

Nekdo me opazuje!

Bogdan Lešnik

1 Ni kaj, ugotovitev, ki nam jo nalaga izkustvo – se pravi, čisto preprosto, treba je zapisati: grozljivka ni zgolj »proizvod« (vulgarno sociološko rečeno) »aktualnih družbenih razmer«, temveč je samo njihovo ime.

Temu, kar se nam tukaj prikazuje kot »aktualne družbene razmere«, bi v žanrski nomenklaturi lahko sicer dali tudi drugo ime: komedija – toda smeh nas mine, groza nikdar.

Če kdo tukaj kaj proizvaja, je to *sam žanr*, posebna »montaža« označevalne verige, organizirana za svoj »posebni učinek«; proizvaja prav ta učinek, ki je »razlog« žanra, se pravi, proizvaja prav svoj »razlog«.

To tavitološko, avto-reproduktivno »potezo« žanra je pokazal Carpenter nemara najjasneje v *Noči čarovnic (Halloween)*; ko bomo v tem spisu govorili o »carpenterjevskem filmu«, se bomo sklicevali prav na ta film.

Gre seveda strogo samo še za grozo – iz treh »virov« oz. kot učinek treh označevalnih »sklopov«: nemotiviranega, »nesmiselnega« dogajanja (pri tem se je Carpenter izkazal kot mojster »nepričakovanega«, suspenza v najbolj »goli«, »reducirani« obliki), odkrivanja (spet ne kakšnega »motiva«, celo ne zločinca, temveč samega dogodka kot že-izvršenega, dobesedno odkrivanje trupla) ter navzočnosti (virtualne in dejanske vse-pričujočnosti) same groznje.

Pokusimo opredeliti razliko med carpenterjevskim postopkom in postopkom »klasičnega« mojstra suspenza, kakršen je Hitchcock. Dogajanje je pri slednjem organizirano okoli nekega elementa, »razloga dogajanja«, ob tem pa si pridrži kakšen podatek, »vezni člen«, in vse odkrivanje zadeva prav ta člen – odkrivanje je že začetek razpleta – kar nazadnje pripelje do tega, da doslej »nevidna« (off-screen) navzočnost groznje postane »vidna« (on-screen): s tem je kot groznja odpravljena. Mojstru bi delali krivico, če bi ves njegov opus zvedli na en sam model. – Ali pa tudi ne, saj »en sam model« ne pomeni nujno (in v tem primeru sploh ne) dolgočasnega ponavljanja, temveč (to nam pove vsak redni obiskovalec žanrskih predstav) prav narobe: raba »modela« ravno omogoča »bogatstvo razlik«, variacije, ki lahko zmeraj znova presenečajo prav zaradi svoje zavezanosti »modelu« – in to ne toliko v tem, da ga »preseže«, ampak predvsem v tem, da se mu lahko izneveri, da nas prevara. Vsaj v *Ptičih* pa tudi Hitchcock že na-

poveduje kasnejši carpenterjevski postopek.

(V tem delu besedila se navezujemo na spis S. Žižka *O »točki prešitja« in njenem izostanku*, Problemi 4–5, 1983, tudi na odlomke, kjer se pisec spisa, kar zlasti pri obravnavanju tega žanra ni redko, grozljivki še »upira«.)

Stvar se torej »dogaja« okoli »razloga dogajanja«, »pojasnjuje« pa z »veznim členom«.

Prvi v hitchcockovski pripovedi deluje »pasivno«, njegova učinkovitost je v tem, da je navzoč kot nepomemben »madež«, ki prikriva, da v resnici s »praznega mesta« obvladuje zaplet. Drugače povedano: (kakor npr. »podatek«, ki ga na uho izve *Mož, ki je preveč vedel*) sam po sebi nima nobene posebne »vrednosti« (»vrednost«, ki jo ima do razpleta, je ravno tisti »madež«, kakor se v omenjenem filmu lepo pokaže, ko zakonca iščeta ime, medtem ko gre v resnici za *kraj*), a hkrati strukturira ves zaplet, določa mesta drugim elementom v pripovedi. Zaradi njega se včasih koljejo kot za stavo.

Na prvi pogled je razlika v tem, da pri carpenterjevskem postopku ta element manjka, se pravi (če je ta element »prazno msto« in nastopa kot »nekaj«, kot »pozitivna entiteta« zgolj v učinku »madeža«), manjka tisti *nič*, ki bi lahko deloval kot, kakor pravi Žižek, »preteza dogajanja«, v psihoanalizi objekt-razlog želje.

