

Ameriška grozljivka kot vrnitev potlačenega

Nina Cvar





Ameriška grozljivka

Audiovizualne podobe *Ameriške grozljivke* (American Horror Story, 2011–) Ryana Murphyja in Brada Falchuka, ki ju poznamo zlasti po seriji *Glee* (2009–), so izredno nasičene, često zaidejo v čisto obscenost, odvratnost, zlasti od druge sezone dalje. A navkljub temu je te plastične podobe, mnogokrat predimenzionirane, mestoma bežeče v karikiranost, težko prijeti, o njih kaj povedati. Zdi se, da vseskozi uhajajo diskurzu, reprezentacijski logiki. Da tudi, ko o njih vendarle želimo kaj izreči, izgubimo nit, vrtinci občutkov pa ostanejo nedorečeni. Kaj je torej tako posebnega na seriji, ki je v svojo produkcijo uspela pridobiti nekatere velika, cenjena holivudska imena? Mar njena posebnost temelji na žanrskem preigravanju, s čimer serija nagovarja heterogeno ciljno publiko? Gre morda razloge za specifičnost serije iskati v igri s seksualnimi identitetami, v referencah na ameriško popularno kulturo? Veliko vprašanj, še manj odgovorov, kar pa seveda kar kliče po postavitvi osrednje problemske teze, s katero bom skušala pokazati, da je *Ameriška grozljivka* simptomatična, svojevrsten indic kompleksnih odvijajočih se družbenih procesov reprodukcije abstraktnih finančnih tokov, pa tudi t. i. novomedijskega stanja kulture podatkovnih zbirk. Tako finančni tokovi kot kultura novih medijev evocirata abstraktnost, ki sicer beži poskusu zaobjetja, hkrati pa ravno ta abstraktnost korenito posega v živo materialnost naših teles. Spomnimo se le na aktualno dolžniško krizo, ki seveda ni ne prva ne zadnja v sistemu, ki ga živimo. Zavaljo te ambivalentne dvojnosti pozicije, ki jo uživa navidezna abstraktnost finančnih tokov, ter množične rabe novomedijskih objektov trdim, da so številne, malodane ostudno obscene podobe, ki jih lahko vidimo v seriji, le vrnitev potlačenega, toda na način t. i. abjektnosti oziroma abjekta, kot ga opredeli Julia Kristeva, za katero je abjekt pozicioniran zunaj simbolnega reda, predvsem pa je s strani tega istega reda

zavrnjen oziroma je abjekt tisti, ki moti nek hegemonsko etabiliran družbeni konsenz.¹

Ameriška grozljivka je nedvomno zanimiva zaradi načina, kako gradi lastno serialnost. Za razliko od običajnega, romanesknega prijema večine serij, *Ameriška grozljivka* v vsaki sezoni štarta od začetka. Vsaka nova sezona namreč obdeluje povsem svojo naslovno temo, toda z bolj ali manj stalno igralsko zasedbo oziroma z vsaj tremi stalnimi igralskimi imeni z odlično Jessico Lange na čelu. Izbrana igralska imena v diegezo posamezne sezone serije praviloma vstopajo kot nekakšni protipoli likom iz predhodne sezone, s čimer se tke mozaična slika človeškega značaja.

Teme, ki jih serija obdeluje, se napajajo v distinktivnih mitologijah ameriške popularne kulture, pa tudi v genealogijah rasizma in norosti, ki ju snovalca serije skušata prikazati prek ekranizacije fantazem ameriške kulture, s poudarkom na seksualnosti in spolnih identitetah, tabuju incesta, prevpraševanju različnih oblik družine ipd. Tako je še posebno očitna dekonstrukcija podobe o idealni družini v prvi sezoni, ki jo ustvarjalci podajajo prek igranja s hitchcockovskimi motivi ojdipske matrice, ne zaostajata pa niti poskus (avdio)vizualizacije psihotičnosti v drugi sezoni ter prevpraševanje rasistične in patriarhalne matrice v nedavno končani tretji sezoni.

Poleg avtorskega pristopa k serialnosti je za serijo značilna svojstvena stilsko govorna rabe intenzivne barvne kodifikacije, ekspresivne rabe luči in snemalnih kotov kamere, ki često spominjajo na nadrealistične tehnike zgodnjega avantgardnega filma, evocirajo pa tudi avdiovizualna tropa sadističnega voajerizma ter fetišistične skopofilije, kot ju opredeljuje Laura Mulvey.² Spričo tega avdiovizualnega jezika serija aludira na legendarni *Twin Peaks* (1990–1991), po drugi strani pa vlada pomembna razlika med to televizijsko postmodernistično mojstrovino in *Ameriško grozljivko*.

