

## KINEMATOGRAFSKO ZAJETJE SPOLOV

ALAIN BADIOU

Pričujoč tekst je neposredno povezan z Antonionijevim filmom *Identifikacija ženske*. Napisan je kot njegov preludij, tako da ga ni mogoče brati, ne da bi videli ali slišali. »Razlaga filma,« kot pravimo, ali, kot smo govorili, »razlaga teksta.« Žanr, ki ni kritičen, ampak didaktičen.

Vendar dodajam: prav tako, kot ne verjamem, da pomeni brati tekst (ga razlagati) naštevati katahreze, asindetone, metafore ali sinekdohe, enako ne verjamem, da terja razlaga filma ugotavljanje zoomov, zadnjih travellingov ali odvečnih kadrov. Napačen formalizem filmskega Diafoirusa in Trissotina. Še manj pomeni, kot se razume samo po sebi, da pripovedujemo zgodbe, pozdravljamo igralce, da govorimo, kako smo uživali in da se na koncu spoštljivo priklonimo. Novinarski diskurz ni zdravilo za diskurz Univerze.

Kot vselej se bomo preizkusili v diskurzu gospodarja, ki je diskurz Ideje, takšne, da ena sama forma vpiše njen prehod.

Začnimo z naslovom. »Identifikacija ženske« je dobeseden prevod izvirnega italijanskega naslova. Recimo, da gre za resničen naslov, ali raje, za naslovitev neke resnice. Katere resnice? Resnice, da je tisto, česar je film sposoben glede spola ali spolne obeleženosti, česar je pravzaprav edino on sposoben, čutna, telesna upodobitev, ne, kot vse preveč pogosto verjamemo, porazdelitve spolno obeleženih vlog ali podob te porazdelitve, ampak (kar je veliko bolj pretanjeno in izvirnejše) procesa identifikacije tega, kaj pomeni za subjekt njegova spolna obeleženost.

Dejstvo, da ženska ljubi moškega, določa moškega kot identifikatorja te ženske. Ljubiti je želja, torej dolžnost, saj sta želja in zakon ena in ista stvar. Ljubiti žensko vam določa dolžnost, da jo identificirate. Ali ste sposobni podpreti to željo, to dolžnost? Vprašanje, ki ne meri na vlogo ali tip, saj konstituira subjekta.

V Antonionijevem filmu pravi ena od obeh žensk, podvrženih identifikaciji, in sicer druga, Ida, ki jo igra Christine Boisson, svojemu moškemu identi-

fikatorju, verodostojnemu Niccolaju: »Sem oseba kot ti. Naključje je, da nisem istega spola.« Ugaja mi misel, da je to, za kar gre v filmu, vsaj kar zadeva spolno obeleženost, samo to naključje, zajetje tega naključja ter vseh njegovih posledic: biti tega ali onega spola.

Kar zatrjuje Ida, je dejstvo, da obstaja še pred naključjem spola neka človeškost, ki je povsod identična, neka generična človeškost, zgrajena na identiteti ali podobnosti in ne na razliki ali uganki. Sicer pa je specifična podoba te konstrukcije prikazana v filmu. Moška oseba je cineast, podobno kot v Fellinijevem *Osem in pol*, s katerim je Antonionijev film v nekakšnem dialogu, morda nezavednem. Ta cineast ima precej nejasno idejo o filmu, ki naj bi bil film o ženski ali pa vsaj film z žensko kot izhodiščem. Zato išče ženski obraz. Pri sebi doma lepi na steno iz revij izrezane fotografije žensk, med drugimi seveda tudi Louise Brooks, nostalgija brez učinka. Najljubša mu je fotografija neke teroristke, najverjetneje pripadnice rdečih brigad. Je edina fotografija, ki je speta s fotografijo moškega, njenega moškega, ljubimca, tudi terorista. Oba sta v zaporu. Cineast Niccolo bo rekel Idi: »To sta koherentni življenji,« in pripomnil: »ta dva tu imata isto vizijo sveta, delita ista tveganja, delita si to, kar sta in kar počneta.« Lahko ju torej sanjamo ali prepoznamo kot predstavnika človeškosti identitete in delitve skupnega. Lahko si domišljamo, da naključna razlika spolov ne spodkopava te spete identitete identične človeškosti.

