ESEJ

OBRAZ V OGLEDAL

ZGODBA O SEBI

Najprej bi rad izpovedal določeno občutje krivde. Bili so časi, ko se nisem menil za nič kaj dosti, za nobeno kulturno ali kakšno drugo politiko,[1] ampak sem pisal svoje bolj ali manj utemeljene, praviloma odločne ocene, kakor da gre za kaj res pomembnega.

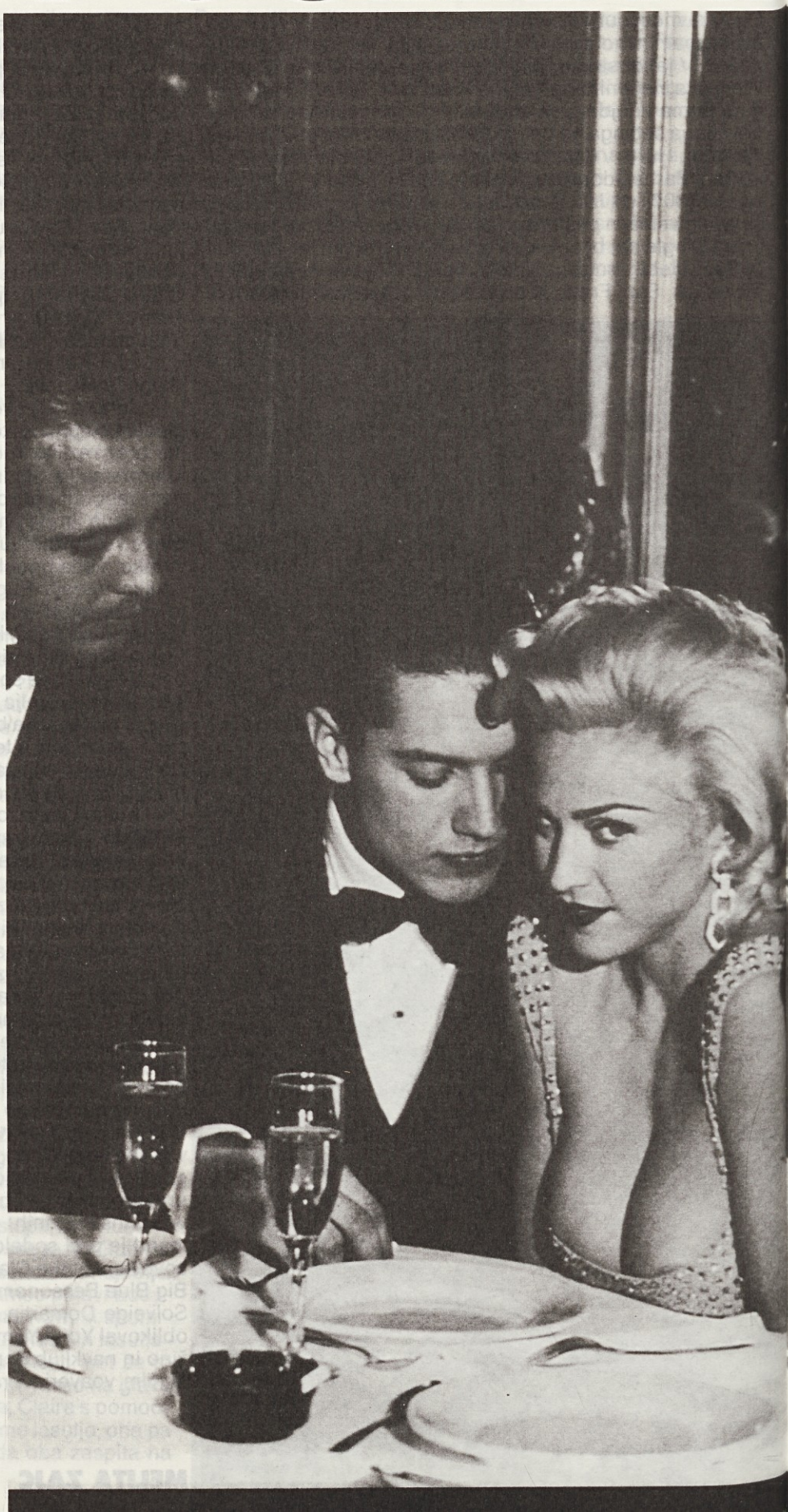
Potem pa mi je nekaj postalo (v meteorološkem žargonu rečeno) delno jasno. Namreč to, da vse te težke ocene, vsa ta nepreklicna mnenja govorijo najprej o meni. Nočem reči, da vse, kar sem kdaj pisal, pove zgolj kaj o meni. Pove še marsikaj, mogoče včasih zanimivega o sceni, na kateri je izšlo, o svetu, ki me je vzgojil, in o drugih stvareh, ki sodijo med »okoliščine izrekanja«. Še največ pravzaprav pove o sebi in o svojih lastnih okoliščinah, med katere lahko postavi tudi mene kot svojega govorca. Toda to je presplošno. Je vedno res in zato zelo nezanesljivo.[2]

