

# »NAJ SE IZRAZI!«

## DeLillov in Cronenbergov *Kozmopolis*

Dušan Rebolj

*Kozmopolis* (Cosmopolis, 2012), novi celovečerec Davida Cronenberga, med drugim oglašujejo z geslom: »Pošast hodi po svetu – pošast kapitalizma.« Verjetno gre za eno najspodrseljivejših referenc v romanu Dona DeLilla, katerega malodane dobesedni prepis je Cronenbergov scenarij. In ker se oba avtorja v javnosti odkrito sklicujeta na svoje vire, je povsem jasno, da spodrsljivost ni naključna. Ko Karl Marx na začetku *Komunističnega manifesta* spregovori o »pošasti komunizma«, to stori ironično, v duhu zahteve, naj komunizem naposled spregovori v svojem imenu in preseže značaj zmerljivke, s katero se v Evropi vseprek obkladajo vsi mogoči politični akterji. Naj se, drugače povedano, izrazi, razkrije, *manifestira*.

»Naj se izrazi,« je krilatica, ki v različnih položajih, natresenih v DeLillovi knjigi, povzema njeno glavno idejno nit. Prvič jo preberemo (v filmu pa slišimo) kot nasvet zdravnika Ingrama glavnemu »junaku«, nepopisno bogatemu in uspešnemu finančnemu špekulantu Ericu Michaelu Packerju, ki ga skrbi ogrc na trebuhu (Cronenberg mu ga je prestavil na hrbet). Odtlej je čakanje na raznorazne izrazetkivo pripovedi. Packer čaka predvsem, da se izrazi nedoločena, a »verodostojna« grožnja

njegovi osebni varnosti, ki jo na začetku zana »kompleks«, njegova osebna varnostna organizacija. Ontološko odločilnejše pa je v pripovedi izražanje snovne realnosti – sedanjost se umika prihodnosti, ki ji jo narekuje metafizična, po milijardinkah sekunde odmerjena sfera finančnih transakcij.

To misel bomo nadaljevali kasneje. Za zdaj naj izrazi le, da se DeLillo in Cronenberg zelo dobro zavedata pomenskih razsežnosti parafraziranega Marxovega odlomka. Zato je nenavadno in zanimivo, da sta parafrazo porinila v usta demonstrantom. Bistveno vprašanje – kakšnim demonstrantom? Najbolj površen odgovor bi dobili, če bi si ogledali čas nastanka romana in filma. Sklenili bi, da vidimo v romanu, ki je izšel leta 2003, postavljen pa je v leto 2000 – morda DeLillo ni hotel prenašati tematskih bremen 11. septembra – odsev borcev za Seattle, v letošnjem filmu pa zasednikov Wall Streeta. Videli bomo, da vzporednici nista preveč zgrešeni, a da sta odločno preozki.

### (Ne)izražena pošast

DeLillo je vpeljal motiv podgane, ki v pesnitvi Zbigniewa Herberta *Raport iz oblega-*

*nega mesta* postane plačilno sredstvo in je Packerju enako všeč kakor protestnikom, ki se zaganjajo v njegovo belo limuzino. Podoba spopada, boja razredov, ki se drug od drugega počutita (in dejansko sta) oblegana, je nedvomno v skladu z navedkom *Komunističnega manifesta*. Toda če hočemo ohraniti tudi skladje med tem besedilom in njegovo prej omenjeno parafrazo, potem moramo slednjo razumeti kot zahtevo po tem, da naj se kapitalizem že enkrat izrazi, jasno opredeli. Glede na mogoče pomene te zahteve lahko razvrstimo vsaj štiri razlage protestov in protestnikov iz romana in filma.

Najpreprosteje: uporaba parafraze je le posmehljiv zbudljaj. Protestniki v pripovedi nimajo pojma o izvoru in vsebini gesel, ki jih bljuvajo. Našli so pač všečen slogan, v katerem so komunizem zamenjali s kapitalizmom, Evropo pa s svetom. »Pošast« razumejo dobesedno ter z njo označujejo slabo razumljen družben pojav.