Tezo o generični človeškosti, varovani z identiteto, podpira neka temeljna oblika umetnosti. Gre za umetnost, v kateri triumfira, pa naj bo še tako nasilno, univerzalnost humanih vrst. Ta umetnost je epopeja, epska pripoved afirmacije sebstva, heroična afirmacija negativnega. Kinematografija podpira afirmativno človeškost takrat, ko pristane na to, da se meri z epopejo, z njenim prostorom, z njenimi molčečimi junaki, z njenimi dvoboji, kjer se Isto spopada z Istim za slavo Istosti. Do tega pride večkrat pri Griffithu, Eisensteinu ali Fordu. Redko pri Antonioniju. To, za kar gre v filmu, o katerem govorimo, se le mimogrede in bežno dotakne generične orientacije, človeškosti, ki se ukvarja, kolikor se, s problemom identitet in ne razlik. Naključna dodelitev spolne obeleženosti izzove v Antonionijevem filmu, in nedvomno v celotni kinematografiji, korenito in bolečo ločitev, nasilno ignoranco, neke vrste neurejeno izgnanstvo. Predvsem pa gre za to, da zahteva spolno naključje nujnost identifikacije drugega spola, delo heterosa ali hetero-seksualnega. In dejanska scena, realni proces te identifikacije je ljubezen ali ljubezenski poskus, film pa se ponuja, da bi bil njena privilegirana umetniška priča.

V tem smislu je kinematografija, ali vsaj neka bistvena kinematografija, umetnost ljubezni, miselna priča ljubezni kot identifikaciji razlike. Tudi roman je umetnost ljubezni, le da obravnava roman ljubezen kot usodo. To usodo vpisuje v razmak med sublimnostjo odpovedi in izgubljenimi iluzijami

simbolične fuzije. Kinematografija seveda rade volje podpira romanesknost in torej tako odpoved kot tudi izgubljene iluzije. Vendar bi želel vsaj sugerirati, da ni v tem njen resničen duh; da kinematografsko zajetje, v zgibu in nezgibu vidnega in besede, sijočih teles in obskurnih znakov, meri na identifikacijo, na zgodbo identifikacije. Da zadeva naključje spola kot takšno, ga legitimira kot naključje in kot posledico naključja.

Skozi razkazovanje in izmikanje teles ter s premlevanjem znakov sprašuje film sledeče: če je spol kontingenten suplement, ki določa in ločuje generično človeškost, ali se lahko potemtakem nadejamo uskladitve tega suplementa z generičnostjo? Ali obstaja človeškost spolne obeleženosti ali pa je spolna obeleženost v bistvu nečloveška? Na to vprašanje lahko odgovorimo le tako, da pokažemo, kako se v situacijah, ki so hkrati singularne in tipične, iz notranjosti ljubezni ali njene predpostavke vzpostavlja identifikacija drugega spola. Če je namreč ta identifikacija mogoča, nam nič ne prepoveduje, da jo uskladimo z močjo identitete in podobnosti generične človeškosti. Če pa je nemogoča, je delitev nepopravljiva in motiv same človeškosti je, v minimumu identitete, ki jo zahteva, prizadet, ranjen.

Vprašanje se lahko tudi glasi: ali je ljubezen scena, kjer temeljno Dvoje spolov marljivo producira identificirajočo misel svoje lastne dvojnosti? Ali pa je vedno razklana priča nemožne identifikacije, Dvojega, ki obstaja v ljubezni le v uganki in izgnanstvu?

Ali tudi: je ljubezen človeška ali nečloveška?

O tem, da je to in zakaj je to eno od osrednjih vprašanj filma, govori ključen primer, in sicer primer seksualnih scen, ki so to, kar umetnost vidnega obseda in pred čemer hkrati trepeta.

