

## Virtuozno zlo

Matija Potočnik Pribošič


Okus je subjektiven, toda kjer pride do konsenza, se lahko začnemo spraševati po bolj objektivnih razlogih za znane kvalitete. *Breaking Bad*, ena izmed najbolj kvalitetnih popularnih serij, zna hkrati unovčiti nove ideološke tokove (*Yaay science! Yaay magnets!*) in predstavlja nov korak v samorefleksiji popularne umetnosti. Bolj kot analiza serije same in njenega mojstrstva vizualne semantike, narativa in dialogov nas zanimajo moralna čustva gledalcev in kritikov, ki jih na internetu mrgoli. Tako kot kemija, ki v seriji predstavlja razliko, s katero se protagonist razlikuje od običajnih smrtnikov, govori o spremembi, rasti, propadanju in transformaciji. Ne govori o materialni, ampak zadeva moralno spremembo, s čimer postane analogon arhetipske oblike narativa moderne – Bildungsromana. Zgodba o dozorevanju človeka je eden izmed načinov, kako nesmiselnost dogodkov povišamo v register vrednosti, kjer je golo trajanje spremenjeno v moralno napredovanje. Ali nazadovanje – nenazadnje smo v postmoderini in mitologija moderne je predstavljena iz cinične distance, čeprav smo še vedno popolnoma odvisni od nje.

Walter White, srednješolski učitelj kemije, oče invalida in v začetku serije še nerojene hčerke, zaseda tri tradicionalna mesta avtoritete, toda ta mesta so prazna, avtoritete, ki mu pripada, nima. Doma ga kastrira žena, uči nevhvaležne idiote, njegov sin se raje zgleduje po Hanku, zetju, ki je njegovo nasprotje, zaradi revščine je prisiljen vzeti dodatno službo v avtopralnici; živi nasploh *človeka* nevredno življenje. Vse dokler se Walter ne poda na pot svojega moralnega dozorevanja, ki se prične s smrtno obsodbo: diagnozo raka. Vednost datuma svoje smrti, nedoločeno gotovost smrti, ki jo je deležno vsako živo bitje, pretvori v pozitiven fakt. Postane nekaj spoznanega, nekaj, s čimer lahko računamo. Walter se tako z vednostjo o faktu svoje smrti sooči z nalogo, da finančno poskrbi za svojo družino. Poveže se z bivšim učencem, privzame novo persono, ki jo poimenuje Heisenberg, in prične s produkcijo najkvalitetnejšega modrega metamfetamina. Heisenberg, od začetka obstaja kot Stevensonov gospod Hyde, zlo, ki je trdno razločeno od dobrega doktorja Walta in je, tako kot umori, laži in prevare, golo sredstvo, upravičeno z ekonomsko stisko in nagoni preživetja. Stvari se običajno zalomijo in zli gospodje po okoliščinah in zunanjih prisilah nadvladajo svoje boljše polovice, ki pa so tako še vedno obvarovane pred krivdo zla. Toda *Breaking Bad* je drugačen; Walt pošast postane po svoji svobodni odločitvi in za razliko od večine serij s priljubljenimi sociopati, kot npr. Tony Soprano, House, Dexter, se narativ serije zelo trudi izničiti začetno identifikacijo gledalca z Walterjem, ob tem pa razburka marsikatero moralno čustvo. Walter raje kuha metamfetamin, kot da bi sprejel legalno službo – npravnost razrvana. Walter

pusti narkomanko, da se zadavi z lastnim bruhanjem – ljudje zgroženi. Walter zastrupi otroka – gledalci v moralnem šoku.