Po drugi razlagi protestniki zahtevajo odkritost kapitalistov; kakor da bi jim hoteli reči: »Ne pretvarjajte se, da dejansko verjamete v bedarije o učinku *trickle-down*, izenačujočem globalnem vplivu prostih trgov in »enakem izhodiščnem položaju«.



Kozmopolis

Dobro veste, da je bistvo kapitalizma nadvlada imetnikov kapitala nad tistimi, ki ga nimajo. Priznajte, da je tako! »Izrazite se!« To bi bila zahteva po demoničnem negativcu v slogu Riharda III. ali, še ustrežnejše, Gordona Gekka. Po negativcu, ki soglaša z marksistično analizo in se v njenem okviru zavestno postavlja na temno plat. Čeprav sta obe gibanji, antiglobalistično (oziroma alternativno globalistično) s preloma stoletja in aktualno, ki je zasedlo Wall Street, trdili vse naštetu, med njunimi zahtevami ni (bilo) slišati resnejših pozivov, naj kapitalisti priznajo lastno razredno krivdo. Če je torej pravilna ta interpretacija, so demonstranti v *Kozmopolisu* le spekulativen izmislek, naslonjen na dogodke, aktualne v času pisanja knjige in scenarija.

Po tretji razlagi so kozmopolistični demonstranti libertarci oziroma vsaj soglašajo z libertarsko kritiko državnega kapitalizma: zlizanost kapitala z zakonodajo, protekcionistična politika in orjaške dokapitalizacije nimajo nobene zveze s pristnim kapitalizmom

prostih trgov. Ti demonstranti v nasprotju s tistimi iz druge razlage ne menijo, da so problem sodobnega svetovnega ekonomskega ustroja laži kapitalistov o značaju kapitalizma. Problem je zanje, da se kapitalizem sploh še ni resnično izrazil.

Četrta možnost je, da demonstranti, po Marxu, merijo na končni izraz kapitalizma v samopogubi. Ta zamisel se na ves glas izrazi v sklepnih prizorih *Kozmopolisa*.<sup>1</sup>

### (Ne)preroški film

Razmislek o tem, kako DeLillo in Cronenbergu služi »pošast kapitalizma«, je koristen, če želimo preveriti Cronenbergovo oceno, da je DeLillo napisal preroško knjigo. Teme *Kozmopolisa* so takorekoč prepisane iz kla-

<sup>1</sup> Če Packerja pojmuje kot prisposodno utelešenje kapitalizma. Konec filma (tu ga bomo obdelali drugače) bi se najbrž dalo čudovito interpretirati v luči teorije Marxa in Schumpetra, a podpisani se temu ne čuti doraslega.

sičnih teoretskih in leposlovnih del, zlahka pa najdemo tudi zgodovinske vire izmišljenega dogajanja zunaj in znotraj Packerjeve limuzine. Med izrazi, ki jih željno pričakuje Packer, je padec vrednosti valute, s katero špekulira (v knjigi je to jen, v filmu pa, prilagojeno času, juan). DeLillo je navdih za Packerjeve posle očitno našel v valutnih špekulacijah iz 90. let – na primer v devalvaciji funta, ki jo je leta 1992 povzročil George Soros, in azijski finančni krizi, ki jo je leta 1997 sprožil zlom tajskega bahta (nihanje te valute ima v *Kozmopolisu* za vsaj dva lika usodne posledice). Ugotovitev, da abstraktno gibanje kapitala v času izziva povsem snovne posledice v prostoru, sicer lahko izpeljemo iz opazovanja procesov, ki so se izrazili v zadnji finančni krizi; toda ti nikakor niso edini možni vir njene izpeljave. DeLillo jo je izpeljal iz zgodnejših procesov in dogodkov. Bil je dovolj pronicljiv, da je iz snovi razbral neki aksiom finančnega kapitalizma. A to pomeni, da je dober analitik, ne da je prerok.