Kinematografija je edina izmed umetnosti, ki lahko trdi, da dojema, fiksira in prenaša seksualni akt. Obstajajo sicer pornografski romani, a jim umišljanje popolnoma zadostuje. Moč besed, da imenujejo neobstoječe, lahko spremeni v pornografijo katerikoli odlomek. Realnost spolov tu ni potrebna. Film pa, in to bolj in bolj, priča o realnostih organov, položajev, stokov in znoja. Razporeja repetitivno vidnost. In že zelo dolgo je tega, še iz časov najstrožjih cenzur, kar je dal film vedeti, da lahko zajame in prenaša seksualni akt, da je edino on tega zares zmožen in da zadostuje, da pokaže, kot se pač pokaže, gleženj, dekolté, sramno črnino, ali kak simbol, pa že vsakdo sladostrastno zatrepeta ob ideji, da je vidno vse in da za film ni intimnosti, ki je ne bi bilo mogoče prisiliti in izpostaviti. S tega gledišča je, kot so to pogosto opazili, prav kinematografija v svojem bistvu, ali raje v svoji bistveni možnosti, pornografska.

Vendar pa je s kinematografijo kot umetnostjo povezano neko vprašanje, ne pa trgovanje. Ne prodaja seksualnih začimb. In njeno vprašanje je zelo

jasno: ali je pornografija, pojmovana kot ekspozicija seksualnega, a razumljena v svoji spetosti z ljubeznijo, človeška ali nečloveška? Ali lahko obstaja ekspozicija seksualnega – da, celo že preproste golote –, ki priča o procesu identifikacije razlike? Ali pa napotuje vsaka ekspozicija seksualnega na objektivno nečloveškost nečesa, kar ne vsebuje nobene misli?

Antonioni se pogumno spopade s tem problemom v treh seksualnih scenah filma, ki jih žene, še zlasti, če upoštevamo datum filma, 1982, do roba pornografije.

Glavna težava je v tem, kot vemo, da je subjektivacija seksualne geste edina možnost njene humanizacije. Kako najti v vidnem znamenja te subjektivacije, medtem ko kinematografsko zajetje v kadru kar se da zvesto beleži gibanje teles, ali preveč naličeno, preveč slikovito razporeditev njunega počitka po občevanju? Ta težava se še zaostri s tem, da ni, ravno nasprotno od tega, v kar nas želijo prepričati nekateri libertinci, za katere je že kar sama spolnost mnogolična emancipacija, nič bolj monotonega, bolj zaprtega, bolj končnega, kot je to repertoar seksualnih poz. Zdi se, da je v kinematografiji skorajda nemogoče govoriti o kakem procesu identifikacije razlik, saj vzbudi že najmanjša razgaljena scena moreč občutek že videnega in si želimo samo še to, da bi igralca čim hitreje vstala iz postelje, kjer sta nespoznatna, kjer sta, v nasprotju z vso identifikacijo, skorajda nerazločljiva ali nadomestljiva. Če že nista čisto preprosto nadomeščena, kot to že dolgo zahteva uporaba seksualnih dvojnikov igralcev.

Problem lahko formuliramo tudi takole: kako imanentno posneti seksualno sceno? Kako jo podrediti identificirajočemu procesu ljubezni?

Antonioni daje na to vprašanje tri različne odgovore. A konec koncev odgovori po mojem mnenju negativno. Seksualnost, nam pravi film, in to prav v svojem poskusu, da bi izrazil nasprotno, ne more biti mesto, kjer se spola identificirata. Seksualni akt je slep za razliko spolov, je, kar zadeva identifikacijo ženske, mesto največje neprosojnosti.

A opišimo Antonionijeve tri poskuse. Vsi trije zadevajo žensko, ki jo je še posebno težko identificirati, Mavi, žensko, ki beži in izginja, aristokratinja, ki je morda tudi lezbijka in prostitutka, razen če nista ti dve kategoriji zgolj moški projekcijski imaginaciji.

Prva seksualna scena je zgrajena okoli klasičnih pozicij. Moški dolgo liže žensko, ki si boža prsi. Potem jo penetrira od spredaj, ona dvigne kolena in ga stisne med svoja bedra. Pred tem se je zgodila ženska iniciativa, ženska, ki odloča in ki, stoje v hlačkah na postelji, nudi roko moškemu. Filmskih opor subjektivacije tu ni mogoče najti, ne v zaporedju poz, ne v tem, kar izražata obraza ali kar povedo besede. So predvsem v vzpostavitvi neke distance, ki pa ni prava distanca, saj sta telesi posneti preveč od blizu, da bi imeli pred sabo

neko čisto objektivnost scene, resničen plan celote, resnično deskripcijo, in preveč od daleč, da bi dobili veliki pornografski plan. Vendar pa nam vse sugerira, da je fizično nasilje scene, zelo vzkipljivo, zelo napeto, tudi neke vrste slepo vozlanje zaljubljenih subjektov, ki ne odpira poti nobeni resnični identifikaciji.

