

Goran Potočnik Černe
Morala kot konflikt



Nočno življenje, film Damjana Kozoleta, Vertigo, 2016; Slovenija, Makedonija, Bosna in Hercegovina.

Damjan Kozole je eden najvidnejših sodobnih filmskih ustvarjalcev pri nas. Podpisuje se tako pod igrane kot tudi pod dokumentarne filme. V teh dneh (januar in februar 2017) si je prerez njegovih filmov mogoče ogledati v Slovenski kinoteki (tradicionalni večeri Slovenskega filmskega arhiva). Njegove filmske pripovedi so bile opažene in nagrajene tudi na mednarodnih festivalih (*Rezervni deli*, nominacija za nagrado zlati medved na festivalu v Berlinu, 2003; *Delo osvobaja*, velika nagrada na festivalu v Valencii, 2005, *Slovenka*, velika nagrada festivala v Gironi, 2009). Tudi Kozoletov zadnji film *Nočno življenje*, ki bo predmet tega eseja, je lani dosegel velik uspeh, med drugim je bil nagrajen s kristalnim globusom za najboljšo žirijo na festivalu v Karlovih Varyh.

Kozoletovi filmi so motivirani z razpokami, ki prečijo našo družbo. Te razpoke določajo kurz skupnosti in ji nadevajo podobo, ki je niti kot skupnost niti kot posamezniki in posameznice ne vidimo preveč radi in nas plaši. Zato si pustimo nadevati očala z različnimi filtri: gesla o varnosti (naši in, cinično, varnosti tistih, ki k nam bežijo in katerih se bojimo), smernice skupne evropske politike (ki na terenu *de facto* ne obstaja), boj proti terorizmu (ki je bumerang učinek evropske večstoletne kolonialne

Realpolitik). In še veliko je tega, kar jemlje bistrino našemu pogledu (z ekonomskimi, socialnimi, medijskimi in ideološkimi predznaki). Kozoletovi dokumentarni filmi so v razkrivanju te 'prave' podobe neposredni, stojijo v samih razpokah, tam, kjer najbolj boli, s čimer razpoke vse bolj skelijo, s tem pa postajajo nespregledljive. Radikalni primer te neposrednosti je njegov zadnji kratki dokumentarni film *Meje* (2016), kjer statična kamera brez dodatnih režiserskih posegov in komentarjev nemo spremlja kolo- no beguncev, ki so na poti od schengenske meje do sprejemnega centra. Spremljata jih tudi oborožena policija in vojska. Slika v realnem času in prostoru pove vse.

Te razpoke so vidni, površinski deli globljih tektonskih premikov, ki počasi, a neustavljivo in nepovratno spreminjajo družbo, v kateri živimo oziroma v kateri še vedno verjamemo, da živimo. In tako te razpoke posegajo tudi v naša življenja, življenja članov skupnosti, in nas prav tako počasi, neslišno in ne da bi to zaznavali, zvi- jajo v nelinearne premice, v premice, ki niso v skladu s predstavami, ki jih imamo o sebi. Kozoletovi igrani filmi v družbeno tkivo posegajo prek eksistencialnih zagat, v katerih se znajdejo njegovi protagonisti in protagonistke. Tako *Rezervni deli* razpirajo usode beguncev v 'objubljenih' deželah Evrope, v *Delu osvobaja* se srečamo z življenjsko prelomnico, ki jo prineseta izguba službe in brezposelnost, *Slovenka* pa razkriva 'ekonomijo', 'karierni načrt' in 'perspektivo' študentske prostitucije.

Nočno življenje lahko v tem kontekstu mirno označimo za filozofski film, saj tako z vsebino kot z vprašanji, ki jih odpira, ponuja izhodišča za vpoglede v različna stanja človekovega bivanja (heideggerjansko rečeno za bit-v-svetu ali tubit) v sodobni družbi: strah, krivda, bojazen, skrb. In da slutiti številne eksistencialne zagate, ki izvirajo iz njih. V tem zapisu se bomo omejili zgolj na eno: moralno zagato protagonistke, ki jo v njenem enoličnem in naveličanem, a moralno konsistentnem (tako vsaj sama verjame, tako vsaj vidi svojo premico) toku življenja sproži dogodek moževe potencialno škandalozne nesreče. Zanimalo nas bo, kako se v kriznih in zaostrenih intimnih okoliščinah konstituira nekaj takega, kar bi lahko imenovali moralna subjektiviteta.