### Problem tragedije

Naši analogiji *Breaking Bad* in Bildungsromana bi lahko očitali marsikaj, recimo, da je Walter star petdeset let, romani o dozorevanju pa značilno govorijo o mladih ljudeh; toda morda pravi protagonist ni Walter, ampak novorojeni Heisenberg, ta dozoreva od svojih prvih nerodnih korakov do svoje emancipacije. Prav tako bi lahko v starosti protagonista našli neko metaforo razmerja med moderno in postmoderno, med osrednjim mestom mladosti v moderni, ki poudarja napredovanje omike in se zaključuje v postmodernem cinizmu kot nemožnosti omike in stanju večne ostarele otročjosti. To, da gre v zgodbi o moralnem dozorevanju Walterja Whitea za moralni propad, ne napredovanje, odpravi osnovni problem strukture Bildungsromana – čudež, ki kot strukturno mesto ohrani moment *deus ex machina* odrešitve protagonista in narativ vpne v logiko tragedije. Čudež odrešitve zamenja banalnost raka, ki pogubi protagonista, da sam postane rak vsake družbe, v kateri se znajde in kot eksces življenja duha buržoazije še po svoji smrti blazni naokrog in trga zdravo tkivo družbe. Tragedija je že od nastanka teoretsko najbolj hvaležna oblika narativa. Fakt tragike v svetu, osnovne nepravilnosti življenja, da se namreč »dobrim ljudem dogajajo slabe stvari«, in komenzurabilnost reda dogodkov z moralnim redom, je problem, ki ga mora razložiti in odpraviti vsaka teodiceja, je fakt, ki ga morajo reševati etike, politični programi itd. Toda v tragiki ne gre zgolj za običajno



metafizično zlo nesovpadanja reda dogajanja z redom moralnosti, pač pa se zlo preseli iz božjega uma v opazujoči um gledalca, opazovanje samo postane zlo. Občutja pa niso popolnoma subjektivna in arbitrarna, imajo svoje lastne razloge, pa čeprav ti niso popolnoma upravičeni ali logični. Kako lahko uživamo v tragiki? Kako smo lahko takšne svinje, da nam trpljenje dobrih ljudi ugaja? Kako lahko doživljamo ugodje ob tem, ko Walter utekočinja ljudi?

Tragedije same ponavadi podajo neko verzijo odgovora, vpisano v njihov narativ, privzamejo nek specifičen modus racionalizacije, ki gledalcu dovoli užitek kljub nemoralnosti. V primeru *Breaking Bad* Walter sam vedno racionalizira svoja dejanja. Klasično se glede gledalca ti partikularni odgovori zvedejo na dva bolj osnovna principa, ali je dobro prikazanega trpljenja v spodbudi naše zmožnosti sočustvovanja, ali pa celoten okvir tragike služi zgolj poudarjanju prikazanih vrlin trpečega. Prvi odgovor je poudarjen v antični filozofiji, drugi v racionalizmu. Oba odgovora predlagata, da obstaja neka vrednost, ki omogoča identifikacijo. Popularna umetnost uporablja vrednost kot sredstvo, mi nanjo lahko gledamo kot razkritje splošnih vrednot, ki jih lahko analiziramo. Kaj je občudovanja vrednega na Walterju, kljub njegovim očitnim napakam? Večerna šola nihilizma, ki jo gojenec Walter obiskuje v sklopu programa celoživljenskega učenja, ne vzgaja brez vrednot, ampak neke določene vrednote prepíšejo bolj ustaljene. Zgodi se nek idealni kompleks antagonizmov, ki deluje destruktivno. Kakšni so razlogi tega trenja vrednot? Na kratko se naš odgovor glasi, da gre za osnovno Walterjevo fantazmo; fantazmo virtuoza.