Nekoč, spotoma sem tudi opazil, da nimam drugega orodja kakor včasih jasno misel, peščico včasih zadosti popustljivih referenc in včasih zadosti močno željo, da se lotim tega skrajno tveganega in pogosto brezupnega dela — nekaj povedati. To se lahko kadarkoli ponesreči in marsikdaj res ne. »Sporočilo o sebi« je slamica, na katero lahko (malce demagoško) obesim korist, ki da jo bralci vseeno imajo od tega mojega pisanja: nanj se lahko sklicujem, tudi če odpovedo vsa druga sporočila, se pravi, celo če je pisanje tako ohlapno ali približno, da se mi ne posreči povedati nič določenega. Saj vedno povem kaj o sebi in o svojih stališčih, zato je tudi to presplošno. Vrh tega je dostopno samo zelo pozornemu bralcu.

Včasih sem se težko izognil tistemu, kar me je trenutno obsedalo ali mučilo, tako da sem kdaj povezal stvari tudi na silo. Ali, če uporabim ostrejše besede: tako da sem kdaj storil stvári silo. Jo na primer razlagal po ključu, ki z njo ni imel nič opraviti. Ali pa je kdaj kakšna stvar (npr. kakšna tema) samovoljno udarila skoz, kakor udari kri skoz obvezo, če preveč premikamo ranjeni ud.

Velikokrat sem govoril slabo; včasih zato, ker nisem bil dovolj pozoren (ušle so mi že take miselne in jezikovne spake, da še zdaj zardim), včasih sem govoril slabo o stvari in morda je bilo kdaj slabo že to, da sem govoril. Vse take situacije iskreno obžalujem, saj ni bilo od njih nobene koristi, pa vendar ne morem zagotoviti, da jih ne bo več!

Se pravi (med drugim), da o stvari, karkoli to je, govorim glede nase, glede na svojo recepcijo, glede na svoj smisel za kar že je treba imeti smisel pri tem početju (govoru o stvari), glede na svoje preference nič manj



[1] To seveda ne pomeni, da nisem bil kako opredeljen, in prav tako ne pomeni, da nisem nehote realiziral kakšne politike ali da se nisem tudi nehote zapletal v razne diskusijske plese, kakor se to pač normalno dogaja.

[2] Če niti ne omenjam primerov, ko je zgolj izgovor, in tistih, ki dopuščajo skrite namene.

UPOSEL JE POSEL: V POSTELJI Z MADONNO IN DRUGE KRVAVE ZGODBE

kakor reference. Zato se je dobro tu in tam spomniti tudi tega: ko pišem kritiko (stvari), povem najprej, da me je stvar zadela ali oplazila, in če imam srečo, se mi posreči povedati še kako. In šele če imam zares veliko sreče, povem kaj malega tudi o sami stvari.

KRITIKA: POLITIKA

Zdi se mi prav mogoče, da je notorično odklonilen odnos slovenskih kritikov do slovenskega filma, znano »udrihanje po slovenskem filmu, ki ga izvajajo tisti, ki naj bi ga vzgajali« ipd., posledica neuslišane ljubezni in blizu ljubosumnemu besu, ker film vara (gledalčeva pričakovanja). Zato lahko gre včasih, če je kritik močno nezadovoljen, »do konca«, pretirava, ker je nakopičeno toliko jeze in frustracije. Tako lahko kritika postane nepravično podcenjevanje ali celo žalitev.

Ob tej vzajemnosti vidim še neko drugo: Kdo bo imel zadnjo besedo? Zadnje besede seveda ni oz. je kar vsaka zadnja, vsaj do naslednje; vendar pa je očitno, da so nekatere pomembnejše od drugih (Kdo ima prav? Kdo bolje pove? Kdo bolje dokaže? Kdo bolje zadene?) ali bi to vsaj rade bile.

Če vzamem kar primer slovenskega ministra za kulturo, lahko rečem, da nekaj dela gotovo prav (učinkovito): sesul je ustaljeno (samo)razumevanje kulture. Navadili smo se bili, da je »kultura« pač tisto, kar delajo »kulturniki«, torej bolj ali manj vsi, ki se ukvarjajo s tem polipom, kulturo — umetniki, organizatorji, »promotorji«, »animatorji« in kar je še teh živali (ne pozabiti umetniških vodij, upravnikov, urednikov in podobnih!). Zdaj pa se je našel nekdo, ki je posegel v ta mukoma doseženi red in podrl zanesljivost mukoma doseženega statusa z močjo svoje intime, tako da je ročno popravil predložene programe in vnesel vanje, kar je kulturi najpotrebnejše, da ne zaspi: negotovost.

S tem nočem reči, da bi mu morala biti kultura hvaležna za uslugo, kvečjemu oblast, ki je hotela poceniti državo in zmanjšati dajatve. Minister je posel dobro opravil: posrečilo se mu je odločno zmanjšati subvencije. Njegovo politično držo bi lahko imenovali represivni liberalizem. Ta »liberalizem« seveda ni artikulacija človeške, državljanske svobode, ampak čisto navaden **laissez-faire** (»živi in pusti umreti«, kakor se je zelo natančno izrazil Ian Fleming), hkrati pa tudi »osvobaja« **oblast** dolžnosti in obveznosti prejšnjih dogovorov; prav zato je za kulturo »represiven«. Te drže v resnici sploh ne zanima artikulacija svobode; pač pa ji je »artikulacija svobode« odprla prostor, v katerem se je lahko zagrebla za oblast.