**To pomeni dvoje. Prvič, da finančni kapitalizem vsrkava proteste proti samemu sebi; da je tovrstni upor že vračunan v njegovo delovanje. In drugič, da sploh ni stvari, ki je finančni kapitalizem ne bi mogel vsrkati in je s tem preživeti.**

## (Ne)kritika kapitalizma

Nakar se je treba vprašati, koliko so demonstranti v romanu in filmu sploh upodobljeni kot protipol kapitalizma. Razvidno je, da se na kapitalistične procese nekako odzivajo, manj jasno pa je, v kakšno razmerje jih s temi procesi postavljata romanopisec in scenarist. Vija Kinsky, šefinja Packerjevega oddelka za teorijo – Packer je prej omenjeni demonični negativec toliko, kolikor se živahno zanima za filozofske implikacije trgovanja z denarjem – v njihovem divjanju prepozna strah pred neizbežno prihodnostjo, pred revolucionarnostjo Packerjevega početja; pred tem, da bi jih njegove vizionarske ideje »pustile zadaj«. Toda kljub svojemu strahu, pravi Kinsky, so ti ljudje »fantazija, ki jo ustvarja trg. Zunaj trga ne obstajajo. Nikamor ne morejo, da bi bili lahko zunaj njega. Nobenega 'zunaj' ni.«<sup>2</sup> To pomeni dvoje. Prvič, da finančni kapitalizem vsrkava proteste proti samemu sebi; da je tovrstni upor že vračunan v njegovo delovanje. In drugič, da sploh ni stvari, ki je finančni kapitalizem ne bi mogel vsrkati in je s tem preživeti.

Cronenberg z Vijo Kinsky soglaša vsaj glede umeščenosti protestnikov v kapitalistični okvir. Pravi, da DeLillova knjiga »pravilno presoja« značaj kapitalizma in zasednikov Wall Streeta: »[To gibanje] je v resnici pro-kapitalistično. Ti ljudje pravijo: »Želimo si več kapitalističnih sanj, vi pa nam jih ne daste.« Niso komunisti, ki bi si želeli zrušiti kapitalistični sistem.« Ugovarja oceni, da je *Kozmopolis* »ostra kritika kapitalizma«. Sicer »ne preveč zavzeto,« saj da bi iz njega »dokaj pravilno«



Videodrom

lahko izpeljali tudi to razlago. Toda, trdi Cronenberg, oznaka »protikapitalistični film« vzbuja napačen vtis, da je to »njegov edini namen in da ne počne nič drugega«.

Kot bomo videli, je tudi tisto drugo, kar počne *Kozmopolis*, zvezano s temo kapitalizma, zlasti s prej odloženo zamisljo o snovnem svetu kot izrazu finančnih transakcij. Toda obdelava te zamisli se z golim, banalnim odklanjanjem ali nasprotovanjem sploh ne zaposluje. Ker jo po DeLillo izpelje Cronenberg, je osredotočena na preverbo, kako udejanjanje abstraktnega kapitala, vznikanje prihodnosti, vpliva na zmožnost človeškega subjekta, kakršen pač je, da opredeli parametre lastnega obstoja. (Vija Kinsky to zmožnost docela zanika.) In prav pri odgovoru na to vprašanje se DeLillova knjiga in Cronenbergov film bistveno razideta.

