ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 18, številka 3, 2014 · ISSN 1408-2969

FILMSKA TEORIJA

Murray Smith

Gangsterji, kanibali, esteti ali očitno perverzne vdanosti

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Murray Smith, »Gangsterji, kanibali, esteti ali očitno perverzne vdanosti«, *Analiza: časopis za kritično misel* 18, št. 3 (2014): 99–121.

Prevod. Licenca Creative Commons, ki velja za arhiv revije, za prevode ne velja; pravice izvirnika pripadajo njegovim imetnikom.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je bila leta 2026 rekonstruirana iz izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Murray Smith
Prevedel Božidar Kante

GANGSTERJI, KANIBALI, ESTETI ALI OČITNO PERVERZNE VDANOSTI

> *Nisem bolj gotov, da diham, kot da je zagotovilo krivičnosti ali zmotnosti vsakršnega dejanja pogosto neosvojljiva sila, ki nas žene, in to zgolj ona sama, k temu, da ga opravimo.*
>
> Edgar Allen Poe, »Vražič perverznega«

Predmet perverznosti je predmet, na katerega se je pogosto gledalo, kot da je tesno povezan s filmom – bodisi v okviru nekih filmskih žanrov, za katere (nekateri) pravijo, da zadovoljujejo »perverzne« okuse in želje (pornografija, grozljivke), ali, širše, v okviru splošnih okoliščin gledalstva v filmu, za katere (nekateri) pravijo, da vzbujajo voajerizem, fetišizem in sadomazohizem. Na blazno navdušenje, ki spremlja *Trk* (1996) Davida Cronenberga, je mogoče gledati kot na zgoščen emblem vseh teh asociacij. Četudi so to teme, ki jih bom neizogibno preletel v tem poglavju, bo moj cilj širši in bolj vključujoči pojem »perverznosti«.[1] Perverznost je strokovno opredeljena kot obrat ali kot biti odklonjen »od tistega, kar je pravilno, dobro, pravo« (iz latinščine *pervers*, »po strani, poševno«)[2] in ima ravno toliko moči v besednih zvezah, kakršna je »preobrniti tek pravice«, kot v argumentih o naravi seksualne perverznosti. Torej bom svoje argumente utemeljil na razumevanju termina »perverznost«, ki se v bistvu nanaša na *»premišljeno kršitev moralnih predpisov«.*

Na najsplošnejši ravni se bom ukvarjal z načini, kako – in z razlogi, zaradi katerih – nas zanimajo predstave premišljenih krivičnih dejanj ali »zlobnosti volje«, kot ena od nedavnih študij označuje perverznost.[3] Še posebej – in v skladu s smerjo predmeta tega zvezka – želim obravnavati naravo naših čustvenih odzivov na predstave »zla« in perverznosti; vprašati, ali in v kakšnih okoliščinah nas take predstave ustrašijo in zgrozijo ali pa se nad njimi naslajamo ali pa smo v naših odzivih nanje morda ambivalentni. Dokazoval bom, da obstaja raznolikost

[1] Čeravno ne bom ponovil njegovih argumentov, moram pripomniti, da je Berys Gaut nespodbitno argumentiral proti raznim teoretikom, ki film obravnavajo kot *inherentno* – v njegovi tehnologiji in družbenih okoliščinah – perverznega. Glej Berys Gaut, »On Cinema and Perversion«, *Film and Philosophy* 1 (1994), str. 3-17.

[2] *Random House College Dictionary*, popravljena izd. (New York: Random House, 1975), str. 992. Jakost »odklona« je kajpada spremenljiva, kot je razvidno iz rabe besede »perverzen«, da bi opisali vse – od svojeglavosti in nasprotovanja do mazohizma in krive prisege. Tisto, kar je vsem tem primerom skupno, je seveda ideja voljnega, premišljenega dejanja, ki se roga sprejeti normi ali praksi. Torej ko priznavam ta obseg možnosti, ne želim ločiti »nasprotovanja« od bolj skrajnih primerov normativnih odklonov.

[3] Timo Airaksinen, *The Philosophy of the Marquis de Sade* (London: Routledge, 1995).

estetskih pristopov do perverznih tem, od katerih vsak kliče po drugačni vrsti odziva. Opišem številne take estetike in v vsakem primeru orišem vrsto čustvenega odziva, ki si ga prizadevajo vzbuditi. Naposled, zberem razne pojasnjevalne dejavnike, priklicane med razpravo, da bi ponudil alternativo psihoanalitičnim razlagam, ki jih postavljajo v ospredje domala avtomatično tako za ustvarjanje kot gledanje perverznega gradiva. Preden gremo v samo vsebino argumenta, je treba seveda na kratko razpravljati o peščici zadev – o pojmu perverznosti in odnosu med moralnostjo in čustvom, ki zadevajo ozadnje domneve.

Perverzna vdajanja

Zakaj bi zadeve moralnosti – bodisi »prave« bodisi »perverzne« – bile primerne pri preučevanju naših čustvenih odzivov na filme? Iz preprostega razloga, da so moralna ovrednotenja in sodbe pogosto v temelju naših čustvenih odzivov. Dandanes je običajno predpostavljati »kognitivno« definicijo čustev – tako, ki označuje čustva v okviru tako telesnih vzdraženj kot kognitivnih sodb (ravno tako kot tudi izrazov in tendenc dejanj, med drugimi možnimi prvinami). Tisto, kar je manj pogosto poudarjeno, je, da imajo mnoge od kognitivnih sodb, ki so vdelane v čustva, etični značaj: ko se jezno odzivamo na neko zadevo vladne politike – recimo na znižanje davkov od dohodka, vendar zvišanje prometnega davka – je moralna sodba, da je ta politika krivična, da bo prizadela najbolj ranljive, a pomagala privilegiranim, vdelana v to jezo. Ali pa, v občutenju ponosa moram čutiti, da je objekt ponosa moralno vreden —, da zadevno dejanje kaže, na primer, odločnost ali plemenitost Veliko naših moralnih odzivov tako na aktualne kot fikcijske dogodke je v tem smislu moralno prežetih. Če pa je perverznost opredeljena kot prostovoljno kršenje moralnih predpisov, potem mora moralnost stopiti v »perverzne« čustvene odzive ravno toliko, kot stopa v »prave« odzive.