V drugi sceni je prikazano Mavino telo leže na trebuhu. Tokrat gre v bistvu za masturbacijo: ženska vodi roko moškega proti svoji zadnjici in pozneje bo videti, prav tako brez velikega plana, da moški globoko, skoraj grobo vtakne vanjo svoje prste. Tudi tu je distanca hkrati prekratka in predolga. Razen tega imamo več insertov ženskih rok, načina, kako v užitku grabijo rjuho. Sicer pa je ta scena bolj posvečena užitku kot želji. Morali bi jo povezati z izjavami mladega dekleta v neki drugi sekvenci filma, ki se dogaja v nenavadnem bazenu. Dekle trdi, da je spala z Mavi, in uvaja s tem lezbični register identifikacije. Ko odgovarja na vprašanja moškega junaka, ki išče izginulo Mavi, trdi dekle troje. Najprej, da bi lahko bila rešitev vzdržnost, saj je dekle samo nesposobno ljubezni; dalje, da je še najboljša masturbacija; končno, da je v masturbaciji več miline, če jo opravi ženska, ne pa moški. Scena, o kateri govorim, je kontrapozicija teh treh motivov. Seksualni akt namreč povezuje z možnostjo ljubezni, masturbacijo vključuje v neko obsežnejšo gesto, in končno, je heteroseksualna. Res pa je, da je užitek tu povezan z nasiljem, kjer je moški, storilec usluge, takorekoč izbrisan, in kjer je precej možno, da ga nadomesti ženska. Tako so lekcije bazena anticipirane v svoji hrbtni seksualni strani, kot neko retroaktivno prekletstvo.

Tretja scena se odpoveduje vsaki prepričljivi reprodukciji seksualnega akta. Telesi ležita eno vzdolž drugega, tokrat posneti v velikem planu, ženska spre-daj, moški na hrbtu. Voljno se gibata, kot v horizontalnem plesu, potopljena v gibanje belih rjuh nad njima, v vetru, ki ne prihaja od nikoder. Prvikrat bo videti, a nedolžno, sramno runo ženske in, enako bežno, za sekundo, spolovilo moškega v mirovanju. Scena stavi tokrat na eksplicitno estetizacijo, kjer je golota v službi podobe in gibanja in kjer je celota dejansko ponujena predpostavljenemu pogledu, vendar za ceno tega, da je ta celota aseksualna. Ta scena se torej odpoveduje imanentnosti, istočasno ko se odpoveduje seksualnemu aktu v pravem pomenu besede. V registru sublimacije nam govori o tem, da ni spolnega razmerja in da torej na mestu samega akta ni možna nikakršna identifikacija.

Antonionijeva filmsko prikazana teza je torej, da seksualnost v nobenem primeru ne razreši uganke spolnosti.

Ali se ta teza nanaša na film ali na dejanskost? Spomnimo se, da je junak cineast, ki išče ženski lik za svoj film. Ali to torej pomeni, da v filmu identifikacija ženske ni možna s prikazom spolnega akta, naj je še tako prefinjen? Ali

pa, da je to, o čemer je film sposoben pričati, dejstvo, da spolni akt nikoli ne prispeva k identifikaciji ženske? Antonionijev film poskrbi za to, da ostane ta točka neodločljiva. Če postavimo, da razgrnitev znotraj-ljubezenskega procesa identifikacije ženske v vidnem določa velik del filma, in če izhajamo iz tega, da v filmu spolni akt, pa naj je prikazan preveč ali premalo podrobno, ne spravlja v tek procesa identifikacije, bomo prišli do tega, da je teza Antonionijevega filma teza kinematografije o realnosti, način, kako se kinematografija zavozla z realnim ljubezni. In da je skratka res, da je seksualnost tisto, kar je treba identificirati in ne tisto, kar samo identificira.

Kolikor je kinematografija umetnost golote, bi lahko celo rekli, bolj splošno, da je razgaljenje ženske tuje njeni identifikaciji.