## (Ne)človeško

Ingramov nasvet Packerju je sicer napisal DeLillo, toda v Cronenbergovem scenariju zveni kot odkrit in brezsrmen sklic na lastni (Cronenbergov) zgodnji opus. Ingram meni, da v zvezi z ogrcem nima smisla ukrepati, dokler se ne »izrazi«, dokler ne postane jasno, za kaj pravzaprav gre. S tem pritegne Cronenbergovi večkrat ponovljeni izjavi, da je sodba o bolezni vedno pogojena z zornim kotom. (»Večino bolezni bi šokiralo, da jih imamo sploh za bolezni. Zanje je zelo pozitivno, da zavzamejo naše telo.«<sup>2</sup>) Pravilna sodba o bolezni je v okviru Cronenbergovega dela možna šele, ko bolno telo razkrije svojo novo namembnost. Okuženi spolni obsedenci v *Srhu* (Shivers, 1975), Rose v *Besnili* (Račid, 1977), Nola, ki iz lastnega povnanjenega besa rojeva *Zalego* (The Brood, 1979), telepati v *Skanejnih* (Scanners, 1980), reprogramirani Max Renn v *Videodromu* (1983) in Brundlemuha v *Muhi* (The Fly, 1986) niso zgolj pošastno iznakažena, bolna telesa. Morda so čudovita, obnovljena telesa idealna za opravljanje doslej nepredvidenih nalog. So nosilci razvpitega »Cronenbergovega projekta«, »nenehna raziskovanja preobrazbe kot sredstva za ponovno opredelitev telesnih in duševnih plati človeškega«.<sup>3</sup>

Cronenbergovi filmi so polni subjektov, ki se lasajo s pogoji lastne subjektivnosti; do vključno *Muhe* predvsem s svojim telesnim



Muha

2 Chris Rodley (ur.), *Cronenberg on Cronenberg*, Faber and Faber, London 1992, str. 82.

3 Scott Wilson, *The Politics of Insects: David Cronenberg's Cinema of Confrontation*, The Continuum International Publishing Group, New York 2011, str. 1.



eXistenZ

izvorom, kasneje pa je Cronenberg ta pristop razširil. Če je na začetku snemal filme o človeškem mesu z implikacijami za človeško družbo, se je družbe kasneje lotil izrecno.<sup>4</sup> (Motivov minljivosti, razkroja in preobrazbe ni ne prezrl ne zanemarl, dasiravno je zaradi manka mesene metaforike v poznejših filmih privabljal večinoma otročje očitke o izgubi »radikalnosti«.)

### (Ne)subjektnost

Osrednja motivika *Kozmopolisa* se v Cronenbergov opus skoraj povsem prilega. Kot smo do neke mere že povedali: protagonisti *Kozmopolisa*, predvsem Packer, se tako ali drugače posvečajo pogojenosti svojih življenj s tokovi kapitala. Po cronenbergovski: vpetosti svoje subjektnosti v te tokove. Tako kakor so bile Cronenbergove zgodnje grozljivke pripovedi o grozljivih srečanjih subjektov z dejstvom, da so meso, tako je *Kozmopolis* pripoved o grozljivih srečanjih subjektov z dejstvom, da so – no ja, če smo že pri tem – ekonomski subjekti. Z dejstvom, da ekonomija ni nekaj, kar bi se jim dogajalo kot vsaj notranje avtonomnim subjektom, ampak da je ekonomija tisto ogabno abjektivo<sup>5</sup> (torej notranje-tuje), kar se vanje zažira nekako tako, kakor se je mušji genski zapis zažrl v Setha Brundla.

Dalje: ideja ekonomske subjektnosti se v *Kozmopolisu* plastično udejanji, v DeLillovo

knjigi celo bolj plastično in usodno kakor v Cronenbergovem filmu.

### (Ne)predušnost

Vija Kinsky reče Packerju, da je vizionarskost ideje premosorazmerna s tem, koliko ljudi pusti zadaj. Torej, lahko nadaljujemo, je človeštvo morda že rodilo vizionarsko idejo, za katero bo v celoti zaostalo. In res – Packer ob pogledu na zaslone v svoji limuzini vpraša: »Zakaj vidim stvari, ki se še niso zgodile?« Iz tega in še nekaterih drugih namigov razberemo, kaj je narobe. Finančno dogajanje merimo s tako drobnimi časovnimi enotami, da je sedanjosti, dostopne človeškemu izkustvu, zmanjkalo. Informacijska tehnologija,

o kateri velja konvencionalno prepričanje, da »stanje človeških zadev« le beleži, ga je začela takorekoč napovedovati.