#### Idealni antagonizmi vrednot

Besni kritiki in zagovorniki absolutne kvalitete serije *The Wire*, ki jo primerjajo z grško tragedijo in/ali pa verjamejo, da ta dobesedno prikazuje svet, kot je, trdijo, da se *Breaking Bad* ne more kosati z njeno dekonstrukcijo in kritičnim prikazom družbe. Mesto bogov grške tragedije v *The Wire* pripada sodobnim institucijam, celoten narativ prikaže urejenost posameznih institucij, njihovo notranjo hierarhijo, ko sledi toku kapitala, pa pokaže na njihovo prepletenost v višjem redu realpolitike. Kriminalci, revščina, beda so efekti same strukture kapitalizma; ljudje nimajo veliko odločitev glede tega, da so kriminalci, saj nimajo nobene druge poti, rojeni so v bedo in v njej ostanejo – vsakemu utopističnemu programu navkljub. Praksa nezakovitosti s tem postane goli fatalizem institucionalne inercije, ki kot stroj ponavlja ene in iste tokove kapitala, ponavlja dejansko stanje in vpenja ljudi v svoje odnose. Stroj, ki vključi in razoroži še tako genialne poizkuse etičnih dejanj, ki se izkažejo za neuspešne ali nepomembne. Stroj kapitalizma, ki ne vključuje zgolj realne preprodaje drog, ampak je le-ta najboljši primer njegove notranje logike.

*Breaking Bad* se ne loti analize splošnega družbenega tkiva, primerjav družbenih razredov in kritike institucij; njegov fokus je na individuumu, na njegovih precej svobodnih odločitvah. Toda če *The Wire* s svojim materializmom vedno skuša razkriti materialne pogoje svobodnih odločitev in jih prizemljiti iz svobodnih moralnih odločitev v strukturne prisile, s tem zgreši prav objekt morale kot take. Moralne odločitve so vsakič reducirane na efekt strukturnega nasilja, subjekti zvedeni na kolesca

velikega mehanizma, toda naj bo to res ali ne, takšna zasnova ne omogoča več forme tragedije. Vsa tragika *The Wire* je zgolj v tem, da je subjektivnost zanemarljiva, da je farsa ponavljajna tokov kapitala indiferentna, a tudi komično nespremenljiva. Kar zamudimo s takšno redukcijo, je analiza ideologije splošnega mnenja, notranje idealne antagonizme, ki delujejo prav kot razlogi institucij in sistema, ki materialno proizvajajo družbeni *status quo*. Antagonizme, ki se ob manjku njihove kritike vrnejo v obliki modrosti ali bebavih izjavah tipa »kriza je moralna«. Zamudi idealno *conno sivega na sivem*, ki jo *Breaking Bad* lahko razkrije prav zaradi svojega odkritega idealizma. Narativ *Breaking Bad* že v začetku ni materialen; propad ali napredovanje Walta v Heisenberga ni stvar dejanj – umori se dogajajo, ko je Walt po splošnih standardih še dober – pač pa njihove racionalizacije. Če se v *Breaking Bad* kaj lomi, je to racionalizacija dejanj, moralna upravičenost, ki začne v prikazani popolni upravičenosti dejanj, gre do skoraj popolne arbitrarnosti gole samovolje. Walterjeva kriza je eksistencialna, na njegovi poti do svobode ga ogrožajo sartrovske muhe/furijske, proti katerim imamo, kot vedno, zgolj eno zaščito, odpoved krivdi, odpoved obžalovanju.

Walter, ker ni avtentičen sociopat, za to odpoved potrebuje refleksijo, potrebuje narativ, racionalizacijo, ki ga lahko obvaruje krivde – in ta se začne lomiti.

»Resnično verjamem, da obstaja neka kombinacija besed – obstajati morajo neke besede, v nekem določenem redu, ki bi razložile vse to...« (*Breaking Bad*, epizoda »Fly«). Walterjeve moralne refleksije se spreminjajo in so vedno manj prepričljive, od skrbi za družino in lastno preživetje do grajenja kriminalnega imperija ostajajo gole racionalizacije, ki se ob dejanjih izkažejo za neadekvatne. Walt je prepričan, da dela dobro, toda to je dobro, ki ne najde razlage, ne najde smiselnega narativa. In kmalu se vsak konsistenten narativ moralne razlage podre.