Razen seksualnih scen je v Antonionijevem filmu, kot tudi v nešteto drugih, veliko ženske golote, natančneje slačenja ali oblačjenja. Tokrat gre za drugo žensko, Ido. Eno izmed scen, kjer nastopa, odlikuje redka nespodobnost. Snevana od daleč, na koncu hodnika, Ida povsem gola vstane s straniščne školjke, se obriše in zapusti plan. Čemu vse to? V diskretni ekonomiji tega filma gre za poudarke nečesa bistvenega, da namreč *intimnost* ženske nikakor ni vključena v njeno identifikacijo. Ta preprosta kritika intimnosti in intimizma kot domnevnih mest identifikacije seksualiziranih pozicij je izredno pertinentna. V bistvu je uganka javna in bi morala biti kot taka tudi obravnavana.

Kako torej poteka identifikacija, ko je očiščena sleherne intimistične hipoteze, torej vsakega psihologizma, vključno s seksualnim? Kateri so njeni pogoji?

Rad bi pokazal, da nam Antonionijev film, kot film, v svojih krajih in rezih, z barvami in počasnostjo, predlaga sledečo misel: proces identifikacije ženske v ljubezni izvira, kar zadeva moškega, iz sposobnosti *odločitve*, ki mu najpogosteje umanjka. Ali tudi: dokler verjamemo, da gre za spoznanje ženske, verjamemo, da je ženska uganka. A gre za to, da se jo odloči.

Kinematografsko zajetje spolov stremi torej k temu, da v vidnem obravnava artikulacijo med tremi pogoji: odločitvijo, izginotjem, uganko. Ne gre za to, da se izreče, ampak da se pokaže in torej dokaže, kako varljivo je verjeti, da je odločitev ljubezni nemožna zaradi uganke ženske, ki jo potrjuje njeno izginotje. Ravno nasprotno, izostaneki odločitve povzročijo, da se vse spremeni v uganko, in posledica tega izostanka je tudi izginotje ženske.

Genij Antonionija je v tem, da nas potopi v ideološki red moške reprezentacije, kjer ima vodilno vlogo uganka, hkrati pa nam da na tihem videti, da bi lahko sprejetje odločitve vse razjasnilo.

Temu prikazu so prirejani temeljni formalni dispozitivi, ki ustvarijo Antonionijev stil. Stil, ki bi ga lahko imenovali upočasnjen manirizem, ali, v nasportnem smislu, okrašena naracija. V filmu, s katerim se ukvarjamo, lahko

izpostavimo tri formalne ureditve, ki so jasno povezane z motivom, katerega poskušam razviti, se pravi s trikotno razporeditvijo uganke, izginotja in odločitev. Trikotnik, kjer je na delu proces identifikacije ženske in kjer temu procesu naposled spodleti.

1. Najbolj znana je ureditev, ki naredi uganko vidno, in to s pomočjo postopka oddaljenega pogleda ali oddaljitve, zaradi katerega se lahko, odvisno od tega, kako je kadriran, spremeni pomen nekega fragmenta sveta. S to témo se ukvarja cel film, *Blow up*. Tudi v našem primeru imamo tako opraviti z moškim, ki v bližini, iz zelenega ali modrega avtomobila s ceste, nemara, nedvomno, nadzoruje Niccolojevo stanovanje. Vidimo ga z okna, čisto majhnega, napol zakritega z drevjem. Prav tako imamo v dolgi sceni sprejema pri aristokratskih prijateljih ženske, ki jo je treba identificirati, Mavi, šepetanja, presenečene poglede, nerazložljive skupinske scene, ki se počasi nizajo v salonski svečanosti kakega Viscontija, medtem ko narašča vznemirjenost in negotovost osebe, ki jo na tak način gleda to, kar sama gleda. Predvsem pa je tu, kot simbol te neprosojnosti, postavljene v realnost s pomočjo distance, bizaren objekt v vejah bora pred oknom, ki ni ne ptičje gnezdo, ne sadež bora, še manj osje gnezdo, in za katerega ne bomo nikoli izvedeli, kaj pravzaprav je. Z njim nam je dana resnična šifra ne-identifikacije.