Nočno življenje zelo varčuje z naracijo, pridevnikov skorajda ni, uporablja le osnovne glagole in samostalnike. Ponudi nam enosmerno, skrajno 'suhoparno' in linearno dogajanje. Striktno od točke A do točke B, ves čas le naprej. Brez dodatnih pojasnil, namigov, komentarjev, izletov vstran ali skokov nazaj v čas, ki bi nam omogočili, da bi si naslikali predzgodbo, izvedeli kaj več o glavnih protagonistih, njihovi medsebojni dinamiki in

razmerjih (formalnih in neformalnih) ter razgrnili zastore, ki zakrivajo izvorni dogodek filma: s pasjimi ugrizi razmesarjeno telo znanega odvetnika. Tudi število nastopajočih oseb je okleščeno na minimum. Dialogi prav tako. Ko pa se govori, se izgovarja težke, nedokončane in presekanе povedi. Vsa prazna pomenska mesta si moramo zapolniti sami, na vsa vprašanja, ki se nam porajajo ob gledanju filma, moramo odgovore poiskati sami. Prisiljeni smo v lastno interpretacijo. Kot je v več intervjujih povedal Kozole, je bil to tudi njegov namen, kar se izkaže za zelo domiselno, pametno in celo zvito potezo. Film je tako nekakšen test: kaj vse bomo pretopili v interpretacijo in kod vse bomo nabrali za to potrebni material.

Čeprav Kozole filma ni obložil z dodatnimi razlagami, ključi ali celo interpretacijami, je idejo zanj dobil v pomensko eksplozivno nabitem medijskem dogodku, v eni bolj umazanih in medijsko eksploatiranih afer zadnjega desetletja: zagonetni smrti zdravnika Baričeviča 2. februarja 2010. V aferi, ki je zagotovo pokazala na temno, *nočno* plat naše posttranzicijske skupnosti. Omemba te afere ali kakršne koli povezave, podobnosti in sorodnosti s to afero pa že same po sebi v nas sprožijo poplavo mnenj, sodb, predsodkov in tudi teorij političnih zarot. Tudi danes, sedem let pozneje. Ali bomo torej ob interpretaciji *Nočnega življenja* posegli v kraljestvo medijev, kaj bomo od tu vzeli in kaj ne, kako 'umazani' bomo, bomo spet prebudili demona produciranja šokantnih novic, je seveda odvisno od naših preferenc. Dejstvo je, da čisto mimo afere ne moremo. (Zanimivo bi bilo sicer raziskati, kako v film vstopajo gledalke in gledalci zunaj slovenskih meja, ki jim omenjena afera ni poznana.)

Kozole vira svoje inspiracije seveda ne skriva. Je pa to več ali manj tudi vse. Kaj bomo z afero počeli mi, je popolnoma prepuščeno naši odločitvi. Ne poskuša podati svojega videnja afere, je osvetliti s svojega zornega kota ali izpisati svoje resnice skrivnostne in tragične zdravnikove smrti. Če bi to počel, bi se le postavil v dolgo vrsto že izpisanega in izrečenega. Baričeviča in njegovih bulmastifov v filmu ni, prav tako tudi ne vseh ostalih, pozneje prek medijev, socialnih omrežij in forumov v afero vstavljenih 'protagonistov' iz sveta politike in biznisa. *Nočno življenje* ni *true story* ali politični triler, kjer se, recimo, odkriva, kdo je res izvedel atentat na Kennedyja. Vprašanje, kaj se je 'res' zgodilo na tistem dvorišču, Kozoleta ne zanima. Baričeviča vzame le kot generičen primer, kot model iz slovenske mitološko-medijske krajine. Kar pomeni, da si 'sposodi' nekaj strukturnih elementov (dobro poznanih iz afere) in okrog njih splete svoj fiktivni zaplet: Na vpadnici v mesto mimoidoči sredi noči najdejo golega, okrvavljenega in le napol zavestnega moškega, katerega telo je posejano s pasjimi

ugrizi. Ob njem reševalci najdejo tudi dildo, pritrjen na usnjen pas. Moški je znani odvetnik Milan Potokar, zastopnik posttranzicijske politične in gospodarske elite (igra ga Jernej Šugman).