»Vezni člen« pa je »druga stran« tistega, kar vpelje navzočnost groznje – če naj ta razvije učinek suspenza, mora biti zgolj »nakazana«: s senco, šumom, glasbo, »subjektivnim« zasukom kamere itn., skratka z vpeljavo »paradoksnega faličnega označevalca«, ki situaciji »od zunaj« dá pomen: nekdo me opazuje. »Vezni člen« (tj. »zadržani podatek«) je nekakšen *notranji rob* tega označevalca.

Pri Carpenterju ni sama »navzočnost« z ničemer »pojasnjena« (kakor tudi v Hitchcockovih *Ptičih* ne; v nasprotju, denimo, z *Žrelom*, kjer se »početje« morskega psa vsaj ujema z neko predstavo o njegovem početju), je nekako »sama po sebi«, »brez razloga«, zgolj površno opredeljena (npr. kot »norost«). Učinek je v prvi vrsti (milo rečeno) nelagodje zaradi pričakovanja nečesa groznega, se pravi, ne nečesa, kar se bo »pojasnilo«, ampak nečesa, kar se bo »zgodilo« (zato v *Noči čarovnic* ni razpleta v strogem smislu; »odkrivanje«, s katerim se pri Hitchcocku razplet že začinja, je tu pravzaprav smo »drugi del« dogodka – prvi je bil umor, v drugem pa odkrijemo

truplo, nameščeno za še hujski učinek). Obrat je torej v tem, da pri Carpenterju ni »navzočnost groznje« določena, »motivirana« z neko »pretezo dogajanja«, temveč da prav ona »določa«, da *ona sama* nastopa kot »preteza dogajanja«, »prazno mesto«, ki strukturira pripoved. Resda imamo tudi v Hitchcockovem filmu *Psiho* podobno zasnovno: pričakovanje grozljivega dogodka, »razlog« v storilcu samem (»psihopat«, pravijo); toda »navzočnosti« ne povezujemo z osebo, temveč z označevalcem. In v tem filmu ne prestando sledimo nekim varajočim »pretezam dogajanja«: v začetku denarju, potem »materini ljubosumnosti«, na koncu pa ugotovimo, da smo se ves čas pustili varati označevalcu spolne razlike, ki smo ga istovetili s spolom. Le nekakšna »preteza« omogoča v filmu tisto, čemur rečemo razplet.

Kaj vse to pomeni? Prisotnost groznje kot učinek faličnega označevalca – v tem se žanra ne razlikujeta. Toda v »klasičnem« filmu suspenza sledimo »pretezi dogajanja«, objektu-razlogu želje, in nekeje se dotlejš »odsotna« (»nakazana«) prisotnost vključi v mrežo simbolnih razmerij (postane »prisotna«) kot »pojasjujoči« »vezni člen«, označevalec-več, na katerem je utemeljena neka »vednost-več«, namreč kdo-je-morilec, zato lahko temu označevalcu rečemo ime-morilca, v literaturi pa ga najdemo po geslom nad-jaz. Primer za to najdemo v vsakem filmu, kjer se dogajanje suče okrog kakšne drobnarije (npr. »podatka« *Moža, ki je preveč vedel*), za katero se poteguje »nekdo«, ki deluje »iz ozadja«; njegova prisotnost je grozljiva vse dotlej, dokler ne vemo, kdo je, ko pa ga »spoznamo«, je primer tako rekoč že rešen. Pri tem je odločilno dvojje: da nanj trčimo, prav ko sledimo »pretezi dogajanja«, in da je to po pravilu nekdo, ki ga že poznamo (znani »stil« Agathe Christie), ki je že ves čas tudi »v ospredju« pripovedi. Označevalec-več je torej »proizvod« objekta-razloga želje in hkrati mesto, na katerem se »razreši« sam »vozel« pripovedi, je prava »točka razpleta«.

