgodi prav v neki *kupčiji*, katere pogoje Martin še zdaleč ne obvladuje. Prej nasprotno: prepričan je, da trguje za klobuk, na koncu pa mu pripade nič manj kot Indijanka! In kako je ime tej Indijanki? *Look*, pogled torej! Najsí se Martin do nje sprva vede prav kot do nekakšnega odvečnega objekta (na prvi pogled skrajno brutalna gesta, s katero jo zbrca stran od sebe, je le najbolj v oči bijoč dokaz), bo odslej položaj v filmu precej drugačen: Martin ima pogled na svoji strani. Da je njegova stran druga stran Ethanove, smo že poskusili pokazati. Dodamo lahko le, da je osebi, ki je nato pri Fordu dobila ime Martin (in kar je po mnenju Jean-Louis Leutrata mogoče brati natanko kot zgostitev neke nemogoče združitve, Marthe in Ethana; cf. *Ujetnice puščave. Tapiserija Navaho.*) v izhodiščnem romanu Alana Le Maya ime preprosto *The Other*, Drugi. Neka na videz epizodna vloga Indijanke nam tako na ravni samega svojega imena in položaja, ki ga ima do enega od glavnih akterjev, kar naenkrat postane *Other's Look*, Pogled Drugega! Tisti pogled torej, ki je konstitutiven za samo skopično polje, brez katerega preprosto ničesar ni mogoče videti (ne vedeti!). In če večina interpretov tega Fordovega filma pripisuje skrajno sublimnost prav prizoru srečanja obeh glavnih akterjev z Debbie, nedaleč od indijanskega tabora, »down by the river«, tedaj moramo mi v njem prepoznati natanko vrhunski dokaz Fordovega interesa za kompleksnost skopične pulzije. kaj se pravzaprav zgodi v tem prizoru? Vsi trije elementi prej omenjene triade so razločeni, da bi jih šele filmski dispozitiv nato v celoti spet združil. Imamo namreč neko *podobo* (žensko telo, ki se bliža po sipini, kot senca na platnu), imamo dva para *oči*, ki te podobe ne vidita (ker se jima pač bliža za njunima hrbtoma) – in imamo končno naš lastni *pogled*, ki oba prejšnja členu združi v *filmsko podobo*. Je mar sploh še naključje, da prepoznamo sublimnost natanko v prizorih, ki evocirajo naš lastni pogled? Ki nas same razkrijejo kot tiste večne potnike med gospostvom pogleda in njegovim vztrajnim izmikanjem? Med sprevidom in slepoto?

Ta »optični« ekskurz smo preprosto potrebovali zato, da se bomo lažje vrnili med naše besede in glasove na sodišču. Mar ni natanko tam neka radikalna slepota predpogoj za sprevid, mar nima boginja justice zavezanih oči? »*The law will take care of this*«, Zakon bo poskrbel za to – četudi je sam v skrajni konsekvenci slep! Ni nam treba sestopati vse tja do Platonove votline, da bi sprevideli, kako luč Veli-



ke Knjige (pa naj gre za Biblijo, Deklaracijo o neodvisnosti ali Zakonik) v bistvu zaslepljuje Fordovega junaka, ga sili v tisti tipični brezciljni pogled v daljavo, ki je analogen slepoti, kolikor je brez vsebine, prazen. Kot Kiklop je obsojen na en sam pogled, ki mu manjka pogled Drugega – in ga zato praviloma išče v nekem »on-stran«, ki je obenem prostorski, skoraj geografski (Monument Valley), in časovni, zunaj-zgodovinski (nagrobniki). Toda natanko ta slepota ga povzdiguje v vrhunskega reprezentanta Zakona, tiste usodne instance mrtve črke. Sicer nima oči, a vidi! Zato je lahko v filmu *The Informer* natanko slepec tisti, ki dokončno razkrije zločinca. Že Michel Chion je opozoril na celo vrsto presenetljivih podobnosti med pričujočim filmom in filmom *M. Fritza Langa*. Natanko s to, ne ravno običajno vzporednico med dvema avtorjema, si lahko pomagamo, če naj dosežemo nekaj konkretnih sklepov o razmerju med videnjem in Zakonom, med slepoto in mrtvo črko. Kaj zapečati usodo morilca v Langovem filmu? Najprej je to glas, natančneje: *zvok*, ki ga sam oddaja – žvižg namreč. Toda če naj ta glas postane materialni dokaz, mora njegovo telo prejeti znamenje *črke* – mora biti dobesedno ožigosano. S tem je zapečaten tudi že njegova usoda, zaradi česar je seveda ves sodni proces nujno treba gledati kot formalizacijo neke že odločene vsebine. Toda ravno kolikor to sodišče *outlaws* do najdrobnejše podrobnosti povzema vse značilnosti sodišča Zakona, uspe povedati o slednjem več kot ono samo. Zakaj? Zato, ker ob povzemanju vseh preostalih motivov vendarle ne more zaobseči same konstitutivne slepote Zakona vse dotlej, dokler je dobesedno ne utelesi v eno osebo – osebo slepca, čigar »prepoznanje« morilca pomeni smrt. Zato je seveda vrhunska ironija Langovega postopka, da le hip za tem dokončnim razkritjem radikalne slepote Zakona na prizorišče vpelje še predstavnike »pravega« Zakona. Iz off-a namreč slišimo zadnje besede tega filma, »*V imenu zakona!*«. Med gesto slepca, ki bliža svoji roki obrazu morilca, in med komisarjevim poslednjim stavkom, ni – glede na strukturno vlogo, ki jo imata – absolutno nobene razlike: oba sta skrajna evokacija neke arbitrarnosti Zakona, ki počiva na instanci črke. Razlika med Fordom in Langom je morda le v tem, da k samemu statusu Zakona vsak po svoje pristopata nekoliko drugače: Lang se zadovoljuje z opozorilom na dvoumnost Kreontovega zemeljskega prava, ki ga kaj lahko odigra tako ena kot druga stran; medtem ko nam konec Fordovega filma *The Informer* prej da misliti na indice tistega Antigoninega božanskega prava, saj so zadnje besede namesto za predstavnika Zakona prihranjene za mater žrtve, ki oprošča storilcu. Da je slednji zakon še neizrecno bolj surov in okruten od »profanega«, pa najbolj nazorno priča prav sam izid Fordovega filma, saj je za razliko od Langovega tod izid smrten. Toda ne pozabimo, v obeh primerih je prav *slepec* odigral ključno vlogo v obsodbi! Je mar mogoče torej pojmiti zakon kot eksplicitno optični fenomen? Vse naše dosedanje približevanje dveh avtorjev meri natanko v to smer, le da moramo v debato pritegniti še po en film vsakega avtorja. V mislih imamo *Onstran vsakega dvoma* Fritza Langa in *Moža, ki je ubil Libertyja Walancea* Johna Forda. Že samo o zapeljivosti in radikalni dvoumnosti obeh naslovov bi bilo mogoče napisati poseben tekst. Za obema se namreč skriva morilec, le da je njegova resnica ravno neka *neverjetna resnica*, kakor se glasi francoski prevod Langovega filma, *L'Invraisemblable vérité!*