Bistveno pa je, da je tu neodločljivost, ki jo v pogled vpeljuje distanca, v celoti odvisna od nesposobnosti junaka, da bi se odločil in naredil tisto, kar je potrebno, da bi se neodločljivost končala. Celó ko odide iz stanovanja in se napoti proti domnevemu vohunu, je to le zato, ker ga je k temu vzpodbudila Mavi. Nikoli ne bo šel iskat objekta v drevesu. Ne bo prekinil naraščanja tesnobe s tem, da bi se resno pogovoril z obiskovalci aristokratskega večera. V bistvu mu uganka godi. Ustreza mu kot nadomestek odločitve. Zakaj? Zato, ker predstavlja uganka realnost kot problem spoznanja, medtem ko pripada realnost vselej redu dejanja. A tega realnega dejanja moški junak noče. Zato se identifikacija kaže kot policijski problem in se s tem, ko se izmika dejanju, ki jo edino lahko utemelji, hkrati nujno konča v pomirljivi ugotovitvi neuspeha.

2. Drugo formalno gibalo je razpršitev procesa identifikacije v nekem ničnem in temačnem prostoru, v prostoru, kjer je vse reverzibilno in kjer se zabrišejo celo sledi procesa. Najprej imamo brezkončno sceno v megli. Niccolo se je naposled le odločil, Mavi pelje v osamljeno podeželsko hišo. A na cesto pade megla, čudne svetlobne zapore ustavijo avtomobil, vidimo opozorilne znake žarometov, zmedeni vozniki širijo govorice: »streljali so«, »našlo se je« truplo v reki... Niccolo niha med bežnimi preiskavami v megli in nepotrebnimi osornostmi. Zaradi nekakšnega sivo-modrega zastora vse skupaj izgine. Vsa iz sebe zaradi vse te navlake temačnosti Mavi nadaljuje pot peš in takoj

izgine. Niccoloja, ki se je vrnil k svoji prvotni neodločnosti, pa prevzame čudna apatija. Tako je Mavi tista, ki se vrne k avtu, ljubimca najdeta hišo (polednelo zidovje, razjedeno s praznino), a odsotnost veselja in energije je vse spredila in poslednja seksualna scena (najbolj estetizirana) je le preludij v Mavin dokončen propad.

Druga scena, tokrat z Ido, simetrično razblinja navidezno odločitev (odpraviti se za nekaj dni v Benetke) v nekem neustreznem prostoru. Gre za »odprto laguno«, kraj, kjer se beneška vodovja izlivajo v morje, kraj brez markacij, bel in siv, kamor se ljubimca odpravita s čolnom in kjer Ida ne čuti drugega kot strah in obup. Pljuskanje morja (ki ga zazna moški), edini šum na tem kraju, deluje kot nekakšen pogrebni ritem ali monotona melodija, oropana smisla. Niccolo se opravičuje in pripisuje to, da mu taka pustinja ugaja (siva pustinja, po rdeči), svojemu kinematografskemu iskanju navdiha. A tudi tu je prostor kot neki pred-prejšnji čas. Prekinitev se zgodi še istega dne.

3. Tretji in zadnji postopek je odločilen. V zaprt ali zelo stisnjen prostor je umeščen čisti trenutek ne-delovanja. Trenutek, v katerem gesta ne bo narejena, beseda ne bo izgovorjena in kjer bo identifikacija dokončno spodletela, skupaj z ljubeznijo, ki je vsebovala njeno možnost. To lahko imenujemo formula proti-bega. Naj pojasnim ta izraz. V Antonionijevih filmih in v veliko drugih umetniških delih se sprva zdi, da je bistvo ženske v bežanju, v izginotju. To velja tudi za Mavi, aristokratinjo, morda nadzorovano, morda vzdrževano, morda lezbijko, ki nekega lepega dne izgine. Enako za njenega drugega, Ido, za katero na koncu izvemo, da je noseča s prijateljem in da je torej prikrila oziroma skrila očem moškega junaka bistven del same sebe. Da, shema: ženska beži, izgine, in moški blodi ter jo išče, se zdi vodilo velikega števila filmov, zlasti Antonionijevih.