#### Razlogi moralnih antagonizmov

*Breaking Bad* obdrži premiso *The Wire*, preprodaja drog je aluzija kapitalizma, kristalizacija njegovih osnovnih principov v izoliranem stanju, kjer je ta očiščen vplivov in nečistoč, upočasnitev in omejitev s strani legalnosti. Poceni proizvodnja, ki sama od sebe generira potrošnjo, mreža distribucije, ki predstavlja večino stroškov trgovca, in produkt, oropan substance, ki garantira zgolj ponovitev celotnega cikla svoje produkcije in potrošnje. Produkt, ki je namenjen golemu uporabi, je minimum omike, ta se zvede na golo repetitijo, na to, da produkt

**Walt pošast postane po svoji svobodni odločitvi in za razliko od večine serij s priljubljenimi sociopati, kot npr. Tony Soprano, House, Dexter, se narativ serije trudi izničiti začetno identifikacijo gledalca z Walterjem, ob tem pa razburka marsikatero moralno čustvo.**

jamči zgolj za to, da ga bomo kupovali še naprej. Povsem jasno je, kako absolutno nepomembna je kvaliteta produkta za celoten proces proizvodnje/distribucije/potrošnje. Pa vendar; *Breaking Bad* temelji na napačni predpostavki, da mitična kvaliteta produkta »modro nebo« (99,1 % čistost metamfetamina, ki se zaradi čistosti obarva modro – mimogrede, to ni res) spremeni karkoli. Napačna predpostavka, da kvaliteta šteje, pa ni predpostavka serije, pač pa osebna predpostavka Walterja, ki, kljub temu da se na vsakem koraku izkaže za napačno, vztraja na virtuoznosti kot glavnemu razlogu svoje superiornosti in predstavlja gonilo njegovega moralnega razkroja. Razlog, zakaj Walter izbere, da je bolje biti pošast kot mehkužec, je svoboda, toda to utemeljuje *objektivna kvaliteta* njegovega dela.

Moralni razkroj Walterja oddaja sevanje, ki povzroči rak celotnega družbenega sveta, v katerega je vpet, toda ker je fokus prestavljen na njegovo lastno doživljanje tega razpada in ker krivde ne more prevzeti sam – saj je bila krivica storjena tudi njemu –, mora Walter opraviti delo prevrednotenja. Prevrednotenje vrednot se praktično dogaja na partikularne načine in z različnimi pozitivnimi utemeljitvami, ki v popularni umetnosti mejijo na logiko izraznosti, prevrednotenje ni postavljenostno svobodno ali razumsko, pač pa kot izraz vzpostavljenega reda. Razložili bomo med dvema funkcijama, ki jih opravljajo vrednote, mišljene v odnosu do družbenega reda: prvič gre za legitimacijo družbenega reda, ki le-tega prestavi iz golega obstoja v register morale, tj. *konstitutivne* vrednote, drugič pa za njegovo dopolnilo, kot idealni in ponotranjeni podaljšek eksplicitnih zakonov, praks in navad družbe, tj. *korektivne* vrednote. Slednjo funkcijo vrednot si zlahka ogledamo na primeru