Postmodernistična estetika *Twin Peaks* je resda s pridom izkoriščala t. i. novo senzibil-



Ameriška grozljivka

nost, toda glede na postmodernistični režim, ki ga lahko imam glede na njegovo intenco po postavitvi reprezentacij za samostojne objekte zaznavanja³ za ultramodernističnega, je ta estetika še vedno vraščena v modernistično označevanje, četudi je do le-tega kritična tako na formalni kot na vsebinski ravni. Spomnimo se samo na vlogo očeta Laure Palmer ter seveda na mesto Laure Palmer v seriji kot lika, ki ga ni več, po drugi strani pa je vseskozi prisoten kot nekakšen ničti označevalec, s čimer deluje kot vseskozi navzoča kritika patriarhalnega reda.

V nasprotju z modularno modernistično reprezentacijo *Twin Peaks*, izhajajočo iz medijske krajine, v kateri se še ni zgodil množični vzpon novih medijev, zlasti interneta in digitalizacije, je *Ameriška grozljivka* povsem otrok svojega časa. Ne le da jaha na valu izjemne priljubljenosti t. i. kvalitetne televizije, topos serije je povsem skladen z novim medijskim režimom, za katerega Steven Shaviro pravi, da je skupaj z neoliberalnimi ekonomskimi odnosi in digitalnimi tehnologijami vzpodbudil nove načine proizvodnje in artikuliranja vsakdanjega izkustva. Gre za izkustvo t. i. *postkinematičnega afekta*,⁴ ki si ga po Shaviru lahko predstavljamo kot nekaj, ki (tudi) zaradi strukturne logike novih medijev, tj. njihove ekspresivne razsežnosti, producira neke vrste prosto lebdečo senzibilnost.⁵ Ta se vrtinči in pronica po celotni družbeni realnosti, obenem pa je ni moč aplicirati na posamezen subjekt – na nek način funkcionira podobno kot abstraktna finančna logika.⁶

Z ekspresivnostjo medijev Shaviro sicer cilja

3 Formulacija statusa reprezentacij v postmodernizmu je povzeta po A. Kroker in D. Cook. 1986. *The Postmodern Scene*. New York: St. Martin's.

4 Povzeto po Shaviru, Steven. 2010. *Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. V *Film-Philosophy* 14.1., str. 2.

5 Ibid.

6 Ibid. str. 2–3.

1 Povzeto po Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

2 Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* (1975): 21–22.

na dva vidika: na njihovo simptomatičnost in na njihovo produktivnost. S simptomatičnostjo Shaviro razume vlogo (novih) medijev v formiranju, kondenziranju in reartikuliranju kompleksnih družbenih procesov, kar bi, sledeč Deleuzu in Guttatriju, lahko opredelili s pomočjo t. i. blokov afektov.⁷ Toda, kot izpostavi Shaviro, (novi) mediji so tudi produktivni, pri čemer slednji ne reprezentirajo toliko družbenih procesov, kot jih sami aktivno oblikujejo.⁸ V tem oziru na njih ne gre toliko gledati kot na ideološke superstrukture, temveč kot na tiste, ki ležijo v samem osrčju družbene produkcije, cirkulacije in distribucije, zaradi česar generirajo subjektivitete ter tako igrajo še kako pomembno vlogo v valorizaciji kapitala.⁹

Ameriško grozljivko je torej potrebno razumeti skozi prizmo sprememb, ki sem jih navedla in konceptualizirala s Shavirovo pomočjo. Režim serije, zlasti prva in druga sezona, temelji na evociranju afekta, ki je po Brianu Massumiju nekaj primarnega, asubjektivnega oziroma predbjektivnega, neoznačevalnega, intenzivnega, za razliko od emocije, ki se že nahaja v režimu smisla, kot tak pa naj bi bil po Massumiju osiromašen intenzivnosti afekta in nekako pripet na že konstituiran subjekt.¹⁰

Massumiju distinkcija med afektom in emocijo na eni strani omogoča pojasniti Jamesonovo znamenito tezo o izginjanju afekta v postmodernistični kulturi,¹¹ po drugi strani pa lahko ravno prek Massumijeve teze pokažemo na vlogo afekta v pričujoči seriji. Massumi za razliko od Jamesona tako trdi, da ni afekt tisti, ki bi izginjal, temveč v resnici izginja subjektova emocija. Še več. Izginjanje subjekta in njegove emocije, ki tako zelo skrbi Jamesona, vodi prav v amplifikacijo afekta, le-temu pa se odpira subjekt, ki je zavoljo tega formiran prav skozi širše družbene, politične in ekonomske procese.¹² Za Shavira so tako prav intenzivni afektirani



Ameriška grozljivka

tokovi in intenzivni finančni tokovi tisti, ki investirajo in konstituirajo subjektivnost, po drugi strani pa jih je navkljub tej njihovi konstitutivni vlogi težko konceptualizirati,¹³ ujeti, kot bi dejal Giorgio Agamben.