Ker poleg tega minister ni izpeljal niti nobene resnejše »artikulacije kulture« (ni izdelal programa), ni presenetljivo, da se mu ni posrečilo prepričati, kako ima dobre kriterije. Ne prepriča, če rečem na enostaven način, da ima **pravično kritiko.** Pa bi jo moral najbrž, če sploh kdo, imeti ravno on.

Seveda je tu očitno (če dobro pogledamo), da zamerim ministru, da **deluje kakor jaz,** čeprav je »na oblasti«; se pravi, da ne ravna kot oblast. Namesto da bi skrbel, da bi pravila igre, v tem primeru delitev subvencij, ostajala jasna in smiselna, namesto da bi vsaj moralno podpiral kulturno produkcijo in namesto da bi se raztrgal pri iskanju novih virov financiranja vsega, kar po pravici zasluži podporo, se zapleta v enaka razmerja kakor tisti, ki se morajo dokazovati na račun ali s pomočjo drugih.[3]

PRAVIČNOST KOT POGOJ, DA JE STVAR ZANIMIVA

Zdaj lahko pričakujem, da bodo poskočili tudi intelektualisti (naravni zavezniki liberalistov) in znova zatrdili, kako pravična kritika »ni možna«. To je zgolj humanistična mitologija, le del imaginarija, v katerem so realna samo simbolizirana razmerja, se pravi, njegove interpretacije. Toda to trdeč bodo le dokazali, da ne verjamejo v realno moč imaginarija, od katerega neredko živijo, in napravili neupravičen preskok, ki ga bom skušal zaplesti takoj po naslednji krajši digresiji.

Namreč, realna moč humanističnega imaginarija je v samem »razkolu med idealom in stvarnostjo«, v sami **Weltschmerz,** s katero živimo; pa ne zato, ker imaginarij ni zvedljiv na realnost (se pravi, ker je »samo« imaginarij), ampak ker se **stvar** ne pusti brez ostanka privesti v imaginarij, ki se zato obsesivno polni z njenimi podobami. Njegova moč pa je v tem, da so za zahtevo »Do the right thing!«, zahtevo po (pravem) odgovoru, opredelitvi, odločitvi, (pravem) dejanju vse relevantne opcije **prav iz samega tega imaginarija.** To pomeni: že mogoče, da stvar »ni možna«, a jo je vseeno treba opraviti, ali natančneje: opravljati.

Omenjeni neupravičeni preskok je torej v tem, da je spodbijanje »možnosti« pravičnosti legitimno šele potem, ko je pravičnost ustaljeno merilo, kajti spoznanje njene (nad)določenosti in ujetosti v razmerje z njenim nasprotjem (nepravičnostjo, pristranskostjo...) je zgolj spoznanje o **nedokončanem** (in morda neskončnem), ne pa tudi nepotrebnem opravilu. Relativizirati ga (zlasti na način dvomljive, a zelo moderne »nemožnosti«), preden je ustaljeno, pomeni zgolj, da smo se odpovedali pomembnemu dosežku humanizma, preden smo ga izkusili in dognali, za kaj sploh gre.

Čeprav sem pred nekaj vrsticami prikazoval zamejenost besede s »seboj«, njeno ujetost v subjektivno, nisem hkrati dokazoval nič drugega, kakor da sem to merilo sprejel. Od tod vsa nesreča. Toda kako bi drugače? Že res, da je mogoče vedno do-

[3] Pravkar je izšel popravek razpisov kulturnih programov za prihodnje leto. Ne morem verjeti svojim očem. V njem je čisto zares ostal najbolj kontroverzen pogoj iz starih razpisov, namreč, da imajo prednost programi, ki so si že zagotovili polovico potrebnih sredstev kje drugje. Že res, da se bo dalo tistim, ki že imajo, tistim, ki nimajo, pa se bo vzelo še tisto, kar imajo, toda močno dvomim, da je evangelist mislil na proračun kulturne produkcije. Tu je namreč treba bolj kot kje drugje razlikovati med zrnjem in plevelom. Kaj pa si privošči najvišja kulturna instanca v državi? Kriterije za subvencioniranje prepušča nekim tretjim osebam, ki jih sploh ne pozna. Zadošča, da imajo denar.

kazati, kako je neka ocena »relativna«, in po drugi strani vedno problematizirati oceno, ki je v prid tej in ne oni instanci. Toda ocena ni pravična takrat, ko je nevprašljiva, ampak takrat, ko je **sprejeta s korektnim postopkom.**

Določeni instrumentalizaciji kritike (enako kakor umetnosti) se najbrž ni mogoče izogniti, znosna pa je le, če je bolj marginalna. Toda ljudje, kljub temu da to neradi pokažejo, niso popolni bebci; ne, naj se popravim: čeprav je jasno, da »realnost kulture« vključuje tako bebavo produkcijo kakor bebavo občinstvo, bebavo kritiko in bebavo kulturno politiko, na tem prav res ni mogoče graditi, če naj v prihodnje sploh še kaj pametnega počnemo. Ali pa se bomo morali sprijazniti tudi s tem, da je sama »slovenska kultura« postala čisto marginalna, protokolarna zadeva.