V carpenterjevskem filmu pa se objekt-razlog želje ujema z označevalcem-več, sam označevalec postane objekt-razlog želje in s tem »izključen« iz simbolnega reda. Nič se ne spremeni, če ga »spoznamo« (zato pri Carpenterju ni več važno, ali vidimo »groznjo« v obraz ali ne; nekaj časa se dela, kakor da je to važno, in nam ga ne pokaže, kmalu pa to zgubi vsak pomen). Označevalec je »izvržen v realno«, nima mesta v subjektivi »gradnji pripovedi« (tukaj seveda predpostavljamo, da sub-



Noč čarovnic, režija John Carpenter, 1978



Ptiči, režija Alfred Hitchcock, 1962

jekt »na novo« gradi filmsko pripoved v skladu z lastno – fantazmatsko – umeščenostjo v konkretno označevalno verigo), to pa ne pomeni nič drugega, kakor da gre za *subjektovo lastno mesto*. Iz tega seveda izhaja, da tak film ne ostaja pri tem, da bi »uprizarjal« subjektov fantazem (kjer je subjekt zmeraj že »vključen«, zastopan v označevalni verigi), marveč na način, ki je bližnji grozljivi halucinaciji, vrača subjekt v samo njegovo realno.

Kolikor tak film subjekt »zagrabi«, ga ne zgrabi zato, ker bi se subjekt »prepoznal« v označevalcu (tu bi se bilo treba previdno lotiti pojma »identifikacija«: v »klasičnem« filmu suspenza gre očitno za fantazmatsko »razrešitev« navrotskega simptoma), ampak ravno narobe, ker »se subjekt temu označevalcu 'ne pusti ujeti', (...) ga ta označevalec ne 'zagrabi' performativno, (...) je brez posledic za sam njegov diskurzivni status subjekta« (ib.) itn.

Resnično, kaj na grozljivki »vleče«, če se z njo ohranja neki »nerazrešljivi« odnos, če je subjekt tu že »distanciran« od govornice? Prav s tem, če se še naprej navežem na Žižka, da »ohrani do govornice razmerje 'zunanosti'«, »pritisne« govornica z vso težo, z vso grozljivostjo na subjekt in povzroči, da je prepuščen na milost in nemilost označevalcu. To razmerje pa subjektu vendarle podeljuje nekakšen status, vsaj subjektu, če že ne njegovemu diskurzu: ta diskurz je smiseln (»preveč smiseln«, pravi Žižek, ker mu manjka »točka nesmisla«, označevalec-brez-označenca), zato pa je *on sam* sestopil v točko ne-smisla – postal je »psihotični subjekt«. Njegova beseda prejme »nepopoln« smisel, ki ravno omogoča interpretacijo (kaj bo interpretacija »popolnemu smislu«? – pa ne zato, ker smisel interpretiramo z drugim smislom, temveč ker ga zvedemo na ne-smisel označevalca, označevalec ne-smisla pa tu ravno manjka), šele kot njegova beseda. Prav kakor na psihotika v njegovi blodnji tudi na gledalca ob takem filmu »pritisne« samo realno »jedro« govornice, in eden kakor drugi zelo dobro »dojame«, »začuti« njegove učinke: ti se tako rekoč *pišejo na njemu samemu*.

Hote sem carpenterjevski film najprej navezal na »klasični« film suspenza (ki je največkrat kriminalka), ne pa na »klasični« film groze. Kajti prva opozicija, ki se je vzpostavila, ni »historična« (»klasično«/»moderno«), ampak paradigmatska, v razmerju do označevalca: potlačitev vs. izključitev. Naj ono drugo navezavo, z zamudo, ki bo nemara omogočila še kakšne druge navezave, opravi zdaj.

Ni naključje, da gre v »klasični« grozljivki največkrat za nadnaravne sile, nore »konstrukcije«, kakšna je Frankensteinov monster, ali pa za nezemska bitja. »Tujost« teh kreatur (naravi, človeštvu, družbi; pri tem lahko katerakoli izmed teh, tudi nasprotujočih si »opredelitev« zastopa tisto »celoto«, ki jo vzpostavlja razmerje do »tujca«) je povsem eksplicitna. To pa zadošča, da se ohrani neki »minimum fantazma«, ki subjekt vpotegne v označevalno verigo: objekt-razlog želje se ne ujema z označevalcem-več, prvi ostane privilegirano pripet na »tujca«, drugega pa uvede odrešujoči gib, beseda, pač tisto, kar bo »tujca« pregnalo (za Drakulo je to česen, križ, kol v srce – ta ima tu primarno označevalno, »zarotitveno« funkcijo!; za Frankensteinovega monstra je to – nobeno presenečenje – označevalec spolne razlike, njegova nevesta; za Mr. Hyda notica, ki jo še kot dr. Jekyll napiše svojemu prijatelju – še prej pa seveda »formula« substancice, ki ga spreminja; za nezemska bitja kak virus, označevalec »konstitucijske« razli-

ke; itn.). V »novejših« variantah je ta »tujemec« preprosto – narava. *Ptiči* bi sodili sem, če jim ne bi »manjkal« tak narcisoiden razplet.