V večini kontekstov beseda »perverznost« in njeni bratje in sestre nosijo vgrajen negativen moralni naboj – razmislite o moči, ko nekoga imenujemo »perverznež«. Pomembno je kajpada priznati, da obstaja ne-moralen, opisen smisel, v katerem lahko govorimo o perverznosti. *Funkcijska* perverznost se pojavi, ko se neki del človekove anatomije ali celo artefakt rabi za opravljanje neke funkcije kot funkcije, ki ji običajno služi (bodisi po človekovem načrtu bodisi po evolucijskem izboru). Na funkcijsko perverznost je mogoče gledati kot enakovredno znotraj domene kulture s tistim, na kar se Stephen Jay Gould nanaša kot na evolucijsko »eksaptacijo«.[4] Eksaptacija vključuje uporabo nekaterih

[4] Evolucijska biologija se tu utegne zdeti malo verjetna zaveznica v mojem argumentu proti moralizmu v jeziku »perverznosti«, kolikor se za tako biologijo pogosto predpostavlja, da se nepopustljivo in ozko ukvarja z odkrivanjem adaptivnih smotrov lastnosti neke vrste – to je, z vlogo teh lastnosti v promoviranju sposobnosti

lastnosti vrste, da opravljajo »novo« funkcijo, ki okrepi sposobnost za okolje. Lastnost se je razvila bodisi zato, da bi opravljala neko drugo funkcijo, bodisi sploh ni bila adaptacija v tem smislu, temveč stranski produkt ali »ne-aptacija«, ki je prišla do tega, da opravlja neko (novo) funkcijo. Primeri vključujejo nekatere ptice, ki uporabljajo svoja krila za metanje sence, kar jim omogoča odkriti ribo, ali evolucijo perja kot oblike osamitve, »eksaptirane« za namene letenja.[5]

Če je sama evolucija zmožna zagnati kvišku take možnosti, je težko presenetljivo, da najdemo podobno delujočo dinamiko na ravni kulturnega in individualnega obnašanja. Mnoge spolne perverznosti sodijo v to kategorijo funkcijske perverznosti: ne zgolj fetišizem ali analni spolni odnos in druge »parafilije«,[6] temveč tudi nekaj vsakdanjega kot poljubljanje (kolikor je glavna funkcija ust, da nam dopuščajo zauživanje hrane).[7] Poanta govorjenja, da je poljubljanje perverznost, je kajpada razkriti nesmiselnost, vendar tudi težavo, kako se izogniti moralni obsodbi mnogih »perverznih«, »ne-naravnih« praks. Se posebej, ena od zapletenosti razprave o spolni perverznosti je, da termin nespremenljivo prinaša s seboj implikacijo ne zgolj funkcijske, temveč tudi moralne perverznosti: da je treba funkcijsko kršitev ali inovacijo obsoditi zato, ker je škodljiva bodisi za posameznike bodisi za družbo kot celoto (ali – na drugi strani – da jo je treba slaviti kot dejanje svobode in ustvarjalnosti). Jaz bom tu postavil v žarišče moralno perverznost in zgolj spolno perverznost – ali še posebej spolne perverznosti – kolikor so jih posamezne skupnosti obravnavale kot moralno, ne pa zgolj kot funkcijsko, perverzne.

Tu bi lahko naredili tudi razliko med tistim, kar bi lahko imenovali *perverznost prvega reda in perverznost drugega reda:* perverznost prvega reda vključuje neposredno uživanje v tistem, kar je moralno ali družbeno predpisano, medtem ko perverznost drugega reda vključuje uživanje v nekem dejanju zato, *ker* je tako predpisano. Perverznež prvega reda zgolj ljubi (recimo) uporabo železnih opilkov kot kulinarično začimbo ali daje prednost seksu z mrtvim telesom ali negibno

za preživetje v danem okolju. Toda to je zmotno ali vsaj kratkovidno gledišče vrste argumentov, ki jih predlagajo evolucijski biologi: vzemite argumente Stephena Jayja Goulda za biološko potencialnost v nasprotju z biološkim determinizmom, povezanim z sociobiologijo E. O. Wilsona, in na splošno poudarek, ki ga Gould daje raznolikosti in ustvarjalnosti bioloških vrst tako na kulturni kot evolucijski ravni. Glej, na primer, Stephen Jay Gould, »Biological Potentiality versus Biological Determinism«, v *Ever Since Darwin* (Harmondsworth: Pelican, 1980). Nedavno je Gould kritiziral tisto, kar imenuje »darwinovski fundamentalizem«, gledišče, da zgolj mehanizem adaptacije lahko razloži evolucijo, »Darwinian Fundamentalism«, *New York Review of Books*, 12. junij 1997, str. 34-37.

[5] Stephen Jay Gould in Elizabeth S. Vrda, »Exaptation – A Missing Term in the Science of Form«, *Paleobiology* 8, št. 1 (1982), str. 4-15.

[6] »Parafilija« je termin, ki ga je seksolog John Money uporabil, da bi potegnil moralni strup iz tistega, kar se običajno in legalno imenuje »perverznosti«. John Money, *Gay, Straight, and In-Between: The Sexology of Erotic Orientation* (New York: Oxford Univeristy Press, 1988), str. 7, 216.

[7] Paul R. Abramson in Steven D. Pinkerton, *With Pleasure: Thoughts on the Nature of Human Sexuality* (New York: Oxford University Press, 1995), str. 28.

lutko pred seksom z odzivnim človeškim delovalcem;[8] pojem perverznosti prvega reda priznava eksistenco gonov in želj, ki niso moralno ali družbeno sankcionirani. Perverznež drugega reda kajpada uživa v prekoračenju tistega, za kar ve, da se bo nanj gledalo kot na »perverzno«.[9] Perverznost drugega reda – vrsta, ki jo zajema besedna zveza »Ti si zgolj perverzen« —, je tu moja prva skrb, celo tam, kjer se zdi, da posamezni primeri vključujejo tako perverznost prvega kot drugega reda.

Moralna perverznost, razumljena v tem širokem pomenu, je trajen predmet fikcijskih predstavitev, tako filmskih kot književnih. Ključni vidik tega pojava zadeva način, kako so gledalci in bralci fikcij, ki prikazujejo »perverzna« dejanja, in delovalci povabljeni, da se nanje odzovejo (kognitivno, konativno, čustveno); in še posebej, ali in v kakšnih okoliščinah smo povabljeni, da jih podpremo. To vprašanje – o katerem se pogosto razpravlja kot o vprašanju naše »identifikacije« (ali njenem pomanjkanju) s predstavljenimi liki – je vprašanje, ki sem ga razčlenil v prejšnjem delu, čeprav ne da bi se dotaknil posameznega primera perverznega dejanja ali lika. Torej, preden se nadalje zatopimo v skrivnosti perverznosti, moramo narediti kratek ovinek preko nekaterega bistvenega, čeprav manj neposredno vabljivega, gradiva.

Ena od temeljnih razlik, za katero dokazujem, da jo je treba narediti, da bi razmišljali natančneje o »identificiranju« z liki, je, po eni strani, med *poravnavo* in, po drugi strani, *vdajanjem*.[10] Pod rubriko poravnava vključujem vse tiste vidike tekstne strukture, ki se nanaša na naš dostop do dejanj, misli in občutkov likov. Nasprotno, pod rubriko vdajanje vključujem tiste vidike teksta, ki se nanašajo na naše ovrednotenje in čustvene odzive na like. Preprosto povedano, je nasprotje med poravnavo in vdajanjem potemtakem nasprotje med narativno informacijo, ki nam jo ponuja tekst, in načinom, kako tekst usmerja naše vrednotenje te informacije. Vdajanje se nanaša na način, kako in na stopnjo, v kateri film vzbuja odzive simpatije in antipatije do svojih likov, na sprožene odzive – če niso popolnoma določeni z *moralno strukturo* filma. Bolj osnovno, moralna struktura filma deluje v okviru tega, ali so liki predstavljeni kot »dobri« ali »slabi«, vendar obstajajo bolj prefinjene možnosti – film lahko zadrži očitno sodbo in dopusti zgolj poskusne vzorce vdajanja ali ironično spodkoplje sodbe, ki jih je postavil. Te druge možnosti – postopni odzivi, protislovni odzivi, ironični

[8] Oba primera je tu navdahnil esej »Sexual Perversion« Thomasa Nagela, ki ga je mogoče najti v knjigi Thomasa Nagela *Mortal Questions* (New York: Cambridge University Press, 1979). Airaksinen perverznosti prvega reda nima za pristno perverznost, temveč prej za (aristotelovsko) »surovost«, v kateri delovalec deluje imoralno, vendar brez razumevanja svojega dejanja in/ali brez volje (Airaksinen, *Marquis de Sade*, str. 28). Po drugi strani pa se Nagelu zdi perverznost prvega reda pomembnejša od perverznosti drugega reda.