A film tu postavi piko. Ne zanima ga vihar, ki ga takšni dogodki povzročijo v medijih in predvsem na socialnih omrežjih, čeprav o tem da slutiti z neznancom, ki na operacijskem oddelku urgence poskuša pridobiti informacije o odvetniku in predmetih, ki so jih našli ob njem. Film ne analizira naših prenagljenih mnenj in predsodkov, čeprav jih lahko jasno slutimo iz telesne mimike, pogledov in odzivov bolnišničnega osebja ter predstavnikov policije in kriminalistov. Ne ozira se v množično patologijo naslajanja in škodoželjnosti, ki jo podžiga sicer razumljivo in razredno posredovano sovraštvo do tako imenovane posttranzicijske elite, čeprav nam sled tega ponudi v voajerskem fotografiranju enega od mimoidočih, ki so Milana našli na cesti in poklicali reševalce. Skozi film sicer jasno diha svet velikega biznisa in politike ter z njima povezane korupcije, a tudi tu *Nočno življenje* potegne jasno črto, ki je ne prestopi. Ne zanima ga neposredna kritika posttranzicije, neoliberalizma in družbenega sistema, ki oboje vzpostavlja in omogoča. Obrne se v drugo smer in se zazre v intimno moralno dinamiko: doživljanja in notranje boje Milanove žene Lee Potokar (igra jo Pia Zemljič).

V slabi uri in pol tako spremljamo svojstveno dialektiko Lee kot moralne subjektke. Ne sicer, kot je to običajno pri *Bildungsromanih*, kako se junakinja postopoma dviguje od moralne zagate k idejni razrešitvi te zagate. Ta klasična moralna dialektika se zaključí z vzpostavitvijo višje moralne instance. Nasprotno je Leina pot pot navzdol. Pravzaprav bolj padec, kajti nič zenovskega ni v skoku brez padala s trdnega, konsistentnega moralnega prepričanja, kjer se Lea vidi (še) kot ravna premica, v realne moralne zagate. Te zagate njena moralna prepričanja postavijo pod vprašaj in moralno subjektko stisnejo v kot ter jo prisilijo, da jih krši. To je antidialektika (razpad), ki bi po neki logiki morala pripeljati do razbitja moralne subjektivitete, a se to ne zgodi. Kako to? Zdi se celo, da šele to približevanje razbitju moralno subjektiviteto naredi živo: Leino premico povleče zdaj sem, zdaj tja, daleč od ravnega ideala kakršne koli moralne instance.

Njen vrtoglavi prosti pad se začne doma. Lea in Milan sta odtujen par. Njun sin študira nekje na britanskem otočju. Hlad in praznino doma podkreplujeta z enostavnicami in s tem, da na preprosta vprašanja odgovarjata z molkom. Če pogovor že nekako steče, se hitro izkaže, da le zato, da se konča v nestrinjanju. Lea ne ceni Milanovega dela (pa s tem ne ceni tudi Milana?). Ko ji, sicer neentuziastično, pove, da so na sodišču zaradi