A če pogledamo bolj natančno, še zlasti pa, če vse znova pregledamo na podlagi tega, kar imenujem filmski moment ne-delovanja, moramo razmišljati drugače. Ženska v resnici zbeži, da bi ustvarila prostor za odločitev tistega, ki ga ljubi, a za katerega sama, ker ni odločitve, ne more vedeti, ali tudi on ljubi njo. Če sama izgine, se bo moral odločiti vsaj za to, da jo bo poiskal. In, kot pravi Pascal, če jo išče, potem zato, ker jo je v resnici že našel, to se pravi ljubil. Enako velja v Idinem primeru. Če razkrije to, kar je bilo prikrito, prijatelja, s katerim je noseča, se bo moral junak odločiti, ali jo ljubi tako, da se bo s tem sprijaznil, da bo z njo in zanjo vzpostavil odnos očetovstva in prijateljstva, ne pa zgolj prijateljstva in spolnosti.

A kaj naredi naša oseba, kaj naredi moški? Še to ni mogoče reči, da zares išče Mavi. Tista, ki razume, da mora biti njegova želja iskanje, je Ida, in prav ona tudi najde sled izginule ženske. A priključimo si ključno sceno, filmski



moment ne-delovanja. Smo na ozkem stopnišču, katerega spiralna shema, posneta abstraktno, spominja na labirint. Ali ni pravzaprav Ariane-Ida tista, ki je znala našega slabotnega Niccolo-Théséeja pripeljati vse do minotavra, do ženske, ki bi jo moral identificirati? Niccolo je čisto na vrhu, na hodniku, natančno nad Mavinimi vrati. Mavi pride, ne more takoj odpreti vrat, zasluti njegovo prisotnost, pokadi cigareto... Skratka, še enkrat mu da čas za odločitev. Vendar se Niccolo ne gane, pusti jo vstopiti, zapreti vrata, nato pa odide, ves stisnjen, tako kot polžaste stopnice. Z okna, od zgoraj, ne da bi mogli vedeti, ali on njo vidi ali ne, Mavi z izčrpanim izrazom na obrazu gleda, kako se oddaljuje vzdolž ulice.

In ko Ida, med dvema zastekljenimi vrati, razkrije Niccolaju stanje stvari (prijatelj, otrok, ki ga pričakuje), Niccolo ne reče nič, ravna tako, kot da bi bil njegov molk zgovoren, uporabljajoč hinavsko učenost zelo moške, zgovorne tišine. Nato odide, ne da bi mogli vedeti, kaj bi naredil ali lahko naredil z realnim, ki je na ta način začelo delovati.

Tako smo, s pomočjo urejene moči oblik, modre megle, oddaljenosti podob, počasnosti obredov, žalostnega šumenja morja, bega žensk, neodločnosti moških, negibnosti umetniških objektov, nemoči besed, poučeni o tem, kar film, odkar je bil izumljen, postavlja na dnevni red kot svoj osrednji motiv in kar povzroča tudi njegovo spodletelost: o identifikaciji ženske.

Na dnevni red jo postavlja ljubezensko naključje srečanja, prek katerega dva fragmenta nedeljene človeškosti nenadoma vstopita v igro razlike in njene misli. To, kar vabi v labirint identifikacije, je, daleč od aporij spolnega akta, groba spolna obeležnost vseh stvari zaradi naključja srečanja.

Vendar pa identifikaciji spodleti, vsaj pri Antonioniju, a tudi pri mnogih drugih, če povemo vse, zaradi neke filozofske kontradikcije. Za moški pol, in to je morda zanj najbolj bistveno, pomeni identificirati spoznati. Ker pa ni v realnosti ničesar, kar bi bilo mogoče spoznati, ker sama pornografska golota nič ne prispeva k spoznanju ženske, pride nujno do skrivnosti, ki polagoma preplavi univerzum. Za ženski pol je vsa poanta v tem, da mora biti ljubezen eksplicitno odločena, pa čeprav le z izjavo ljubezni. Tokrat gre za dejanje in ne za spoznanje. Če prevelika neodločnost vpelje preveč skrivnosti, jo bo ženska z umikom ali z izginotjem še otežila, s tem preišljenim presežkom uganke pa bo dala odločitvi še zadnjo priložnost.

Tisto, v čemer je Antonioni mojster brez primere, zadeva to gibanje uganke in točko manjkajočega akta, ki bi lahko razpršil njen bridki čar. Na ta način je res cineast identifikacije ženske, kolikor je ta identifikacija, ki je za moškega nemogoča, eno izmed redkih realnih, ki so mu danes še na razpolago.

*Prevedla Ana Žerjav*