Zaplet Langovega filma je dovolj znan: z vrsto »montiranih« indicov obtožiti nedolžneža in tako razkriti popolno arbitrarnost smrtne kazni. Prva lepota tega filma je seveda v razvpitem »krivem nedolžnežu« – na videz naključna serija indicev je bila v resnici že od samega začetka »prešita« z realno krivdo. Druga, morda še zanimivejša, pa je vloga, ki jo pri montiranju indicev vzporedno igrata *podoba* in *črka*. Sleherno od podtikanj dokazov je zabeleženo s fotografskim aparatom, vendar tako nastali podobi vso verodostojnost podeljuje ravno neka zapisana beseda. To je dovolj očitno že ob epizodi s pismom, odločilno pa postane prav ob *oporoki*, ki uspe nadomestiti izginule fotografije, zgorele v avtomobilski nesreči, ter tako lažne indice resnične krivde transformirati v *resnico samo*. Da je ob vsej vztrajnosti, ki je v tem filmu sicer pripisana fotografski podobi, razsežnost »poslednje sodbe« vendarle prihranjena »besedi,« je nedvomno nauk, ki ga preprosto ne smemo spregledati. Podobe si lahko sledijo, se izmenjujejo, celo falsificirajo – a vedno je nekje zadaj, pri dnu, neka beseda, najsi gre za oporoko ali scenarij! In natanko tu, pri tej besedi, ki diktira dejanja in podobe, naletimo na isto arbitrarnost, ki smo jo že skušali registrirati pri Zakonu. »*Print the Legend*« je zgoščena metafora Fordovega filma *Mož, ki je ubil Libertyja Wallancea*, a je obenem tudi razpoznavni znak celotnega njegovega opusa. Fordova zgodovina je odprta, ves čas se ponavlja, a je vsakič drugačna. Če nam danes sama beseda »legenda« najpogosteje nastopa v neposredni zvezi z neko podobo, ki bi naj jo pojasnjevala – torej ji sledila – tedaj ne smemo pozabiti, da je bila nekoč natanko *legenda* tista, ki je podobo sploh šele priklicala pred oči, da ji je torej predhodila prav kot skupek črk in besed. Če je bilo kaj značilno za legende, tedaj je bila to natanko njihova *multi-vizija*, če lahko tako nekoliko anahronistično poimenujemo *pluralnost gledišč*. John Ford je s filmom *Mož, ki je ubil Libertyja Wallancea* ohranil natanko to arbitrarnost gledišča, to »neverjetno resnično« možnost, da sama perspektiva kreira dejanje. Tok filmskih podob s svojo sukcesivnostjo seveda ponuja idealno možnost, da drug za drugim sledimo večim pogledom na isto dogajanje. S tem pravzaprav zremo dvoje: prvič, da je sleherni naš pogled v to težko obvladljivo polje skopične pulzije *enkrat* in da nam prav nič na svetu ne more zagotoviti, da ga bomo drugič videli na isti način in pod istim kotom; in drugič, da bo legenda ostala natisnjena, dobesedno vtisnjena v samo dogajanje, natanko zaradi te *odsotnosti edinega pogleda*, ki bi bil sposoben zaceliti neidentičnost pogleda in telesa, glasu in črke. Dokler bo tako, bo pač »*zakon moral poskrbeti za to!*«