SLIKA LOKALNE KULTURE

Morda bi moral kritik obravnavati nadaljevanko **Posel je posel** kot gledališko predstavo, se pravi, moral bi analizirati tekst, režijo, igro, sceno... pa kamero, montažo in druge postopke filmske predstave. Toda **Posel je posel** ni gledališka in sploh ne filmska predstava. Poskuša biti televizijska nadaljevanka, kar je izostren medij, ki ima že zelo veliko lastnih referenc. Res pa se mi **Posel je posel** ne zdi podoben nobeni nadaljevanki, kar jih poznam, čeprav ima od povsod malo. Morda je to že dosežek, vendar je zraven še neki presežek — »nekaj več«.

Namreč, **Posel je posel** je še nekaj veliko bolj lokalnega. Je član tukajšnjega kulturnega kluba (dodajam: deprivilegiran član, dostopen za lokalno kritiko, medtem ko je njegova kritika le redko dostopna za kriti-

ko). Še zlasti pa kaže ali razkazuje naslednje (in ničesar si ne izmišljam, kakor bi rekel Bulgakov!):

a) štose, ki se jim smejejo samo njihovi avtorji, drugi pa se zmrdujejo, če jih sploh opazijo,

b) sebe, zlasti (poudarjeno) svoje neznanje,

c) pijansko in/ali zadeto nagnjenje h karikiranju,

č) zafrustrirane bradate machiste (varianta: brez brade),

d) ženske kot odrezave, bistroumne afne. Kar bi omenil posebej in kjer stvar ni mogla zgrešiti, je Majda Potokar, ki ima sijajne performativne moči in bi zmogla še vse kaj drugega kakor tak nerazločen cameo. In kajpada Marko Derganc, ki lahko sam uprizori vse navedene točke.

Našteto še zdaleč ni popoln seznam, kvečjemu njegov začetek ali izsek. Opozarja pa na nekaj, kar težko opredelim drugače kot občutek, čeprav ne dvomim, da bi lahko našel dovolj dokazov: da so to znamenja pubertete. Scena, s katere prihaja ta umotvor, je namreč nezmotljivo pubertetniška.

JAGNJE BOŽJE

Spočetka se mi Madonna ni zdela nič posebnega: disko erotika pač, kakršne ni malo, morda le dražljivejša in provokativnejša. Film **In Bed with Madonna** pa ustvari vtis določene »konsistence predmeta«: nečesa, kar Madonno (ta produkt množične kulture) drži skupaj. Gre za to, kar se je — najprej v Ameriki — uveljavilo z imenom »osebnost«.

Pri pojmu »osebnost« gre za **vtis o subjektu,** torej (1) za vtis drugega, pa vendar (2) tudi za učinek subjekta. »Drugi« je vsaj v množični kulturi zmeraj občinstvo, »učinki« pa so seveda medijski: »socialne podobe«, ki se v najbolj posrečenih primerih izoblikujejo v karizmata.

Kaj torej izstopa pri Madonni, kakor jo spoznam na filmu? Infantilnost, ki se opazi v celem razponu dejavnosti: od molitve pred nastopi, prek kljubovalne drže (v Evropi »radikalne«) do prave otroške brezobzirnosti (obisk pri Pedru Almodóvarju) in dosledne egocentričnosti, ki ji Warren Beatty streže s svojo nejevoljo, Alec Kesheshian pa s samim tem filmom.

V vsem skupaj je tudi nekaj zvijačnosti, morda otroške manipulativnosti: čeprav jo v zasebnosti s klinično natančnostjo spremljamo k laringologu, je niti enkrat ne vidimo npr. pri koreografiji ali kakšnem drugem kreativnem delu. Zamolčano tedaj ostane tisto, kar v resnici konstituira njeno podobo, namreč sámo **ustvarjanje** podobe. Ves čas imamo opraviti s produktom ali (v najboljšem primeru) z njegovim ohranjanjem v formi. Ta produkt je, kakor rečeno, na ravni »socialne podobe« in ima v nekaterih legah poteze nekoliko krhke karizme. Infantilnost sama ne bi bila dovolj učinkovita, saj bi jo spontano nedvomno uvrstili med pomanjkljivosti. Toda kadar jo spremlja nekaj srečnih okoliščin: dober videz, talent, zlasti pa pripravljenost še in še delati, je lahko bogat vir privlačnih podob. Toda celo v tem primeru je stvar tvegana in navsezadnje je težko reči, če je film **In Bed with Madonna** s 15 milijoni dolarjev izkupička v štirinajstih tednih predvajanj (v ZDA) komercialno »uspel«.