Morettijeve izvrstne analize Ibsenovih dram, *Gray area, Ibsen and the Spirit of Capitalism*, ki interpretira Ibsena kot misleca imanentnih antagonizmov buržoazije. Buržoazija, ločena od razrednega boja, sama v sebi vključuje druge boje, ki so sicer legalni – ker buržoazija sama postavlja zakone – a nelegitimi. Morala se razloči od zakonitosti in pridobi lastno relativno avtonomno območje delovanja, prav kolikor zakon ne pokrije vsega. Morala se prične, kjer se zakon konča. Tako je vsaka sfera legalnosti v sebi razdrobljena v sivo cono prepleta senc in svetlobe, v ples moralnega prav in narobe, ki pa sta sama precej jasno opredeljena. Kar določa kaj je prav in narobe znotraj sfere legalnosti so vrednote, ki dopolnjujejo družbeni red. Te so, ker opravljajo selekcijo znotraj sfere, ki je že sama izbrana kot najpomembnejša, postavljene še višje, a delujejo banalno. Moretti eksplicira poštenost kot takšno vrednoto trgovske družbe, transparentnost poslovanja, npr. zaupanje do trgovca suhe robe, da nas ne nategne na suho. Seveda se takšno poštenost redno krši, toda kršitve so lahko upravičene, s strani globljih, konstitutivnih vrednot, takšni konflikti pa so razlog pravih ideoloških antagonizmov. Ko se dogajanje prestavi izven sfere legalnosti, pa lahko opazimo bolj čiste momente ideoloških mehanizmov, saj celotna ureditev, ker po definiciji ne more biti utemeljena v zakonitosti, sloni na ozkih krogih zaupanja. Če je splošna vrednota poštenost, pa je njena splošna negacija v kapitalizmu vrednotenje kvalitete, ki nikoli ni mišljeno zares in je bolj kot sodba o objektivnih lastnostih mišljena kot reklama, kot sodba, izrečena o statusu, ki to mistično kvaliteto spremlja, kot fetiš presežne vrednosti, ki ne obstaja kot stvar. Toda če je poštenost res splošna vrednota, kvaliteta pa njena splošna negacija, ki ostaja neškodljiva, dokler ostajamo v modusu, kjer »vsi vemo«, da se temu zgolj tako reče, pa za pravo notranje protislovje vrednot ne potrebujemo drugega, kot da zares verjamemo v kvaliteto. Walter s svojim scientizmom zares verjame v objektivno kvaliteto svojega proizvoda in v tem je ves razlog njegovega zla.

#### Avtonomija subjektivnosti kot razlog fantazme virtuozne subjektivnosti

Virtuozna fantazma odigra enega izmed osnovnih mitov kapitalizma, ki je del konstitutivne vrednostne sheme, to je mit pravega subjekta, ki je *self-made man*, mit samozadostne avtonomne subjektivnosti. Gustavo Fring, Walterjev osrednji nasprotnik v tretji in četrti sezoni, je primer poslovneža, ki je udejanjenje tega mita. Je podjetnik, ki kot mnogo kapitalistov

uživa v abstraktni vednosti, v golem dejstvu, da je na vrhu hierarhije moči, ne uživa v nobenem posebnem luksuzu, je popoln deloholik itd. Njegova zgodba o uspehu vključuje manjši čudež vez, poznanstev in podpore mehiškega kartela. Če Gustavo ve, da je za svobodo dovolj, da znamo izkoriščati druge, jih vpeti v krog zaupanja in poštenosti, pa je Heisenberg njegovo popolno nasprotje, ves socialni moment vidi kot negativnost, ne kot sredstvo osvoboditve, to je zanj objektivno. Mimogrede lahko oblikujemo pravilo: osebo lahko dojemamo kot moralno kljub temu, da krši korektivne vrednote, vendar le pod pogojem, da hkrati afirmira konstitutivne vrednote. Zato na primer

**Morala se razloči od zakonitosti in pridobi lastno relativno avtonomno območje delovanja, prav kolikor zakon ne pokrije vsega. Morala se prične, kjer se zakon konča. Tako je vsaka sfera legalnosti v sebi razdrobljena v sivo cono prepleta senc in svetlobe, v ples moralnega prav in narobe.**