DeLillo zamisel razvije do konca.<sup>6</sup> Packer nosi zapestno uro z zaslonom, preko katerega lahko dostopa do vseh tehnoloških sistemov, ki tvorijo njegov poslovni imperij, med drugimi do varnostnih kamer. Tik pred koncem romana, ko Benno Levin, zdaj že izražena varnostna groznja, uperi pištolo v Packerja, se ta zave, da zaslon ure že predvaja njegovo smrt in pogreb. Bralci za njegovo smrt izvemmo še prej, na četrtni knjige, iz Bennovega dnevniškega zapisa. DeLillo ustvari metazgodbo: knjiga kot tehnološki posrednik, v katerega je ukleščena pripoved, izda, kaj se bo junaku zgodilo na koncu.

Cronenberg je obdržal prisposodobno ugotovitev, da je snovni svet – naše življenje in umiranje – vse bolj le odraz matematičnih operacij finančnega kapitala. Toda tem operacijam ni privoščil takšnega nadčloveškega udejanjenja kakor DeLillo. Glavni subjekt, Packer, začne pripoved tako kakor v romanu – popolnoma izoliran od škodljivih posledic kapitalskega nihanja. Z varljivo zavestjo, da kot subjekt upravlja s sabo in svojo okolico. Motiv, ki bi mu, če ne bi bil DeLillov, že od daleč lahko pripisali cronenbergovski izvor, je neprebojna, zvočno izolirana, visokotehnološko ožičena limuzina. Packer v njej posluje, diskutira, seksa, jé, pije, urinira in si pusti pregledovati prostato (ki je

6 V tem oziru lahko roman, filma pač ne, dejansko uvrstimo v kategorijo znanstvene fantastike.



Besnilo

**RABID**

4 Več o tem v Dušan Rebolj, »Z novim mesom do žuželčje politike«, *Kinotečni katalog: David Cronenberg*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, november 2011, str. 3–6.

5 Besedo razumemo tako, kot jo razlaga Julia Kristeva v delu *Moč groze*.

asimetrična). Limuzina je sorodnica robustnih arhitekturnih kompleksov, vsajenih v naravno krajino, s katerimi so posejani Cronenbergovi filmi, začenši s *Stereom* (Stereo, 1969) in z *Zločini prihodnosti* (Crimes of the Future, 1970). Je tehnološko sredstvo za zaščito pred podivjano, degenerativno naravo,<sup>7</sup> ki venomer načinja avtonomijo labilnih cronenbergovskih subjektov.<sup>8</sup>

Packer začne drseti v takšno degenerativno zagato, ko njegove tržno analitične sposobnosti trčijo ob zid. Juan se ne obnaša tako, kot bi se moral. Nikakor noče pasti. In vzroki za to niso ugotovljivi v okvirih Packerjeve metodologije. Procesa ni mogoče povzeti s preglednicami: »*It doesn't chart.*« Packer je zaradi orjaškosti svojih špekulacij vse bolj obubožan in zato vse bolj soočen s porazom svoje subjektivnosti. Dojame, da je tudi kot

7 Kapitalizem je izvorno naraven, biološki pojav, zato se tema kapitalizma odlično prilega v Cronenbergov stalni motiv »iztirjanja« biologije kot človeške usode.

8 Več o tem, v povezavi s fikcijo Margaret Atwood, si preberite v odlični razpravi Tristanne Connolly, dosegljivo na: <http://bit.ly/OJ1nx3>.

mogočen dirigent finančnega trga občutljiv na njegovo nepredvidljivo fušanje. In tu začne hlepiti po nečem, česar trg – kapitalizem, če hočemo – ne more ponotranjiti. Z drugimi besedami, iskati začne kartezijanski *cogito*; osnovo, na kateri lahko subjekt spet zgradi samopodobo, da je subjekt.