[9] Prvi pomen »perverznega«, ki ga ponuja *Random House College Dictionary*, je »voljno določen ne delati tistega, kar je pričakovano ali zaželeno; nasprotno«; en pomen »perverznega« je dan kot »napačno si razlagati ali zmotno interpretirati, posebej premišljeno« (str. 992).

[10] Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995). Tretje poglavje ponuja pregled, peto in šesto poglavje ponujata podrobne razlage uvrstitve in vdajanja.

odmiki – bodo vsi pomembni pri obravnavi perverznega vdajanja. Morda bi moral tudi dodati, da pojmujem vrednostne drže simpatije in antipatije kot končne točke na kontinuumu, ne kot preprosto dihotomijo. Pogosto ocenjujemo like kot bolj ali manj slabe ali vrle, raje kot da jih preprosto kategoriziramo kot popolnoma dobre ali slabe; pojem vdajanja priznava možnost takih stopnjevitih odzivov.

Zdaj se utegne zdeti, da sta dva procesa poravnave in vdajanja inherentno povezana drug z drugim; res, večina filmske kritike in teorije ju rutinsko zamenjuje. To je kajpada napaka. Poravnava z likom je *značilno* povezana s simpatijo za ta lik; malo filmov in najmanj filmov prevladujočega toka nas poravna s popolnoma nesimpatičnimi liki. To je en razlog, zakaj je lahko zamenjati poravnavo in vdajanje. Vendar je to naključen, ne pa nujen odnos: sam pojem *antiheroja* v sodobni fikciji je odvisen od možnosti, da smo poravnani z nesimpatičnim likom. *Goli* (1993) Mika Leigha nam ponujajo razumno dober primer: (zmerno) prezirljiv lik, s katerim smo informacijsko poravnani. Za bolj skrajne primere se lahko obrnemo na sodobno grozljivko: filmi, kot je *Manijak* (1982), nas poravnajo z likom, ki se loti niz grozljivih umorov, posilstev in skalpiranja. Domnevajoč, da naši moralni motorji delujejo z vsemi cilindri, nas bo protagonist filma izrecno odbijal in se nam gnusil. Poravnava z likom torej ne *avtomatsko* ustvarja simpatičnega vdajanja. Kar šteje pri tem, kako ocenjujemo in se čustveno odzivamo na lik, s katerim smo poravnani, ni zgolj to, *da* smo z njim poravnani, temveč tisto, *kar* skozi poravnavo o njem odkrijemo.

Dva ugovora pojmu vdajanja, kot sem ga tu na kratko opredelil, nam bosta pomagala vrniti se k predmetu perverznosti. Ta ugovora mi bosta tudi dopustila prečistiti in izdelati pojem vdajanja. Prvi ugovor je, da zamenjujem moralno zaželenost z drugimi oblikami zaželenosti. Berys Gaut argumentira, da

» ... je pojem vdajanja povečini vnovčen v okviru našega moralnega odobravanja ali neodobrovanja lika. Vendar se lahko jasno poistovetim z liki zaradi mnogih drugih lastnosti[11] poleg njihovih moralnih lastnosti: lahko so fizično privlačni, duhoviti, zanimivi, divji ali karkoli drugega. Smith ... jemlje filme, ki nas opogumljajo, da smo v zavezništvu z moralno malopridnimi liki kot prizadevajoč si, da bi znova sestavili naše moralne ocene, medtem ko je vse, kar rabijo narediti to, da pokažejo, da naše simpatije lahko temeljijo na drugih kot le moralnih lastnostih«.

Drug ugovor je, da sploh ne razložim tistega, kar bi se lahko imenovalo *perverzno vdajanje* — to je odziv s simpatijo na like na temelju tega, da utelešajo družbeno ali moralno *nezaželene* značilnosti. »Dejstvo, da [Smithov model] ne razloži dejstva, da nekateri gledalci utegnejo biti naklonjeni slabim fantom, je

[11] Berys Gaut, recenzija *Engaging Characters*, *British Journal of Aesthetics* 37, št 1, (jan. 1997), str. 97.

manjša hiba«, piše neki študent, morda nekako nebistroumno.[12] Tisto, kar si ta dva ugovora delita, je ideja, da definiram »vdajanje« preozko – bodisi da ga navezujem zgolj na moralnost bodisi da ga navezujem na »moralizem«, s čimer mislim trmasto nanašanje posebnega moralnega koda na dejanja drugih, česar posledica je nestrpnost do drugih življenjskih slogov, ki utelešajo drugačne moralne pojme. Iz drugega ugovora izhaja, da pojem vdajanja, vsaj kot sem si ga jaz zamislil, naredi iz nas vse prisiljene »moraliste«, ki se odzivamo zgolj na najbolj iskren način in, kar je več, v popolnem soglasju drug z drugim.

V knjigi *Engaging Characters* sem poskušal razložiti perverzna vdajanja (ne da bi jih tako imenoval) s pokazom, da se vdajanja pogosto dogajajo na temelju značilnosti, ki si jih *želimo* ali *hrepenimo* imeti, ne pa tistih, ki jih dejansko imamo. Take želje lahko privzamejo obliko želj, ki so družbeno ali moralno prepovedane; res, želja in užitek, ki izvira iz domišljijskega izkustva njene izpolnitve, lahko vznikne kot upor do takih družbenih in moralnih omejitev. To je definicija perverznosti, ki nam jo daje Poe v svojem delu »Vražiček perverznega«, kjer argumentira, da ko delujemo perverzno, opravljamo dejanja »zgolj zato, ker čutimo, da jih *ne* bi smeli«.[13] Družbeno in moralno »nesprejemljive« želje so potem natanko »perverzne« želje, ki lahko tvorijo osnovo perverznih ovrednotenj, čustev in vdajanj. Na primer, lahko si zamišljamo neko obliko fizičnega maščevanja, ne zgolj na sebi in za sebe, temveč natanko zato, ker krši pojme krščanske morale (Novega Testamenta). Ta vrsta perverzne naslade je taka, da za svoj objekt ne jemlje zgolj naslikanega dejanja, temveč tudi tisto, kar štejemo za normativni odziv na to dejanje (odvrnitev, obsodba itn.); o taki perverzni nasladi lahko mislimo (metaforično) kot nasprotni normativni krivdi.[14]

Naj priznamo, da pojem perverznega vdajanja – odzivi simpatije do likov na osnovi tega, da utelešajo družbeno ali moralno nezaželene lastnosti, – opisuje realen pojav. Toda kako pomemben ali razširjen je ta pojav? Želim vreči skeptični pogled na očitno perverzna vdajanja, sprašujoč se zgolj to, kako pristno perverzni so ti teksti in odzivi, ki jih izvabljajo. Moj sum je, da je perverzno vdajanje dejansko precej redko in da večina fikcij, ki vzbujajo perverzna

[12] Rob Daniel, neobjavljen študentski esej, str. 40-41.