Takoj moram pojasniti, da me pri nobenem umetnostnem produktu ne zanima najprej to, ali je dosegel kakšno pomembno uvrstitev na lestvici gledanosti in dobička. Tedaj ne bi bilo treba kritike, zadoščalo bi blagajniško poročilo. Res je, da je »blagajniški učinek« produkciji notranji kriterij in zato zanjo relevanten, pa naj mene zanima ali ne, enako kakor ni brez pomena honorar, ki ga dobim za to besedilo (ni brez pomena za samo to besedilo). Toda za gledalca (in bralca) v normalnih okoliščinah ni najvažnejši. Zato kritike ni treba po nepotrebnem mešati in zamenjevati s finančnim obračunom, čeprav zveni privlačno. Tudi ni treba mešati blagajniškega učinka in množičnega občinstva. Množičen obisk sicer prinese dobiček, a ne nujno. Večina učinkovitih kulturnih akcij v Sloveniji, vsaj produkcija nekdanje alternativne kulture, ki je dosegla množičnejšo udeležbo (pač relativno glede na populacijo), je ostala brez opaznejših blagajniških učinkov. Še njen moralni dobiček je dvomljiv, če iz nje ni bilo mogoče skovati niti ene poštene subvencije.

Še manj mi gre za »razlago« Madonninega »fenomena«; niti najmanj, na primer, nočem reči, da je »Madonna primer, kako umetnikova infantilnost pridela serijo podob, v katerih lahko, kolikor pač lahko, občinstvo najde predmet svojih infantilnih fantazij«. Zanima me, kaj na stvari **opazim.** Kajti to poznam; od kod poznam, sem že nakazal, kmalu pa bom lahko, mislim, bolj natančno pojasnil.

KAJ SEM OPAZIL

Če primerjam **In Bed with Madonna** in **Posel je posel,** opazim še nekaj, kar sicer malce sprevrača mojo konstrukcijo Madonne, a je ne zanika. Medtem ko je **Posel je posel** čisto spontano pubertetniški (je pač zrasel le do tod), je infantilna Madonna

umetelno izoblikovana podoba in njena »spontanost« je skrbno naštudirana drža.

MORILCI IN ZAMORJENCI

Da, kakor se bo znova pokazalo, gre pri jagnjetih, da bi bili že enkrat tiho,[4] nedvomno za moralni problem. Poseg Jonathana Demmeja v žanr ni brez vzporednic s tem, kar je na svoj drobnjakarski, angleško sofisticiran način delal Alfred Hitchcock: igral se je subverzijo žanra, a ne zato, da bi ga »presegel« ali celo odpravil, temveč nasprotno, zato da bi na njegovih mejah ustvaril še bolj čiste oblike. In kakor Hitchcock so tudi oni (jagnjeta) svojevrsten škandal, ki ga velja opaziti. Razlog pa je lik dr. Lecterja.[5]

Okoli »serijskega« ali »množičnega« morilca je precej nejasnosti. Stvar ni vedno enostavna. Obstajajo razlike tako v motivih kakor v izvedbah — razlike, ki so za strokovnjaka nedvomno pomembne, saj mora napovedati vedênje. Prilastek »serijski« oznamuje bodisi obsesivne poteze subjekta (npr. v stavku: Serijski morilec je zagrešil nov zločin) ali pa repetitivno, perseverativno naravo povedka (npr. v stavku: On je serijski morilec.); v nasprotju s tem prilastek »množični« precej nedvoumno oznamuje razsežnost predmeta.

Vendar se nekje v analizi različni primeri presenetljivo dobro ujamejo — ne le pri klasičnem morilcu iz spolnih pobud (»Razparač«), ne le pri klasičnem morilcu za publiciteto, ki strelja s kakšne stolpnice na nikoli nedolžne pasante, in celo ne le pri »serijskem« ali »množičnem«, temveč tudi pri kakšnem čisto »singularnem« (Lennonov) bomo zelo verjetno našli spolne težave (impotenco — ne primarno, temveč zaradi tega, ker je treba za zadovoljitev konstruirati zapletene fantazijske scene), težko čustveno prikrajšanost in silne, nezadovoljene potrebe po uveljavljanju, hkrati pa na površini razmeroma dobro kompenziranega, zadržanega, morda celo uglednega, vsekakor ne na prvi pogled sumljivega državljana, neredko skrbnega družinskega moža in očeta (Suttcliff) ali sina (Trobec).[6]

Res pa se te poteze pojavljajo pogosteje kakor serijski morilci in tudi pogosteje kakor morilci sploh. Pravzaprav ta kombinacija potez ni tako redka v »kulturi narcisizma«, da bi lahko iz nje ravno napovedovali morilce, serijske ali drugačne, pač pa, in v tem imajo moji kritiki prav, lahko dovolj zanesljivo napovemo splošno morijo v drugem smislu: vsakdanje socialno klanje.

Tega pa je veliko, tako da vprašanje, ali sem dovolj premeten, ni čisto odveč. Gre za preživetje. Najbrž za nobeno področje človeškega delovanja ni tako značilna najbolj groba, neprizanesljiva tekmovalnost kakor za kulturo. Oziroma, malce drugače pogledano, najbrž ni področja človeškega delovanja, ki ga ne bi že obvladovala kultura najbolj grobe, neprizanesljive tekmovalnosti.