Ta osnova je seveda – spomnimo se, gledamo Cronenbergov film – samomor. Tisto, kar je trgu popolnoma tuje, je zastojna odpoved vsemu, samoizničenje. Tako, s temo samopohabe in prostovoljno vdajo, se izteče tudi Packerjevo srečanje z Benno Levinom. Benno, kljub temu da hoče Packerja pokončati, ni nikakršna kritična figura. Je le odpadek kapitalizma. Packerjev stalež in početje impotentno obsoja, ker ju sam ni bil sposoben. Nekdanjega šefa hoče umoriti, da bi si osmisli življenje; pri tem pa mu ni jasno, da z umorom moralnega kapitalista ne storiš ničesar izvensistemskega, ničesar z lastnim pomenom. Packer mu zabrusi: »*Zločin, ki ga hočeš zagrešiti, je cenen posnetek. Postana fantazija. [...] Navaden sindrom je. Stvar, ki si se je nalezela od drugih. Nobene zgodovine nima.*«<sup>9</sup>

9 *Cosmopolis*, lok. 2699.

## (Ne)sklep

Navsezadnje je vseeno, ali Benno strel vidimo ali ne. Za razpravo je bistveno, da Cronenberg sooči dva načina smrti. Na eni strani umor kot skrajno prilastitev in samozanikanje ter na drugi prostovoljno smrt kot skrajno razlastitev in samopotrditev. In ker Cronenberg iz pripovedi izpusti fatalistični motiv preroške tehnologije, je njegov *Kozmopolis* vendarle manj turoben kraj kakor DeLillov. Zgodnji Cronenberg bi pripovedi nedvomno namenil takšno materializacijo idejne podlage. (»Nedvomno«, ker je to dejansko storil; preden se Max Renn v *Videodromu* ustrelil v glavo, si svoj samomor ogleda na televiziji.) Pozni Cronenberg pa se je, podobno kot v kiberpankovski romanci *eXistenZ* (1999), odločil za *cliffhanger*. Subjektu nikakor ni namenil popolne osvoboditve od pogojujočega načela, a je namignil vsaj na njeno možnost.

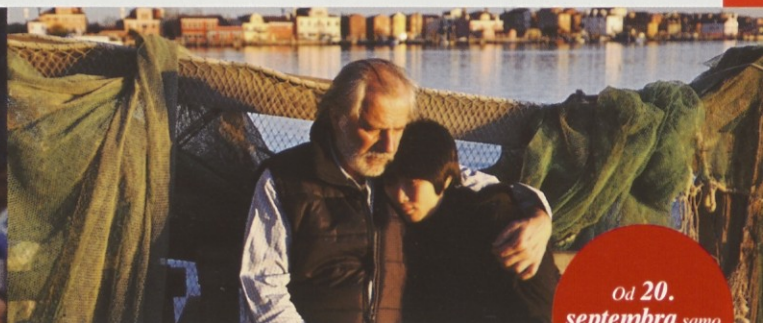


## Kraljestvo vzhajajoče lune Moonrise Kingdom

Wes Anderson

Otvoritveni film letošnjega Cannaesa.

Že na  
sporedu - samo  
v Kinodvoru.



## Ime mi je Li Io sono Li

Andrea Segre

Premiera v prisotnosti režiserja!

Od 20.  
septembra samo  
v Kinodvoru.

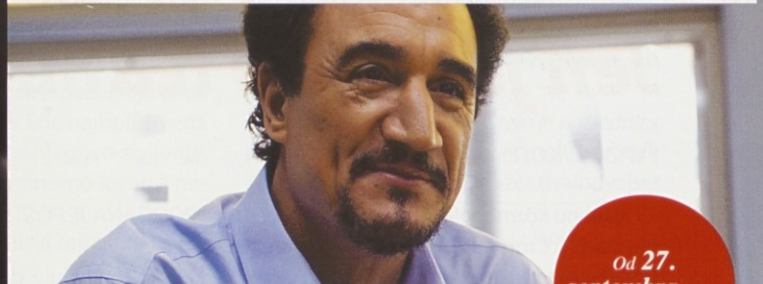


## Kozmopolis Cosmopolis

David Cronenberg

Cannes 2012

Že na  
sporedu - samo  
v Kinodvoru.



## Učitelj Monsieur Lazhar

Philippe Falardeau

Nominacija za oskarja za najboljši tujejezični film 2012.

Od 27.  
septembra samo  
v Kinodvoru.