Od žanra kriminalke do žanra grozljivke se torej zgodi tale obrat: nič več ne gre za to, da bi sledili »pretezi dogajanja« in tako »izsledili« grozeči, okrutni označevalceveč, ki »za nazaj« daje smisel označevalni verigi; v grozljivki sam objekt–razlog želje postane nekaj grozljivega, neznanega, nekaj, kar kliče po »pravem« označevalcu, označevalcu–gospodarju, ki bo »napravil red« ne za nazaj, marveč za naprej, se pravi, ki nas bo (našo »skupnost«) osvobodil bremena želje.

V »klasični« grozljivki je sovražnik »identifikabilen« kot radikalen »tujemec«; v carpenterjevskem filmu pa ne moremo več govoriti o »tujcu«, temveč gre za neko povsem reducirano pozicijo v označevalni »skupnosti«: sovražnik je sicer »identifikabilen« (saj ga navsezadnje tudi vidimo), vendar *ni več važno*, kdo (ali kaj) je – drži se ga neka poteza »sleherništa«.

Ta razlika se ujema z neko drugo razliko: med »klasičnim« razizmom in »modernim« antisemitizmom. Prvi se še zadovoljuje z neko jasno distinktivno potezo – barvo kože (jezikom, etnično ali kakšng drugo pripadnostjo na ravni znaka). »Zid« pa nastopa prav kot »član skupnosti«; razlike postanejo nezanesljive (če gre za versko pripadnost, imamo opraviti s prvo varianto), in v končni fazi ni več važno, ali je res »Zid« ali ne: »Vsakdo je lahko sovražnik!« – »važna« je sama predstava permanentne ogroženosti, ki v fašizmu sproži znane »zaščitne ukrepe«.

Zdaj torej že vemo, da nobena *paranoja* ni »nesmiselna« – zmeraj lahko z gotovostjo trdim, da me nekdo opazuje, neki Ne-kdo, ter da sem vključen v nekakšen sistem, ki ga paranoik osredišči s poljubnostjo (in hkrati natančnostjo) astronoma: čisto vseeno je, kam lociram »središče« (mirujočo točko) sistema, proizvod je vselej neko razmerje, ki mu ni mogoče ubežati. Čisto vseeno je, ker je ta točka zmerom »prazno mesto«, natanko tista »pretveza«, ki jo paranoik potrebuje, da izmeri slehermo – zlasti svoje – gibanje. Zato je Freud lahko paranojo tesno povezal z »biodnjo interpretacije«: »vse« je vključeno v sistem, vsaka podrobnost vodi k »dogodku«, in tako običajna ropotarnica vsakdanjosti postane sistematična, prav merljiva. Za paranoika je neznosna brezmejna negotovost Ne-koga; ugotovitev »nekdo me opazuje« je zamenjalo vprašanje »kdo me opazuje?«, na katerega je že našel odgovor.

Carpenterjevski film prav to ogroženost, imanentno »skupnosti«, nezvedljivo ogroženost, ki ji noben »zaščitni ukrep« ne more dovolj ustreči, ker ga je najti v sami »intersubjektivnosti« (torej v prostoru, ki je pogoj za to »skupnost«), *realizira* – realizira, ne zgolj uprizarja, saj gledalcu ob vsej »distanci« ne dopušča nobene obrambe, saj subjekt ne more nič zoper to, kar se kot učinek »piše na njemu samemu«, namreč zoper svoj lastni strah. Ne more se, kakor pravi Lacan ob sanjah, »zbuditi, da bi lahko sanjal naprej«, lahko se le poskuša kam skriti, pobegniti – vendar je strah, kot ve vsakdo, kdor gleda grozljivke, trdovratna reč (in še lep čas po filmu noče popustiti). Samo dejstvo, da jih hodi gledati, pa priča o užitku, ne ob tem, da si ga »inducira«, saj je strah zmerom na voljo, marveč ob tem, da si ga interpretira.