[13] Edgar Allen Poe, »The Imp of the Perverse«, v *Poetry and Tales* (New York: Library of America, 1984), str.-829. Glej tudi Abramson in Pinkerton, *With Pleasure*, str. 54. Podobno je komentiral David Cronenberg: »V videnju prepovedanega je vključen namestniški srh«, *Cronenberg on Cronenberg*, popr. izd., ur. Chris Rodley (London: Farber and Farber, 1996), str. 50.

[14] Te možnosti sem izigral v *Engaging Characters*, vendar sem to storil zaradi nekega razloga: ko enkrat sprejmemo možnost perverznega vdajanja, postane veliko *težje* ločiti poravnavo in vdajanje, ker je za vsako poravnavo mogoče reči, da ustvari vdajanje, bodisi »normalno« bodisi »perverzno«. Filmi kakršna sta *Goli* in *Manijak*, kajpada doženejo, da obstaja tretja možnost: da smo lahko poravnani z likom, do katerega nismo v nobenem odnosu pozitivnega vdajanja, normalnega ali perverznega, temveč zgolj v odnosu negativnega vdajanja – v antagonizmu. Ne bi smeli zapreti možnosti niti zanikati eksistenco filmskih narativov, ki nas premišljeno naprošajo, da sledimo in smo priča dejanju lika, ki se nam preprosto zdi popolnoma nezaželen in obžalovanja vreden.

vdajanja, to počnejo zgolj začasno ali strateško in na koncu vzbujajo moralno pritrdilne čustvene odzive. To ne pomeni zanikati, da obstajajo fikcije, ki naravnost spodbujajo naša perverzna vdajanja v najbolj čistem pomenu – fikcije, ki nas naprošajo, da potrdimo in uživamo v dejanjih, ki so družbeno ali moralno prepovedana: na misel nam očitno pride de Sade kot tudi nekatere variante trde pornografije. (In če obstajajo bralci, ki bi oporekali tem primerom, potem bi moralo biti še naprej jasno, da si vsaj lahko zamišljamo fikcije, načrtovane, da vzbujajo perverzna vdajanja). Obstajajo tudi filmi, kakršen je *Zgodilo se je čisto blizu vas* (1992), ki domnevno smeši naš apetit po ogabnem in perverznem, medtem ko (vsaj dokazljivo) zadovolji ta apetit na način, na kakršnega cilj satire to dejansko redko stori – primeri, kjer perverzno vdajanje utegne biti nenameravani učinek filma. Še več, posamezni gledalci so popolnoma zmožni perverzno uživati v predstavitvah, ki niso bile mišljene za ta namen – pomislite, na primer, na pedofila, ki gleda *Sam doma* (1990) ali nekrofila, ki gleda dokumentarni film o posledicah masakra.

Vendar taki primeri niso v žarišču mojega zanimanja, ki je – prej – način, na katerega in v kakšni stopnji je mogoče za glavne estetske tradicije in popularne žanre reči, da trkajo na moralno perverzne želje in vzbujajo perverzna vdajanja. Bili so ustvarjeni številni psihoanalitični argumenti – in res, v nekaterih krogih privzeli status sprejete modrosti – v smislu, da mnoge vrste fikcije, o katerih smo bili navajeni razmišljati kot o nič več kot o »neškodljivi zabavi« ali nedolžnemu eskapizmu, dejansko hranijo in pitajo perverzne želje.[15] Moj argument ni, da ni *nobenih* primerov fikcij, mišljenih, da vzbudijo perverzna vdajanja, temveč da dejansko obstajajo izjemne in neobičajne fikcije in da glavne popularne tradicije, za katere se zdi, da jih vzbujajo (kot grozljivke), pogosto razkrijejo podstatne struktur ki so bolj zapletene, vendar tudi bolj konvencionalno moralne, kot so predlagali ti psihoanalitični argumenti. Ta argument bom zgradil tako, da bom zastavil, kar se mi zdi ključno vprašanje glede na tisto, kar bi lahko začasno opredelili kot primere perverznega vdajanja. Ali v takih primerih čutimo vdajanje in simpatijo do likov *zaradi* perverznega dejanja, v katerega so vključeni, ali *kljub* temu dejanju.

To je ključno vprašanje zato, ker je resnično perverzno vdajanje vdajanje malopridnemu liku na *osnovi* njegovih malopridnih dejanj ali značilnosti, ne kljub njim. V res perverznem vdajanju uživamo (na primer) v tistem, za kar vemo, da povzroča trpljenja (perverznost prvega reda), morda zato, ker vemo, da prekoračuje običajne družbene in moralne konvencije, da to stori (perverznost

[15] Najbolj vplivni so Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16, št. 3 (jesen 1975), str. 6-18, ponatis v *Visual and Other Pleasures* (London: Macmillan, 1989); Gaylyn Studlar, *In the Realm oj"Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetics* (Urbana: Univeristy of Illinois Press, 1988) in Carol Clover, *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (London[1] BFl 1992). [v] ‘ ‘

drugega reda). Ne simpatiziramo z morilcem zato, ker je potem pretepen, temveč zato, ker mori.[16] Da bi odgovoril na svoje vprašanje, želim preučiti več primerov in se na splošno osrediniti na dobro znane popularne kulturne vrste likov – gangsterje, kanibale in estete – in na žanre fikcije, s katerimi so povezani.

Slumiranje*

Martha Wolfenstein in Nathan Leites v knjigi *The Movies: A Psychological Study* (1950) razpravljata o prevladujoči smeri v Holywoodu v poznih štiridesetih letih prejšnjega stoletja, kar imenujeta »dobro-slabo dekle« in »dober-slab fant«. To so liki, ki so – ali se razkrijejo – kot v bistvu »dobri« ali vrli, pa vendar se na začetku zdijo v nekem vidiku pokvarjeni ali »zli«. Primeri »dobrega-slabega dekleta« vključujejo Gildo (Rita Hayworth) v filmu z istim imenom, Vivian Sternwood (Lauren Bacall) v *Globokem spanju* (1946) in če ekstrapoliramo na holywoodske filme drugih obdobij, Vivian Ward (Julia Roberts) v *Lepi ženski* (1990).[17] Poleg tega so taka »dekleta« privlačna za moške protagoniste povečini zaradi njihove »pokvarjenosti« – vedno zaradi njihovega eksplicitnega seksualnega čara – čeprav junak naposled odkrije, da »jo lahko [njo] odpelje domov in predstavi Materi«.[18] To je kajpada en vzorec v značilnem razvoju *femme fatale*: udomačenje.