JAZ IN ONO

Ugovora tezi, da povzročanje naklonjenosti občinstva serijskemu morilcu vnaša neki posebni identifikacijski element (če-

prav je seveda stvar, kakor je formulirana, ravno »poseben identifikacijski element«), sta bila, kakor sem razumel, dva in si ju tu dovoljujem izluščiti:

(1) Filmski lik serijskega morilca zgolj zastopa, pooseblja vsakdanji morilski dispozitiv in nikakor ni znak za realne serijske morilce; morilsko je v resnici, kakor rečeno, vsakdanje življenje s svojimi tegobami. Gre za mojo lastno zamorjeno vsakdanjost, kamor se navsezadnje vključujeta (čeprav na različen način) film **V postelji z Madonno** in nadaljevanka **Posel je posel.**

(2) Afekti, ki spremljajo podobo serijskega morilca, niso adekvatni: fantomski serijski morilec povzroči občutno več preplaha kakor npr. dejanski vojaški poseg. To pomeni, da se v to podobo investira še vse kaj drugega kakor strah pred napadom serijskega morilca.

S tem se strinjam. Čeprav sem nekoliko popravil izvirni argument (1), ki dodaja, da tisto, kar mori, nikakor ni »kakšna oprijemljiva hudodelska pojava«. To je seveda neresno. Kakor vemo, morijo tudi zelo oprijemljive hudodelske pojave. Pač pa lahko ob vznožju tega argumenta prepoznamo še brechtovsko tezo, (3) da nasilje na ulici ipd. ni nič proti nasilju države. Potemtakem, se glasi tiho (in seveda nepravilno) nadaljevanje te teze, to (nasilje na ulici, nasilje v družini itn.) sploh ni pomembno ali celo »ne obstaja«.

Tisto drugo, kar se investira v podobo, lahko imenujemo s pravim imenom: fantazija. In trditev, da je realnost nekaj drugega od tega, pač vedno drži. Meni pa (vsaj tukaj) ne gre za realnost; zanima me »zgolj« imaginarij, v katerem nahajam ta ali oni filmski lik, »zgolj« fantazija, ker je to najbrž **moja fantazija.** Ali je mogoče, da podoba »serijskega morilca« korespondira s čim v meni samem?

Seveda je mogoče, in to v milijonu smislov. Zato bom najprej izločil tiste, ki so vedno zraven, namreč spolne;[7] ne bom omenjal ne Claricine zadnjice ne Lecterjevega prsta. Potem bom izpustil »objektne odnose«; ne bom se npr. ukvarjal s tem, kako Lecterjevo ljudožerstvo korespondira s primarno inkorporacijo. Ostal bom pri najbolj enostavnih stvareh.

Kakor nasilje ni omejeno na fizično nasilje, tako lahko nedvomno morim še v kakšnem drugem smislu (npr. zamorim), in to žal kdaj pa kdaj tudi naredim. To je ravno argument (1). Čeprav kazen v teh drugih smislih ni ne pravična ne dosledna. Pa saj tudi v prvem ni vedno.

Še več. Prav lahko bi bil (nekateri so očitno lahko) tiste vrste serijski morilec, ki uresniči svoje fantazije v vojski. Tu bo treba dodati: nezavedni morilec, kajti kar je pri vojski grozljivo, gotovo niso sami vojaki! Pri vrhu morda bolj, toda prav tam je neposrednega nasilja še najmanj (generalštab gre v vojni po navadi zadnji — če sploh) in v vlogah, ki niso manj grozljive kot Lecter, se lahko pokažejo pravi performativni umetniki (Adžić). Nekaterim lahko najbrž res pripišemo zle namene, toda kljub temu je pri vojski grozljiv predvsem diskurz, neodvisno od posameznih govorcev, diskurz uničevalnega stroja, »terminatorja«, ki ni daleč od tega, da bi mislil z lastno mehanično glavo. Je lahko moje nezavedno tak frankensteinovski monstrum?

Lahko na drugi strani prepoznam v sebi serijskega in celo množičnega **samomorilca,** nekoga, ki stalno rine v nemogoče situacije, tudi za ceno glave?[8] Spet: nezavednega samomorilca, saj ne ve (vedno), da hoče umreti. Tak je brez dvoma nevaren tudi drugim, ne samo sebi. Lahko v sebi prepoznam različne variante tega tipa: navadnega nezgodnika, ki ti po nesreči pade na glavo, nepremišljenca, ki konča pod kakšnimi kolesi, in junaka-ubijalca, kakršen je taksist Travis?

Ali je v meni celo kakšen morilec terorističnega tipa, tak, ki bi (če bi bile okoliščine ustrezne) za svoj pravični boj podstavljal bombe na železniških postajah ali drugih močno obljudenih mestih, npr. v kinemato-

[4] Mimogrede, prevod naslova filma bi moral biti **Da bi jagenjčki obmolknili** — naslovna situacija je predmet želje, žene akcijo glavne junakinje.