proceduralnih napak ovrgli postopek, ki je tekel proti njegovemu klientu, je njen odziv zbadljiv: "Pa si na to ponosen?" Odveč je Milanovo 'opravičevanje', da je to pač njegov poklic, da pač brani ljudi. Razlika v njenem moralnem stojišču je več kot očitna. Vsaj v Lejinih očeh. Milan seveda ne brani ljudi, ampak posebno skupino ljudi, in ve se, katero. Gledalci in gledalke imamo o Milanu nekoliko drugačno sliko: uspešen odvetnik in poslovnež, a kot da ga ta uspeh bolj tlači, kot da bi mu dvigoval elan in esprit. Milanov sodelavec Bojan Kenda (Marko Mandić) kriminalistu pove, da je bil Milan zamišljen, izgubljen v svojih mislih. In tako, inertno deluje tudi doma. Je le naveličan? Ima poslovne težave? Je bolan? Ali pa si celo sam zastavlja vprašanja o smiselnosti svojega zagovorniškega početja? Vsega tega ne vemo in ne izvemo. A kakor koli: *Nočno življenje* ni njegova zgodba, tu igra le stransko vlogo, je le reč, okoli katere se vse skupaj zavrti. To, kar šteje, so Lejin pogled, Lejino čutenje, Lejino videnje stvari. Lahko da je zveza Lee in Milana mrtva. A na neki način je to mrtvilo varno mrtvilo, varni pristan, kjer je Lea lahko moralno superiorna. Kaj ona poklicno počne, ne vemo. Iz Milanovega vprašanja o kolokvijih lahko sklepamo, da dela na eni od fakultet. Na kateri, nam njen molk ne odgovori. A zagotovo njen poklic in izvajanje poklica dopolnjujeta in podpirata njene moralne (nad)standarde. Doma so njene moralne pozicije jasne, idealne, brez preostanka dvoma. A to trdno in gotovo stojišče se zamaje, ko prejme klic z urgence. In razpad njenega moralnega mehanizma se lahko začne: zdrs iz varnosti idealnega v nevarnost stvarnega (lacanovsko rečeno je klic z urgence vdor realnega).

Čeprav sprejme klic pozno ponoči, *noč* za Leo zares nastopi šele tisti trenutek, ko zazvoni njen mobi. Ob "noči" iz naslova filma smo zgoraj najprej metonimično pomislili na temne strani slovenske družbe. Potem bi se nam lahko zazdelo, da namiguje na *nočno*, skrivno Milanovo življenje (v kolikor predpostavimo, da Milan prakticira 'čudne' in dekadentne spolne prakse, in interpretacijo, da je morda vendarle žrtev politične spletke, potisnemo na stran). A *Nočno življenje* je Lejin križev pot. Soočenje same s sabo, s strahovi, z bojznimi, s krivdo in skrbmi je mogoče le ponoči. Nočne more so nočne živali. Spust v pekel poteka v temi. (Tudi tistih nekaj kadrov filma, ki se dogajajo podnevi, je posnetih v nekakšnem sivo rjavem mrču – kot da bi *noč* prežala na Leo, tudi ko noči še ni. Tudi Ješua ha-Nozri je lahko podvomil vase in se vprašal: Oče, zakaj si me zapustil, šele v mrču, ki so ga nad Golgoto spustili težki nevihtni oblaki.)

Ko tako Leo opazujemo v 'zavetju' doma, ko njeno *noč* še odganja svetloba moralne konsistence, se nam v najslabšem primeru zdi moralistka in v najboljšem romantična idealistka. V smislu, da je lahko biti moralen

v lepo postlani meščanski postelji, ki jo postilja prav nemoralno delo partnerja, in ob tem verjeti, da s tem nimamo nič, le zato, ker je naše delo moralno sprejemljivejše. A Lea ni ne prvo ne drugo. Za prvo je ob klicu z urgence preveč (avtentično) pretresena in zaskrbljena za Milanovo stanje. Očitno Milana kot človeka vendarle še ceni in ljubi in očitno tudi njuna zveza še ni popolnoma mrtva. Za drugo preveč praktično in razumno realna, saj že v naslednjem koraku začne popravljati škodo, ki jo prepozna onkraj Milanove nezgode, trudi se zaježiti morebitni val, ki bi kot cunami udaril v življenje njene družine in njej bližjih.