Teda Benekeja, nesposobneža, ki podeduje firmo in namesto metamfetamina kuha knjige, kljub temu, da je kriv manj radikalnega zla, ne moremo soditi pozitivno. Ni pošten, korektivnih vrednot in zakonov pa ne krši za afirmacijo kakih globljih vrednot, ampak zaradi lastne nesposobnosti. Gustavo Fring po drugi strani ima kvalitete, ki so združljive z našo moralno shemo, čeprav je nepošten, imetje pridobi po lastnih zaslugah. Walter pa kot znanstvenik ne razume osnov ekonomije, njegova emancipacija je utemeljena s fantazmo objektivne kvalitete; ta služi kot utelešenje njegovega ega. Le kvaliteta je zmožna nositi neskončno inflacijo njegove subjektivnosti. Kar je za Gusa posel, je za Walta apoteoza. Tako kot Nolanov Joker mora Walt v končni fazi postati čista maska, ki je zmožna prenesti kreacijo mistične kvalitete svoje lastne substance in hkrati uničiti vse ostalo. Takšna fantazma, iz katere logično sledi božji kompleks,

Če *The Wire* s svojim materializmom vedno skuša razkriti materialne pogoje svobodnih odločitev in jih prizemljiti iz svobodnih moralnih odločitev v strukturne prisile, s tem zgreši prav objekt morale kot take. Moralne odločitve so vsakič reducirane na efekt strukturnega nasilja, subjekti zvedeni na kolesca velikega mehanizma, toda naj bo to res ali ne, takšna zasnova ne omogoča več forme tragedije.

pa je bistveno proletarska, toda precej novodobna. Verjetno zaradi lažje dostopnosti znanja, ki omogoča subjekt, ki je hkrati izobražen in ne zaseda visokega mesta v družbeni hierarhiji, tj. vednost se ne ravna več po razredni razliki. Walter sanja o tem, da bi bilo njegovo delo tako posebno in nenadomestljivo, tako unikatno, da ne bi bilo zmožno menjave in bi se tako z absolutno kvaliteto povzpel nad razmerja izkoriščanja kapitala, osvobodil spon družbe, ki ga zatira, in končno živel vredno življenje. Walterjev mit virtuoza, ki je zmožen z objektivno kvaliteto prestaviti red dogodkov v red vrednosti, je seveda napačen tudi znotraj narativa *Breaking Bad*. Vsakič se izkaže, da je Walterjeva uspešnost povsem odvisna od novo razvitih socialnih veščin in ne od kvalitete dela, ki jo sam postavlja, kot tisto, po čemer je zaslužen in odrešen svojih grehov. Walter ne opazi, da je meritokracija njegove virtuozne fantazme goli umislek, da zaslug njegovega uspeha ne gre iskati v objektivni kvaliteti, ampak njegovem lastnem izkoriščanju drugih, še vedno verjame, da lahko kvaliteta dela upraviči red meritokracije in da je s tem redom združljiva. Sanje proizvajalca pa so

za obstoječ red produkcije in potrošnje uničevalne, so rak, ki uniči vsak dobro naoljeni stroj kapitalistične produkcije, sanje virtuoza so zlo kapitalističnega procesa, sprevrnejo ga v odločilni točki in to zgolj s tem, da od njegove lastne utemeljitve odštejejo cinično distanco.

S tem nam *Breaking Bad* lahko predstavi nek preprost antagonizem naše ideološke sheme; individualizem, ki velja tudi v morali, je nekompatibilen s produkcijskim načinom, ki razvrednoti delo v abstraktni menjavi in zahteva hkrati osebno moralno odgovornost in izkoriščanje drugih. Fantazma, ki nam jo popularna umetnost predstavi namesto realnega uničenja tega antagonizma, je virtuoza zlo, še posebej, ko govori v aluzijah. Virtuoza zlo uničuje kot rak – z ekscesom, in če lahko kje v idealnem registru morale iščemo razloge teh idealnih antagonizmov, je to prav v analizi njene konstitutivne mitologije, emancipacije individuuma, meritokracije in kvalitete, ki jo razkriva fantazma virtuoza. Mitologije, v katero glede na popularnost lika virtuoza/sociopata danes očitno še vedno globoko verjamemo. ●

Prelistajte prejšnje številke, naročite se na revijo.  
Obiščite spletno stran

**www.razpotja.si**