Prav to pa je ključna točka analize obravnavane serije. Kot sem že izpostavila v uvodu, površinska plastičnost podob v seriji, ki so pravzaprav direkten prepis t. i. slasherjev, je abjektno afektirana reakcija na krizo ameriškega akumulacijskega cikla – spomnimo se na prvo sezono serije, v kateri se prek zgodbe o zakleti hiši tematizira zlom nepremičninskega trga, ki je navsezadnje sprožil zadnjo veliko krizo kapitalizma.

V drugi sezoni, postavljeni v psihiatrični sanatorij v zgodnjih 60. letih, se serija pomika k robovom subjektivitet. Sprašuje se po njihovi modulaciji, vseskozi namiguje na nejasno mejo med normalnostjo in norostjo, problematizira logiko spomina, zarisuje biopolitiko, tudi s pomočjo abjektnih podob, ki pri gledalcu vzpodbujajo nelagodje in gravž. Telo je marsikdaj obravnavano kot performirano orodje, skozi katerega druga sezona serije obdeluje motive sadizma in mazohizma, pa tudi problematiko kartezijanskega subjekta, njegove medikalizacije ipd.

Tretja sezona nadaljuje v načrtani maniri žanrske hibridizacije; prav tako se pojavljajo velika holivudska imena, poleg Jessice Lange omenimo vsaj še Kathy Bates, Angelo Bassett in Sarah Paulson. Hkrati gre za sezono, ki še radikalneje v ospredje postavi problem identitete, zlasti Drugega, v tem primeru spola ter rase. Če sta prvi dve sezoni črpali iz motivov zaklete hiše kot patriarhalno-oj-dipske matrice ter sanatorija kot alegorije družbe v malem, se tretja sezona približuje najstniškemu slasherju 80. let, pa tudi pro-

duktom iz 90. let in prvega desetletja novega stoletja – omenimo vsaj *Izganjalko vampirjev* (Buffy, 1997–2003) in *Pravo kri* (True Blood, 2008–). V tretji sezoni spremljamo poskus elaboracije t. i. »ženske moči« ter intenco po vizualizaciji odnosa med feminizmom ter bojem zoper rasizem, žal pa tretja sezona ne dosega ostrine prvih dveh, ki sta prav s svojo subtilnostjo – zlasti prva sezona – odpirali marsikatero tabuizirano tematiko.

Seveda si lahko odmike v načinu vzpostavljanja suspenza, ki je tudi sicer pomemben element serije, razlagamo kot izraz nekakšne kubrickovske namere po žanrskem eksperimentiranju. Toda menim, da gre bolj za odraz uvodoma že omenjene logike t. i. simbolne forme podatkovne zbirke, kot jo opredeli Lev Manovich¹⁴. Če je bil za fordizem emblematičen postopek montaža analognega filma, je za postfordizem značilna simbolna forma podatkovne zbirke, ki funkcioniira kot nekakšna stalna zavest o 24-urnem obstoju digitaliziranega simbolnega supermarketa, v katerem so na kodiranih poličkah na voljo najrazličnejše kulturne vsebine – zmešamo malo klasičnega hitchcockovskega suspenza, malo najstniškega slasherja, malo spielbergovskih vesoljčkov, dodamo žlico ali dve nekaterih temeljnih algoritmov zahodne kulture, za konec pa še začnimo s ščepcem aktualne družbeno-ekonomske ter politične krize in dobimo *Ameriško grozljivko*.

Stalno uhajanje interpretacije ne gre šteti v slabo obravnavani seriji. Je pa res, da je na tem uhajanju nekaj simptomatičnega za današnjo konfiguracijo družbene realnosti. Ta je, kot pokažeta Shaviro in Massumi, sestavljena iz afektov kot tokov, afektov finančnega kapitalizma, ki stremijo k neprestani cirkulaciji, zlasti pa akumulaciji dolgov, v kateri je, kot je to izvrstno demonstrirala Marina Vishmidt, večinska populacija odveč, je v breme, je čisti virtualni odpadek.¹⁵ Prav ta »ostanek«, po Marxu seveda operacionaliziran kot temeljni simptom, pa se nato kot zombi, kot čarovnica, kot duh, kot pošast vrača nazaj, v režim servilne globalne popularne kulture.

7 Ibid. str. 2–3.

8 Ibid. str. 3.

9 Ibid. str. 3.

10 Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press. Str. 23–45.

11 Glej v Jameson, Fredric. 2001. *Postmodernizem*. Ljubljana: Analecta. Str. 19.

12 Massumi, Brian v Steven Shaviro. 2010. *Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. V *Film-Philosophy* 14.1. Str. 5–6.

13 Shaviro, Steven. 2010. *Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. V *Film-Philosophy* 14.1. Str. 6.

14 Povzeto po Manovich, Lev: *Database as Symbolic Form* [Online]. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1mu8zhc> >.

15 Glej v Vishmidt, Marina. 2010. *Človeški kapital ali strupeno premoženje: po mezdi*. V Reartikulacija, 10, 11, 12, 13, str. 5–6. Prevedel Irenej Jerič.