V primeru »dobrega-slabega fanta« je »pokvarjenost« značilno v nagnjenosti k nasilju prej kot v seksualnosti. Toda to spet razkriva moralno bolj zaželeno in vrlo jedro lika. Ta dinamika je pogosto artikulirana skozi odnose med protagonistom in drugimi liki. V *Burnih dvajsetih* (1939), na primer, lik Jamesa Cagneyja ni dober lik v vseh pogledih – on je naposled gangster – vendar ni *zloben* na način, kot je lik Humphreyja Bogarta. Eddie Bartlett (Cagney) je prikazan kot dober moški, ki se vplete v gangstersko izsiljevanje zaradi surovih družbenih okoliščin (vrne se iz I. svetovne vojne, da bi ugotovil, da je njegova služba izginila); sama prohibicija pa je predstavljena kot nepremišljen in nepriljubljen zakon, tihotapci alkohola pa so na neki mestu opisani kot armada borcev za svobodo. George Hally (Bogart) pa je kajpada predstavljen kot

[16] Po tej definiciji film *Peklenska pomaranča* (1971) Stanleyja Kubricka, na primer, ne povzroči perverznega vdajanja, kajti film nas naproša, da ne simpatiziramo z Aleksom zato, ker posiljuje in mori – dejanja, ki so predstavljena na primemo grozljiv način – temveč prej zaradi nasilja, ponižanja in degradacije, ki mu jih kasneje prizadene država.

** V angleščini *slumming it*, kar je neprevedljivo v slovenščino. V filmski industriji uporabljajo ta izraz, ko igralec/igralka srednjega ali visokega ranga (redkeje gre tu za režiserja) sprejmeta projekt, za katerega se meni, da je precej pod ravnijo njihovega ranga ali slovesa in tako zastavlja vprašanja o njihovi integriteti. – Op. prev.

[17] Te primere jemljem iz razprave Wolfensteinove in Leitesa v Richard Maltby in Ian Craven, *Hollywood Cinema: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1995), str. 44.

[18] Martha Wolfenstein in Nathan Leites, *The Movies: A Psychological Study* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1950); navedeno ravno tam, str. 44. *Characters*, str. 54-58 in Noel Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), 2. pogl.

nizkoten, sebičen in maščevalen od samega začetka, ki uživa v ubijanju mladega sovražnega vojaka tik pred premirjem. Tako nam Bogartov lik daje nekakšno licenco, da sklenemo zavezništvo s *sorazmerno* dobrim Cagneyjevim likom. Ta vzorec lahko spet najdemo v veliko poznejših filmov: poglejte si nasprotje med »slabim fantom« Henryjem Hillom (Ray Liotta) in izprijenim in psihotičnim Tommyjem de Vitom (Joe Pešci) v *Dobrih fantih* (1990) ali sorazmerno zaželenost najetega morilca Williama Munnyja (Clint Eastwood) v *Neoproščeno* (1992) v primerjavi s sadističnim in arogantnim šerifom Little Billom (Gene Hackman).

Eno od zadovoljstev, ki jih ponujajo melodrame, lahko strnemo v okviru *pravične kazni*, v kateri »vidimo, da podlež opravi niz vedno bolj gnusnih dejanj in potem dobi, kar ga doleti«.[19] Pravične kazni so odmerjene raznim likom v skladu z njihovimi realnimi moralnimi naravami – vrlina je nagrajena in podlost kaznovana – in del našega zadovoljstva izhaja iz čustvenega odzivanja na tisto, kar štejemo za moralno zdrav način. Kaj naj bi bila potem poanta ali privlačnost ali fascinacija nad strukturo lika »dober-slab«? Razlaga, ki jo ponujata Wolfensteinova in Leites, je, da je to struktura, ki »nam omogoča, da imamo eno in drugo, ker lahko uživamo v predlaganih [nemoralnih] izpolnitvah želj brez empatične krivde; vemo, da liki, s katerimi se poistovetimo, niso storili nič«.[20] »Od znotraj« si lahko zamišljamo občutek moči, ki jo čuti Bartlett, ko pridobiva več in več nadzora nad svojim okoljem in se odzovemo empatično z občutkom vznemirjenosti in celo ponosa – ne le brez krivde, temveč z dodanim integralnim drgetom, pripisanemu dejstvu, da so ta fikcijska dejanja nezakonita.[21] Toda kot pokažeta Wolfensteinova in Leites, liki »niso storili nič« v smislu, da so zgolj očitno krivi za zločine, katere so obtoženi, ali, kot v *Burnih dvajsetih*, obstajajo številni omiljujoči dejavniki, ki blažijo hudodelstva lika. Lahko bi dodali, da »niso storili nič« v nadaljnjem smislu, da Akcijske osebe dejansko ne opravljajo aktualnih dejanj. V naši domišljiji se lahko vdajamo prepovedanim željam (vključno z željami, ki so želje zgolj zato, ker so prepovedane) in doživljamo čustva, ki so zmožna dejansko uresničiti te želje,[22] medtem ko nam je končno zagotovljeno, da smo, kot »dobri-slabi« liki, privlačni in moralno vredni. Struktura lika »dober-slab« dopušča nekakšno domišljijsko slumiranje s strani gledalca.[23]

[19] Deborah Knight, »Aristotelians on Speed«, v *Film Theory and Philosophy*, ur. Richard Allen in Murray Smith (Oxford: Clarendon Press, 1997), str. 361.

[20] Wolfenstein in Leites, *The Movies*, str. 300.

[21] Za podrobnejšo razpravo o »zamišljanju od znotraj« ali o tem, kar se običajno imenuje empatija, glej Murray Smith, »Imagining from inside«, v *Film Theory and Philosophy*, ur. Allen in Smith.

[22] Tu je pomembno poudariti, da so čustva, ki jih doživljamo v odzivu na fikcije, realna čustva kljub dejstvu, da vemo, da so objekti teh čustev fikcijski. Za razpravo o tem očitnem paradoksu glej Smith, *Engaging Characters*, str. 54-58 in Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), 2. pogl.

[23] Študija Wolfensteinove in Leitesa je po značaju psihoanalitična in se ji dandanes ne posveča veliko pozornosti

Podoben argument je predložil Rick Altman v povezavi z žanrskim filmom na sploh. Altman argumentira, da mora biti predan gledalec žanrskega filma »dovolj predan splošnim vrednostim, da bi v žanrskih filmih prenesel in celo užival v muhastem, nasilnem ali nebrzdanem obnašanju, ki ga v 'realnem življenju' lahko ne odobrava«. In potem nadaljuje:

»Ko smo v svetu, sledimo njegovim pravilom; ko stopimo v žanrski film, so vse naše odločitve samozavedno spremenjene, da bi podprle drugačno vrsto zadovoljstva ... Žanrski gledalec – od enega do drugega žanra – vselej sodeluje v očitno proti-kulturnih dejanjih«.[24]

Ključna poanta torej, ki jo želim potegniti tako iz Wolfensteinove in Leitesa kot Altmana, je ideja vedoče, samozavedajoče se, domišljijske igre z moralno nezaželenim na področju fikcije. Kolikor zadevni filmi hranijo vdajanje likom, ki so zgolj navidezno ali začasno označeni kot moralno nezaželeni, je kajpada naše vdajanje njim zgolj navidezno perverzno. Mogoče je torej najti bolj pristne primere perverznega vdajanja v drugih vrstah filmov.