2

Po teh »posplošitvah« je seveda že čas, da zadevo »zožimo«: carpenterjevski filmi, kakor jih mislimo tukaj, niso niti vsi Carpenterjevi filmi niti samo njegovi. Med pr-

vimi je tak zlasti film, ki smo ga vzeli za »prelomnega«, ne tipičen, morda le najbolj »dosleden«, *Noč čarovnic*, med drugimi pa omenimo *On ve, da si sama* (*He Knows that You are Alone*) – kmalu se bo pokazalo, zakaj, poleg tega seveda, da je Carpenter zanj napisal scenarij, Antološkega filma C. Romera *Noč živih mrličev* (*The Night of the Living Dead*) žal nismo videli. Film pa, katerega naslov je (brez klicaja) tudi naslov tega besedila (*Somebody Watches Me*), ima nekaj potez, zaradi katerih si ga velja nekoliko natančneje ogledati.

Tu smo seveda ujeti v paradoks interpretacije »izključenega«: označevalca–več, vednosti–več ne moremo »vpetegniti« v označevalno verigo (natančneje: »izpostaviti« – v matematičnem smislu – ali »osamiti«), ker je že pri subjektu, ker je *interpretacija* vselej že pri njem in ga zaradi naše interpretacije ni nič manj strah. Zato pa lahko poskusimo nekoliko »demonirati« sam »sistem«.

Carpenterjevi filmi se pogosto začenejo s »konceptualno« komunikacijo (tj. komunikacijo v najbolj »tehničnem« pomenu besede, v pomenu, ki zadeva kod in kodifikacijo; pri tem mu video pride kot nalašč). Spomnimo se samo *Temne zvezde* (*Dark Star*), katere začetek je prava napoved: »incoming communications«. Tam »prihaja« nekaj ljudem (in še nekaj več mislečim bitjem) (če smo in jim na koncu celo »pride«: dvema se izrecno izpolni želja, ostali pa zginejo v blesku bombe, ki je spoznala svoje poslanstvo – vse zaradi nespornuma prav v »komunikacijah«. Teza: komunikacija je termin za samo nemožnost komuniciranja, ta pa je pogoj »pripovedi«.

»Ni naključje«, da nas je govorica zapeljala k spolnemu odnosu. V Carpenterjevih grozljivkah ne gre za nič drugega kot zanj. Moški preganja žensko.

Nekdo jo opazuje od samega začetka. *Jaz* v naslovu je *ona*, žrtev, »nekdo« pa je starejši moški, po poklicu – monitor. Kaj pa naj bi kot »monitor« (»nadglednik«, pa čeprav le pri podjetju za vzdrževanje stanovanjskih stolpnic) počel, če ne opazoval? Podatki o njem nam seveda nič posebnega ne povedo (»sleherništo«!), razen tega, da je v njegovem »delovnem območju« že več deklet naredilo »samomor«, tako da so skočile z okna. Domnevamo lahko, da je znorel, ko je »monitorstvo« vzel za svojo zabavo namesto za navaden posel, se pravi, ko je spregledal možnosti, ki mu jih daje, namesto da bi ga opravljal kot vsakdo drug.

Pri tem smo z zanimanjem pogledali, kdo je *jaz* v naslovu *On ve, da si sama*: to je lahko le *gledalec* – nagovarja *njo*, ki je z njo ujet v peklenki sistem. Če pa vemo, da »sprejemnik prejme od oddajnika svoje lastno sporočilo v sprejrnjeni obliki«, je pravi *jaz* tukaj lahko le *ona*, spet žrtev, sporočilo pa se je sprejrnilo pri gledalcu, kajti seveda je *on* tisti, ki *ve*; toda »označevalec ga ne »zagrabí« performativno«: strah ga je pač z žrtvijo.

Očitno »žrtev« tu nima enake »vloge« kot pri de Sadu: markizu je glavna zabava sam dogodek–srečanje, tu pa »intriga«, ki privede do njega. Oni pove natančno, kaj počne z žrtvijo, Carpenterja pa zanima, kako jo bo čimbolj nepričakovano zaskočil. *Ona* v *Nekdo me opazuje* pa nikakor ne pristaja na pozicijo »totalne« žrtve. Ženski se sploh ne zdi, da bi morala zgolj bežati. Nasprotno: stvar vzame v svoje roke in neke proti koncu jo vidimo, kako z dolgim nožem v roki vdira v njegovo hišo. Resda imamo pred tem skoraj alegorično sceno, ko on veličastno stoji na rešetkah, pod katerimi je v nekakšni luknji ona, toda to je šele začetek.