[5] A ne pozabimo, da je ta film sam zase le osamljen škandal. Šele skupaj z nekaterimi drugimi (gl. moje poročilo z letošnjega Berlinala) se zlije v nepričakovan trend, ki dovoljuje nekoliko daljnosežnejše sklepe. Kakor bi tudi pri Hitchcocku, če bi samo eden izmed njegovih filmov segel čez običajne okvire, najbrž govorili le o obrobnem ekscesu. resda so v nasprotju s Hitchcockovimi to filmi iz med seboj nepovezanih produkcij, toda ali ni to pravzaprav najtrdnejši dokaz za »trend« v pravem, tj. nezavednem smislu?

[6] Zgolj dodal bom, da so serijski morilci, kakor je znano, razen v redkih primerih (npr. prvi iz serije **Friday 13th**) tudi na filmu po pravilu moški, in zanemaril implikacije tega dejstva, čeprav so brez dvoma zanimive.

[7] Med spolne učinke lahko uvrstimo vznemirjenje, ki ga čutimo ob »dr. Lecterju« (in podobnih). Vznemirjenje, ki ga povzročijo dejanski »razparači«, se (lahko) napaja iz istega vira.

[8] Včasih lahko rečemo, da samomorilec dela, kar dela, **da ne bi poškodoval drugega:** kadar zavest vzame nase krivdo, ki jo nezavedno pripisuje drugemu. Drugič pa je spet gotovo, da je »oseba« zgolj vloga v širšem npr. družinskem, lahko množičnem sadističnem scenariju.

grafih? Ali vsaj v prenesenem pomenu: nisem že kdaj (seveda za pravično stvar) podstavil kakšne mine in se ob tem še zabaval? In še pogosteje: nasedel na kakšno mino? (Tistikrat brez zabave.)
In nazadnje (obotavljam se spregovoriti o tem), mar ne prepoznavam v sebi toliko frustracije, jeze in zlasti strahu, da bi lahko morda popustil celo pred trdimi agresivnimi impulzi, in mar ne zaznavam tudi sadističnih impulzov, ki bi jim lahko v primernih okoliščinah morda popustil?
Vsakokrat moram pritrditi? A je stvar pač obrzdana. Vsaj kakor Lecter pred senatorko Martin. Se pravi, bolj ali manj. Odvisno.

CINEMA TIC

Prav gotovo so nekatera dejanja (npr. uboj) zavržena. To je pač stvar konvencij in ne kakšnega posebnega moralizma. Celo ne glede na to, da je lahko uboj povsem zakonito dejanje, če ga izvede država, se pravi v različnih okoliščinah različni državni aparati (v glavnem pravosodje, vojska in policija), in da so meje med zakonitim in nezakonitim ubojem lahko tudi negotove, zlasti v krizi in med vojno. To je stvar mej, ki smo jih pripravljeni »justificirati«. Sam se zazavzemam za to, da bi bile indikacije za zakonit uboj zelo zelo jasne.[9]
Toda tu navsezadnje ne gre za to. Pač pa se lahko vprašamo, ali so lahko dejanja samo zato, ker se zgodijo na filmu (so torej par excellence nekaj, kar pripada redu imaginarnega), kaj manj zavržena? Ali ni ravno narobe — da ima ravno zaradi te konvencije, te sile »filmski lik« določeno vrednost, določen položaj v strukturi identifikacij, zlasti v razmerju do tistega, kar Freud imenuje **Vorbild,** zgled?[10]
Morda so konvencije še najbolj realne od vsega, kar me obdaja, ne glede na to, kako nezanesljive so lahko; njihova nezanesljivost je prej del njihove realnosti, kakor so pomemben del njihove realnosti tudi kršitve. Vsekakor pa s tem, da se odvrnem od njih, ne dosežem, da ne bi veljale ali da bi me obšle. Konvencije so zato tudi spone, ki močnejše ali šibkejše brzdajo moje nemoralne težnje oziroma v kompleksnejših primerih, ki jih »justificirajo«, in sicer v obeh pomenih: kaznujejo in opravičijo. Da so take težnje v meni in da delujejo, vsaj posredno prek nekaterih svojih bolj »socializiranih« zastopnikov, pa tako nikoli ni bilo nepredstavljivo.
Ravno narobe. Šele tako postane razumljivo, zakaj se lahko nekatere teme (celi žanri) tako dobro primejo. Ne, ker se v njih pojavljajo metafore za razne bolj ali manj realne nevarnosti okoli nas, ampak ker moj občutek ogroženosti izhaja iz predstav o tem, kaj bi lahko sam storil drugemu (vse to je mogoče drugemu storiti!), in to ne brez užitka. In kaj kar pogosto na svoj način drugemu tudi storim.