Lea ima na razpolago eno noč (preostanek ene noči), da zakrpa Milanovo podobo, njegovo socialno telo, ki so ga že začeli gristi tihi namigi in govornice. Tako kot se v operacijski sobi kirurgi na vse kriplje trudijo zakrpati Milanovo fizično telo, ki so ga zgrizli psi. Lea se natančno zaveda, da so Milana sicer raztrgali psi, a da ga bodo, tudi če operacije ne preživi, zares požrli ljudje. Kot reče njena prijateljica Tanja (Jana Zupančič): "Ljudje grizejo huje kot psi." Seveda s tem, ko po hodnikih in garažah urgence ter pisarnah kriminalističnega urada rešuje Milanovo življenje, rešuje tudi sinovo prihodnost. A, in tega se zaveda, rešuje še nekoga drugega. Prav zaradi tega pa je njena moralna dilema, dvom in negotovost ob svojem 'reševalnem' početju, dvojno otežena. S tem, ko podkupi reševalca, da bi spremenil že podani zapisnik in iz njega umaknil omembo dilda, s tem, ko prigovarja kriminalistu, da bi zamolčal določene informacije in preprečil, da pricurljajo v javnost, s tem, ko prosi kirurga, da bi potvoril operacijsko poročilo in za vzrok nesreče navedel nekaj drugega, ne rešuje le življenj svojih bližnjih, marveč tudi sebe. Mogoče to ni njen prvotni instinktivni namen. Tudi precejšnja nespretnost priča o tem, da Lea ni vajena tovrstnega reševanja dobrega imena za vsako ceno. A kakor koli, ko Lea potegne črto, ji je jasno. Rešuje tudi svoje mesto, ugled in pripoznanje v družbi. Dejstvo, da je ena njenih osnovnih moralnih dimenzij skrb za drugega, kar se lepo pokaže tudi v reakciji na sinovo novico, da si je kupil kolo (prestraši se, da se bo ponesrečil, saj ni vaje vožnje po levi), njene dileme ne olajša. Pravzaprav jo samo še okrepi. Močnejši je idealni pol, bolj silovit je konflikt z realnim polom. Kot smo že rekli, Lea ni moralistka, v svoje vrednote zares verjame (kantovsko rečeno kategorični imperativ ponotranji kot sebi identičen zakon). In vse to, kar počne, počne z muko, s tesnobo, prošnje ji gredo težko z jezika, pri dajanju podkupnine je lesena, njen predlog, da bi se za razlog Milanovih poškodb navedlo padec s kolesom, bi izpadel farsično, če situacija kot taka ne bi bila tragična.

Posebno poglavje je njen 'spopad' z dildom. Iz sobe, kjer na operacijo pripravljajo Milana, ji namreč uspe izmakniti ta za Milana najbolj 'obremenilni' dokaz. Dildo se ji skrajno gnusi, ne toliko zaradi predstav, kje vse bi ta predmet lahko bil, pač pa predvsem zaradi tega, kaj dildo s svojo prisotnostjo tukaj in zdaj govori o Milanu, o njuni zvezi in bolj ali manj posredno tudi o njej. Dildo je glasnik resnice. Kaj natančno ta resnica je, lahko le špekuliramo. Resnica je vedno relativna. Resnica je to, kar prejemnik resnice misli, da je res. Zato pri resnici ni pomembna vsebina, pač pa razmerje prejemnika do resnice. Pomembno je torej, da Lea resnico (katero glasnik je dildo) poseduje ali da jo vsaj sluti ali da celo začenja dvomiti, da nekaj, kar je mislila, da je resnica, morda ni vsa resnica. (V nadaljnji ontološki status resnice se tu ne bomo spuščali, za to bi bil potreben poseben esej.) Skratka, ta predmet, ta reč, zavita v dokazno plastično vrečko, zaradi svojega resničnostnega statusa postane kamenček v mehanizmu Lejine moralne subjektivitete. A kamenček, ki bo, če ga Lea ne odstrani, s tečajev vrgel celotni mehanizem. Protislovje in njena zagata pa je ta: če ga odstrani in s tem reši mehanizem, to lahko stori le za ceno vrste nemoralnih dejanj. Takšne odločitve Lea seveda ne more sprejeti racionalno, premišljeno, v tem primeru bi se njen mehanizem preprosto pregrel. Zato dildo impulzivno najprej odvrže v koš za smeti v sami pripravljalni sobi, potem ga poskuša skriti na WC-ju urgence, končno pa ga, po tem ko ga že celo noč prenaša s sabo v torbici (tudi na razgovoru na kriminalistični policiji), odvrže v zabojnik za smeti na dvorišču bolnišnice. Ihtavo in nepazljivo kot ranjena žival na begu.