Žrtev se navsezadnje sama vede kot paranoik – in glede na to, da nima nobenih dokazov, kot pokliče policijo, jo tak sam doleti tudi izrecno. Ne ustavlja se ob ugotovitvi, da jo nekdo opazuje, ne sprijazni se z njo, temveč se zares vpraša, kdo jo opazuje – na to je možen samo en odgovor, čeprav v svoji preprostosti dobro skrit: gledalec. Sicer pa se, pri »iskanju« na filmu, ženska vede čisto »pametno«, razen, da ji kdaj pa kdaj v ključnih trenutkih pade orožje iz rok. (Je že kdo opazil, da se žrtve v grozljivkah znajo vesti strahovito neumno? – bežijo tja, kamor ne bi smele, ipd. To je seveda ravno učinek gledalčeve »vednosti–več«.)

Pomembno je skratka to, da nenadoma nastopi odločna ženska, ženska, ki se, kot sama pravi, ne boji moških, kar pokaže tudi s tem, da si v »samskem baru« poišče prijatelja. *Iščoča gospoda Trdiča* (*Looking for Mr. Goodbar*) nam je sicer pokazala, da je to hitra pot k nasilni smrti, toda Carpenter ne zaigra niti na to karto. Celotno ponorčuje se iz nje, in hkrati iz »klasičnih« grozljivk, kjer žrtvi (seveda je »glavna žrtev« dosledno ženska, razen v redkih izjemah) zmeraj na koncu nekdo – jasno, moški – priskoči na pomoč, ker ona, nemočna... Tukaj se zgodi, kar se mora zgoditi: izbravec ji pomaga pri odkrivanju preganjalca, toda na zadnje srečanje ga ni, tja zamudi. Edina žrtev, ki jo vidimo na filmu (kar je zabavna različica *Noči čarovnic*, kjer so posejane nekako na pet minut), je lezbijka – torej ženska, ki nima nič z moškimi in je v tem živo nasprotje *nje*. Film ji je v tem, da se je drugega spola bolje izogibati, dal popolnoma prav.

Prav kakor v paranoji: »vse« je utemeljeno, nič ni naključno, »totalna komunikacija«... hkrati pa ostajajo »nepojasnjeni« detajli, kakor je na primer ta: kdo je odletel z letalom (nekdo je, ugotovi policija) s karto, s katero je pokojna lezbijka načrtovala odhod v San Francisco, če je morilec ves čas tukaj? Toda paranoik hitro najde odgovor. In gledalec, ki zahteva konsistenco, prav tako, če sploh opazi.

»Se ne boš pokazal?« vpraša žrtev preganjalca, ki je neke v njeni sobi. »Le od daleč si upaš!« – Moški ima moč, pozicijo gospodarja, le na daljavo, kolikor se ne »pokaže«, kolikor ohranja »vtis«, da je superioren. Od blizu je to brzkone impotenten moški, ali natančneje: gre za moškega, čigar želja se spolnijuje prav prek obvladovanja »od zunaj«, s fetišizmom »daril« in voyeurško–oralnim zadovoljstvom teleskopov in nastavljenih mikrofonov, tj. objektov »komunikacije«, ki ima seveda »falično« funkcijo, funkcijo nadomestka zgube, ki je nastala s kastracijo. Na tem mestu Carpenter ponudi film.

Tu je, če na hitro povežem, mesto, od koder prihaja ukaz: »Uživaj!« Toda ubogati ta ukaz pomeni isto kot narediti samomor. Groza, ki jo občutimo, izvira prav iz tega pogleda v brezno užitka.

»Dokončni dogodek«, eliminacija, kot reče »monitor«, pa je nujno nekakšen »neposredni stik« – vzporedno med spoloma in med užitkom in smrtjo – k temu vodijo vse niti in v tem je vsa težava: v *Noči čarovnic* se dekleta pač izmakne (je dobesedno »ne zagrabí«), čeprav s koncem filma še zdaleč ni konec nevarnosti (o čemer pričata *Noč čarovnic II* in *Noč čarovnic III*), v *Nekdo me opazuje* pa se »stik« ponesreči, ker gre predaleč, »čez rob«. Sam moški pade čez ograjo, kamor je hotel potisniti žensko. Prišel je preblizu, kakor skoraj otoplo ugotovi žrtev. To se seveda zgodi moškemu (kot spolu); a kako je zdaj z njenim užitkom?