Negativec ima lahko pri tem dve vlogi, skladno z obema pomenoma »justifikacije«. Zastopa, pooseblja kompromis med željo in zakonom, in sicer bodisi tako, da izpolni neko prepovedano željo in je zato kaznovan[11], bodisi tako, da kaznuje protagonista za neko prepovedano željo[12]. Toda poosebljenje »justifikacije« še ni zadosten pogoj za negativca. Hkrati mora dati spodbudo mojemu kaznovalnemu sadizmu, obstajati morajo razlogi, zaradi katerih je sam »justificiran«. Zato je negativec kratko malo tisti, ki je tako zoprn (izda prijatelje, prelomi besedo, ki jo je kdo sprejel v dobri veri, ogrozi nedolžne ipd.), da ga je treba kaznovati. Nič več ni važno, na kateri strani zakona je, kakor to ni važno pri igri ravbarjev in žandarjev (igra je prav v tem, da lahko zmagajo eni ali drugi, ravbarji ali žandarji). Velja »moralni«, ne »pravni« zakon.[13]
Ni naključje, da serijski morilci velikokrat počnejo prav to, da kaznujejo svoje žrtve za razne domnevne moralne prekrške, ki jih po pravilu lahko odkrijemo v njegovih predstavah o odnosu njegovih najbližnjih (staršev) do njega samega. Hudi občutki krivde pa so zaslužni za to, da tako hitro, radi, celo z veseljem priznajo, če jih dobijo.

Z LJUBEZNIJO

Je bilo vredno zaradi neke obrobne filmske in televizijske produkcije sprožiti problem v takih razsežnostih? Ne bi zadoščalo reči, da v kritiki pač povem tudi kaj o sebi, zaplesati kratek narcisni ples s predmetoma tega pisanja, pokazati, kako sta film **V postelji z Madonno** in nadaljevanka **Posel je posel** zadela ali raje zgrešila občinstvo in obdržati udobno distanco in mirno življenje, kolikor je to v teh časih mogoče?
Mislim, da ne bi zadoščalo. Kako bi potem vedeli, da se to, kar sem povedal, enako (ali vsaj podobno oziroma vzporedno) kakor na predmet kritike nanaša tudi na kritika? In upam si reči, da se precej univerzalno nanaša na vsakršno **produkcijo povedi,** se pravi, celo če se mi posreči odstraniti večino oslarij, ki so normalna posledica površnosti, pomanjkljivega znanja in/ali nepravilnega sklepanja. Ostajajo lapsusi, nedorečenosti in razne druge nenamernosti, ki včasih poskrbijo za zabavo, po navadi pa so samo nejasne. Ostaja (vedno — komur se ljubi) možnost dvojnega branja in trajno je navzoč dvojni, razdvojeni, prelomljeni, četrti smisel, ki se nanaša na (koga drugega?) samega avtorja.
Če to pisanje ne bi nakazalo »skupnega jedra« mojih predmetov in mojega obravnavanja teh predmetov, če bi torej ostalo zgolj pri tem, da predmet kritike (film ali TV nadaljevanka ali minister ali negativec ali infantilnost itn.) govori o sebi in o tem, kaj pove kritiku (ne da bi dodalo, da govori, skupaj s samo kritiko, tudi o samem kritiku, in na ne zelo drugačen način), bi lahko zvenelo neprijazno, kakor je že večkrat. V resnici pa bi rad povedal nekaj čisto drugega. Naj še tako obžalujem, je vendarle nespodbitno res, da sem s slovensko kulturo (kamor sodijo umetnost, kritika, »kulturna politika« itn.) sprijet v tesen in trajen, značilno družinski objem. O tej družini ne bom podrobneje razpravljal, rad bi le dodal, kako se mi ne zdi niti najmanj čudno, da je slovenska filmska kritika lahko taka, kakršna je lahko: ambivalentna, divja, nevzgojena pošast.

BOGDAN LEŠNIK

[9] Najbolj tehten razlog, da sem se odrekel zahtevi, naj bi zakonitega uboja sploh ne bilo, je pravica do samoobrambe. Če nihče nima pravice ogrožati mojega življenja, potem sodi med temeljne pravice tudi ta, da ga obranim. Opraviti imam seveda s klasičnim problemom: nasilje za preprečitev nasilja, vendar lahko kakor o demokraciji tudi o tem rečem, da boljšega načina (vsaj v ekstremnih primerih) pač še nihče ni izumil.
[10] Ali lahko kratko malo zavrnem nekatere konvencije, ki urejajo moje vsakdanje življenje? Ali lahko potem sploh še kaj razumem? Intelektualist si že lahko privošči relativizacijo česarkoli, a koliko je to vredno? In prav lahko da bo to tukaj razumel kot nasprotovanje ironizaciji. Toda mi vemo, kajne, da ne bo ničesar razumel, če bo razumel tako.
[11] V teh primerih se lahko kakor veliko likov Jamesa Cagneya približa tragičnemu junaku.
[12] Zgled je večina grozljivk.
[13] Dr. Lecter je sicer pošast, toda le do onih, ki si zaslužijo, do policajev, ki ne opravljajo dobro svojega posla (niso dovolj previdni), do svojega psihiatra, ki ga je res nesramno zatiral, pa še do nekega Raspaila, ki je kratko malo nepomemben. Do ženske pa je galanten, in v tem je vsa skrivnost tega »junaka«; zato je nazadnje »pozitivec«.
Žensko ima na piki Buffalo Bill, a samo zato, da se bo z njo odel. Sicer mu ni mar zanjo; sploh mu ni do seksa, šel bi se le nekakšen otročji ples v temi. In tako je ostal za nas do konca negativec, klavec jagnjetov — samo zato, ker bi bil rad lepši.