Ali je Lei uspelo in njene družine ne bodo raztrgale zverine v človeških podobah, ne moremo soditi. Konec filma je odprt. Ko napoči dan, se *Nočno življenje* konča. Lea prejme sms-sporočilo od sina, da je opravil izpit. Njen odgovor je kratek: "Super." Kaj bo prinesel nov dan, je tako vprašanje, ki obvisi v zraku. Bo super ali ne? Je reševalec spremenil poročilo, je kriminalist zadržal informacije, je kirurg prikrojil vzrok poškodb? In konec koncev, kaj bo storila policija, ki je medtem odkrila, da je najverjetneje prav Leja odvzela obremenilni dokaz? Se 'resnico' da preprosto odvreči v koš za smeti? Odgovori na ta vprašanja so stvar naše domišljije ali, mogoče, imaginacije nekega drugega filma. To, kar lahko prispevamo, je odgovor na v začetku postavljeno vprašanje konstitucije moralne subjektivitete. Kaj se je zgodilo z Lejino moralno integriteto? Ali razcefrana leži skupaj z dildom v enem od zabojnikov za smeti?

Zanimiv pa je tudi gledalčev ali gledalkin pogled na Leo: zakaj Lee, ob vsem tem, kar počne, ne obsojamo. Še več, z njo čutimo, z njenimi dejanji

se celo identificiramo. Čeprav bi jo morali iz neke pravičniške, etične, razredne zavesti sovražiti, saj predstavlja točno to, kar je gnilega v naši družbi. Nekje globoko zadaj nam celo kljuva, da bi v podobnih okoliščina ravnali podobno. Ključ za razrešitev te, tokrat naše, moralne zagate nam ponudi kar sam Milan. Ko mu sodelavec Bojan na začetku filma popiha na dušo, da se je na sodišču izkazal in da je premagal samega sebe, mu Milan odvrne: "Ampak, kdo sem jest pol? Ta, kej zgubu, al ta, kej zmagu?" Smo mi zadnji nasprotnik, ki ga moramo premagati, ali smo mi zadnji nasprotnik, ki nas premaga? In Lea počne prav to, se premaguje, enkrat s te, drugič z one strani. Njena premica je kot sled večkrat odbite biljardne krogle.

Da bi lahko razumeli (ne)logiko delovanja vsake moralne subjektivite, moramo Milanovo silogistično stavčno konstrukcijo vzeti kot njeno občo matrico. Lee ne sovražimo, ker v bistvu ne predstavlja dekadentne post-tranzicijske elite, ampak predstavlja vsakega od nas. Moralna subjektiviteta tako ni neka idealna tvorba, ki zenovsko lebdi sama v sebi in je v skladu z zapovedmi, ki jih ponotranji iz nekega etično absolutno dodelanega sistema. Za moralno subjektiviteto ni dovolj, da so naša prepričanja konsistentna z občimi moralnimi pravili. (Kaj je znotraj morale obče, je seveda tudi stvar temeljiten debat.) Oziroma to vsaj ni zadnja, končna inštanca dialektične vzpostavitve moralne subjektivite. Ravno nasprotno. Kot je pokazal primer Lee, je ta absolutna moralna samogotovost in superiornost kvečjemu začetna stopnja antidialektike moralne subjektivite. Sama moralna subjektiviteta pa je vedno le nekje vmes, med idealno moralno konsistenco in nevarnostjo njenega razsutja pod težo realnosti, je *work in progress*. Lee različne tenzije, ki njeno moralno tkivo vlečejo sem in tja ter ga natrgavajo, ne raztrgajo dokončno. Lea kot moralna subjektka preživi in se ne razbije. Če smo povsem natančni, tako šele zares zaživi. Ontološki modus moralne subjektivite je vedno na meji raztrganja, razbitja. Je razpad moralne inštanca. Morala je stanje permanentnega konflikta s samim sabo, enkrat s svojimi zapovedmi, drugič s svojimi hotenji. Če tega konflikta ni, je z nami kot moralnimi bitji nekaj hudo narobe. In smo bodisi svetniki bodisi sociopati – v obeh primerih smo živi mrtveci. Kot svetniki lebdlimo brez volje, kot sociopati hlastamo brez vesti. A če se vržemo v konflikt s samim seboj, smo moralno živi, a (moralni) smrti bliže kot kadar koli poprej.