Simpatija do hudiča

Zdi se, da bi grozljivka bila verjeten prostor, v katerem bi utegnila biti skrita perverzna zadovoljstva – res, Carol Clover je dokazoval, da grozljivke njihovo tipično gledalstvo ceni natanko zaradi sadomazohističnih zadovoljstev, ki jih ponujajo: sadistično uživanje v napadih na nesrečne žrtve, vendar tudi mazohistično uživanje v ideji, da so bile tako napadene. Še enkrat torej, sem precej skeptičen o obsegu, v katerem nas kakršnakoli različica sodobne grozljivke potegne v trajen, pozitiven, pritrjevalni odnos z moralno perverznimi dejanji. Dokazoval bom, kot v primeru hollywoodskih dram in melodram, o katerih sem razpravljal, da najdemo strukture, ki dovoljujejo naše vdajanje likom, ki so tako rekoč zgolj delno zli. Osredinil se bom na primer kanibala in sadista dr. Hannibala Lecterja (Anthony Hopkins) v filmu *Ko jagenjčki obmolknejo* (1990).

V tem filmu najdemo različico strukture lika »dober-slab« – kar bom imenoval, upoštevajoč Gautovo razliko med moralno zaželenostjo in drugimi oblikami

ali zaupanja, tako da je bolje, da rečem besedo ali dve o obeh zadevah, kar se utegne zdeti težavno glede na moj ne-psihoanalitični okvir. Glede tega verjamem, da je del njunega argumenta, ki sem ga povzel, neodvisen od zavezanosti psihoanalizi (kakršnekoli vrste). Pojmi, kakršna sta fantazija in izpolnitev želje, utegnejo imeti psihoanalitično obarvanost – natanko zaradi prevlade te tradicije v nekaterih domenah študije – toda ločeni od bolj razločnih psihoanalitičnih pojmov potlačitve in nezavednega so široko uporabljeni pojmi ljudske psihologije, ki utegnejo biti razviti tako v nepsihoanalitičnih kot psihoanalitičnih psihologijah. Neodvisnost tistega, ker bi lahko imenovali argument »domišljijskega slumiranja«, od psihoanalitičnega okvira, podpira tudi prisotnost zelo podobnega argumenta v (ne-psihoanalitičnem) pisanju Ricka Altmana o psihološki dinamiki in zadovoljstvih žanrskih filmov, obravnavanih v besedilu spodaj. [M] Rick Altman, »Cinema and Genre«, v *The Oxford History of World Cinema*, ur. Geoffrey Nowell-Smith (Oxford: Oxford University Press, 1996), str. 279-280.

[24] Rick Altman, »Cinema and Genre«, v *The Oxford History of World Cinema*, ur. Geoffrey Nowell-Smith (Oxford: Oxford University Press, 1996), str. 279-280.

zaželenosti, struktura »privlačno slabega« lika. V takih primerih je pristno zloben, pokvarjen ali nemoralen lik kljub temu narejen tako, da je na neki način privlačen. Lecter je odličen primer takega lika. Ne uživa zgolj v tem, da je človeško meso, temveč tudi v tem, da prizadeva tako fizično kot psihološko trpljenje. Te perverzne želje in poteze postanejo obilno jasne v več sekvencah: na primer, ko hitro posesa svoj vdih v mrazeči gesti uživanja ob misli, da bo jedel človeško meso. Še bolj moteča je scena, v kateri hkrati pomaga senatorki Ruth Martin (Diana Baker), čigar hčerka je bila ugrabljena, z informacijo o njenem ugrabitelju Buffalu Billu, obenem pa jo muči z nizom grotesknih stranpoti in metaforično povezuje dejanje dojenja tako s kanibalizmom kot seksualno slo. Lecterjeva pošastnost je potemtakem trdno dognana.

Torej, vprašanje za nas je: kako nas film naproša, da ocenimo te pošastne želje in dejanja? V teh trenutkih gotovo menimo, da se nam gnusijo in nas strašijo; v skladu z Noëlom Carrollom, če se nam na ta način pošast ne gnusi in nismo pr strašeni, potem film preprosto ne deluje kot grozljivka.[25] Če bi bilo to vse, kar zadevalo primer Hannibala Lecterja, potem bi bilo kaj malo za nadaljnjo razpravo. Kar naredi njegov primer bolj kompleksen, so druge, privlačne značilnosti, ga tudi označujejo. Kljub Lecterjevemu okusu za človeška jetra in druge telesne dele, je v mnogih priložnostih šarmanten, duhovit, urban, uglajen in učen. (Te značilnosti so pogosto *soprisotne* prav v trenutkih, ko pridejo do izraza odbijajoče značilnosti, in izzovejo pri nas odločno nelagodne, ambivalentne odzive). Poleg tega ga njegov odnos s Clarice Sterling (Jodie Poster), ki *je* podoben mentorstvu, – precej topel odnos, ki ga ona deli s svojim uradnim nadrejenim v FBI – tudi dela privlačnega: nekatera naša vdajanja Clarice »živijo v kar dobri slogi« z Lecterjem, saj ona očitno zaupa in ceni njegova mnenja (do določene točke). Vez s Clarice je podčrtana na koncu filma, kjer vidimo Lecterja, kako govori po telefonu s karibskega otoka, na katerega je zbežal, in premišljuje o maščevanju dr. Chiltonu z nesmrtnimi besedami: »Želim si, da bi lahko govorila dlje, vendar imam za večerjo nekega starega prijatelja«. Tu ni občutka zanikanja poetične pravice – kljub njegovemu sadizmu in kanibalizmu želimo, da bi stvari šle dobro za Lecterja, kot bi utegnil reči Gaut, in stvari gredo dobro. (Kot pripominja lik Jules (Samuel L. Jackson) v *Šundu* (Quentin Tarantino, 1994): »Osebnost gre daleč«). Zdi se torej, da imamo tu pristno perverzno vdajanje.

Toda ali res? Ali se nam zdi Lecter simpatičen in privlačen *zaradi* njegovega okusa za človeška jetra? *To* bi bilo perverzno. Nasprotno, dokazoval bom, da se nam zdi (sorazmerno) simpatičen zato, ker ima številne privlačne in ganljive poteze in se v tem pogledu razlikuje od tako drugih zapornikov na svojem hodniku – dementnih, seksualno norih živali, kakršen je Migs (Stuart Rudin), ki

[25] Carroll, *Philosophy of Horror*, 1. pogl.

zažene spermo v Clarice, ko gre ta mimo njegove celice – kot tudi dr. Chiltona (Anthony Heald), sadističnega doktorja, ki nadzoruje Lecterjev zapor. Poleg tega, čeravno veliko slišimo o Lecterjevemu kanibalističnemu obnašanju in smo priča grozoviti posledici enega od njegovih napadov, ga nikoli ne vidimo žvečiti jeter ali iznakaziti njegove žrtve, vendar ga dejansko vidimo ujetega v napravo, ki je videti kot križanec med deviškim pasom in pasjim nagobčnikom. Podobno kot Alexa (Malcolm McDowell) v *Peklenski pomaranči* (1971) tudi Lecterja ponižujejo in degradirajo tisti, ki so ga ujeli; kar je še več, ta dejanja so v filmu bolj vidna kot Lecterjeva lastna zlobna dejanja. Film drži njegove nemoralne poteze in dejanja v ozadju in poudarja njegove pozitivne atribute skozi njegovo domala očetovski odnos s Clarice Starling. Kot v primeru strukture lika »dober-slab« naredi notranji moralni sistem teksta lik privlačen *glede* na druge like.[26] Skratka, vsakršno vdajanje, ki ga gojimo do Lecterja, je vdajanje, ki se razvije kljub, ne pa zaradi njegove perverznosti. Perverznost vdajanja je, še enkrat, bolj navidezna kot realna.

Drug dejavnik, ki igra pomembno vlogo v vzbujanju teh domnevno perverznih vdajanj, je »karizma« zvezd, ki utegne igrati pomembno vlogo v legitimaciji zamišljenih želj in čustev, ki iz njih izvirajo in jih sam gledalec utegne namrgodeno postaviti zunaj področja Akcijskega. V mnogih obravnavanih primerih naredi razliko to, da so »slabi« liki, s katerimi simpatiziramo, zvezde: Cagney, Eastwood, Hopkins. Toda to je kompleksna zadeva, kjer delujeta vsaj dva različna procesa. Prvič, obstaja dejstvo, da ko vlogo igra zvezda, se naše zavedanje fikcijskega položaja lika, ki ga igra, utegne povečati, to pa lahko celo v večjem obsegu dopusti našo domišljijsko igro z moralno nezaželenimi dejanji. Ko gledamo Hannibala Lecterja, dejansko gledamo Anthonyja Hopkinsa-ki-igra-Hannibala Lecterja. Z drugimi besedami, prisotnost zvezde podčrta »igrivost« – nerealnost, fikcijskost – dejanj, ki jih gledamo. Drugič, v primerih zvezd, ki so jim odmerjene vloge podležev, obstaja fond pozitivnih asociacij, ki zvodeni nas smisel »zla« v liku (čeprav je glede na Cagneyjeve povezave z gangsterskimi vlogami in Eastwoodove z likom Umazanega Harryja dvomljivo, da je ta drugi dejavnik relevanten v primerih Cagney/Eddie Bartlett in Eastwood/William Munny).

Ko jagenjčki obmolknejo nam torej ne ponuja povsem primera pristno perverznega vdajanja. Kljub temu, *pace* Gaut, mislim, je vrsta gledalstva, ki jo film zabiča, zmerno subverzivna glede moralnih norm – to je eden očitnih razlogov, da je žanr grozljivke popularen pri najstnikih. Ne dvomim o analitični razliki med moralno zaželenostjo in drugimi oblikami zaželenosti, toda v naši oceni posameznikov, realnih in fikcijskih, mi ni jasno, da je to dvoje mogoče

[26] Glej tudi pripombe o filmu Johna McNaughtona *Henry: Portret serijskega morilca* (1990) v Smith, *Engaging Characters*, str. 194.

zlahka razvozlati. Čeprav pogosto dejansko oblikujemo sodbe o osebah (ali likih), ki ločujejo med vidiki lika – občudujem to potezo, preziram ono drugo, lahko živim z neko drugo, spet druga me jezi – oblikujemo tudi »globalne« sodbe o celotnem značaju osebe. Ta način je tisti, ki nas – *mešajoč* dobro in slabo ali privlačne in neprivlačne poteze – lahko prisili, če že ne preoblikovati naš moralen okvir sodbe, potem vsaj podvomiti o nekaterih navadah moralne sodbe – na primer, navadi sramotenja in valorizacije brez kvalifikacij ali navadi obsojanja ali opravičevanja brez zadržkov ne glede na kontekst.[27] Ali nisem nagnjen odpustiti ali vsaj spregledati nemoralna dejanja nekoga, ki mi ji všeč ali ga ljubim, bolj kot v primeru nekoga, ki ga nimam rad ali sovražim? Naše sodbe o posameznih značilnostih in dejanjih gotovo nenehno okužijo ali izkrivijo druga drugo. To lahko ne zrcali naših moralnih idealov, vendar je gotovo realnost naše moralne eksistence. In zdi se mi, da filmi, ki kažejo strukturo lika »privlačno slab«, uporabljajo v svoj prid ravno ta pojav zavoljo bodisi neke vrste zabave (čustvenega vznemirjenja zamišljene-vendar-nadzirane nevarnosti, slumiranja) bodisi celo – čeprav domnevam, da ne bo manjkalo ljudi, ki se bodo prerekali s to trditvijo -, zavoljo moralnega učenja.[28]

Paradoksi perverznega

Moja analiza dveh primerov, obravnavanih zgoraj, predlaga, da sta načrtovana ko, da bi dopustila zelo zmerno vdajanje, v domišljiji, perverznim željam in čustvom. Te fikcije nas vabijo, da do določene mere postanemo zavezniki perverznih dejanj ali likov. Toda kaj reči o fikcijah, ki ne izvabljajo odzivov simpatije za nemoralne delovalce, temveč nemoralne odzive, kakršni so primeri, ko smo povabljeni privzeti nemoralno držo do dejanj, za katera se pričakuje, da jih bomo moralno ocenili?

Esteticistična in dekadentna gibanja poznega 19. stoletja – ki so jih najbolj slavno predstavljali dela Poeja, Baudelaire, Rimbauda, Huysmansa in Wilda -, pogosto opisujejo v okviru amoralizma, z njihovim poudarkom na ideji »umetnost zavoljo umetnosti«, s spremljajočo zavrnitvijo moralnega ocenjevanja umetnosti in (perverznim) odkritjem lepote v dejanjih nasilja in izprijenosti. Esteticizem in dekadenco delno opredeljuje kulturna drža – ali natančneje, protikulturna drža -, ki je ponosna na ironično distanco do ali subverzijo do vrednot in drž glavnega toka. Ko so ga vprašali, kaj je lepo, je Wilde slavno odgovoril: »Tisto, kar buržuj imenuje grdo«.[29] Če je kdaj obstajal primer perverznosti drugega reda, potem je

[27] Glej razpravo o značaju *mešanja*, ravno tam, str. 209.

[28] Cynthia Freeland predlaga, da način, kako film *Ko jagenjčki obmolknejo* »opogumlja gledalstvo, da simpatizira z briljantnim serijskim morilcem Hannibalom Lecterjem«, verjetno izzove gledalstvo v samozavedanje, ki zadeva njihove drže do predstavitve groze: »Realist Horror«, v *Philosophy and Film*, ur. Cynthia Freeland in Thomas Wartenberg (New York: Routledge, 1995), str. 139.

[29] Oscar Wilde, naveden v Richard Ellman, *Oscar Wilde* (London: Hamish Hamilton, 1987), str. 214.

to. Ta zavrnitev sprejetih vrednot lahko seže preko celotne lestvice izkustva – vključno, kot kaže Wildova pripomba, z zadevami sloga in okusa —, vendar so tisto, na kar se tu hočem osrediniti, primeri ločitve od moralnosti, primeri, tako rekoč, *preučene amoralnosti*, premišljenega kršenja moralnosti *per se*.

Najbolj jasni primeri filmov, ki vabijo k dekadentnim, amoralnim odzivom, prihajajo iz šestdesetih let 20. stoletja – filmov, kot so *Scorpio Rising* Kennetha Angerja (1963) in drugi underground filmi Jacka Smitha, Georga Kucharja, Barbare Rubin, Roberta Nelsona, Andyja Warhola in Kena Jacobsa – povezava, ki jo je naredil Jonas Mekas, ko je opisal vznik »baudelairovskega« filma leta 1965:

»Filmi, ki jih imam v mislih, so *The Queen of Sheba Meets the Atom Man* Rona Ricea, *Flaming Creatures* Jacka Smitha, *Little Stabs at Happiness* Kena Jacobsa in *Blonde Cobra* Boba Fleischnerja [in Kena Jacobsa] – štiri dela, ki so naredila pravo revolucijo v filmu danes. Ti filmi so poučni in odpirajo občutljivosti in izkustva, ki niso bila nikoli prej posneta v ameriški umetnosti; vsebina, ki so jo Baudelaire, markiz de Sade in Rimbaud dali svetovni književnosti pred stotimi leti in ki jo je Burroughs dal ameriški književnosti pred tremi leti. To je svet cvetja zla, poučevanj, raztrganega in mučenega mesa; pesništvo, ki je hkrati grozno in lepo, dobro in zlo, prefinjeno in umazano«.[30]

Smithov film *Flaming Creatures* (1963), najbolj razvpit od Mekasovih primerov, prikazuje veliko skupino transvestitskih likov, posnetih na preveč osvetljenem, zrnatem črno belem celuloidu, ki plešejo, poskakujejo in sodelujejo v vseh načinih stiliziranih izvedbenih pozah in dejanjih, vključno z polimorfnimi orgijami, v katerih igrata pomembno vlogo sadizem in mazohizem. *Scorpio Rising* kaže motoristični trop, ki sodeluje v raznih protikulturnih dejavnostih in dosežejo višek v ekstatični motoristični dirki, pod vplivom kokaina, v kateri se motorist raztrešči do smrti. Domnevna amoralnost takih filmov postane eksplicitna s Susan Sontag, ko dokazuje, da Smithov *Flaming Creatures* obstaja zunaj »moralnega prostora«.[31]

Če si te filme kajpada pogledamo pobliže, bomo ugotovili, da niso tako povsem popolnoma amoralni, kot bi hotela Sontagova. Čeprav esteticizem in dekadenco pogosto opredeljuje, kot smo videli, njuno zavračanje moralnosti, tisto, kar ti dekadentni in »baudelairovski« filmi zavračajo, ni moralnost *per se*, temveč *moralizem.* H. L. Mencken je Wildovo delo opisal kot »neko vrsto moralnega upora proti moralnemu aksiomu«, sam Wilde pa kot »prvega nezmotljivega antipuritanskega, prvega brezkompromisnega sovražnika v bistvu puritanskega

[30] Jonas Mekas, »On the Baudelairean Cinema«, *Village Voice*, 2, maj 1963: ponatis v Jonas Mekas, *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971* (New York: Collier Books, 1972), str. 85.

[31] Susan Sontag, »Jack Smith's *Flaming Creatures*«, v *Against Interpretation* (New York: Dell, 1969), str.

značaja«.[32] Dekadenca in esteticizem nista toliko amoralna, kot izražata *antipuritansko moralo.* Sta odziv na puritansko moralo, ki se jo dojema kot nestrpno na (vsaj) dveh frontah: najprej v okviru dejanskega obnašanja, posebej glede na nekonvencionalno seksualnost, in, drugič, glede na meje spodobnosti v predstavitvah. Esteticizem in dekadenca podčrtujeta razliko med predstavitvijo in realnostjo in maksimirata prostor za znano igro domišljije; nasprotno, puritanska morala si prizadeva literalizirati predstavitve in jih obravnava kot enakovredne predstavljenim dejanjem (na primer, najbolj skrajne oblike puritanizma ne vidijo razlike med fikcijo in laganjem). Spet je poučen Wilde: »Kar se imenuje Greh je prvina napredka ... Skozi svoj intenziviran individualizem nas rešuje pred monotonijo tipa. V svojem zavračanju veljavnih pojmov o moralnosti, je eno z najvišjo etiko«.[33] V bistvu je to romantična moralna drža, v kateri je najvišje dobro samoizražanje in samoudejanjenje preko neustrašnega eksperimentiranja – vendar pa vseeno moralna, ne pa amoralna drža. Amoralizem v tem kontekstu je strateško orodje za v osnovi moralni projekt.

Tu obstaja paradoks, ki osvetljuje posebno naravo dela znotraj te tradicije. *Paradoks amoralizma* je, da bo moralist amoralistovo distancirano obravnavo moralnih vprašanj vselej obravnaval kot *nemoralno* – in to (dozdevni) amoralist pog sto prizna že vnaprej. Torej, amoralna gesta je v realnosti pogosto nemoralna gesta. To pa je spet mogoče razumeti kot nekakšno vrsto moralne geste, kot p mer tistega, kar se imenuje »moralni nemoralizem« – vztrajanje na posamezne... moralnem nauku, da bi ga zasmehovali, zavoljo superiornejše moralne trditve.[34] Esteticizem in dekadenca govorita retoriko amoralnosti, toda v realnosti jima ne uspe ubežati težnosti moralnega prostora in tako se zgodi, da dela v tej tradiciji pogosto postanejo predmet vroče razprave, ki zadeva njihovo nemoralnost ali moralnost. Fotografije Roberta Mapplethorpa o homoseksualnem sadomazohizmu nam ponujajo sodoben primer paradoksa amoralizma. Tu ni zgolj besedni diskurz, ki obkroža umetnino, ki prikliče estetičistično občutljivost, temveč tudi same fotografije: »elegantne, razkošne, sofisticirane, nezgrešljive«, so besede Arthurja Dantoja, po katerih poseže, da bi opisal Mapplethorpov prefinjen in natančen vizualni slog.[35] Vendar gre Danto dalje, da bi dokazal, da so te fotografije »dejanja umetniške volje, ki jo vodijo moralna verjetja in drže ... Vnaprej bo znano, da bodo take [podobe] izzivale, napadale, žalile, provocirale,

[32] H. L. Mencken, uvod v Oscar Wilde, *A House of Pomegranates*, navedeno v Karl Beckson, *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (London: Routledge and Kegan Paul, 1970), str. 382.

[33] Wilde, naveden v Ellman, *Oscar Wilde*, str. 310.

[34] Noël Carroll je to zatrdil za *Entr'acte* (1924), dadaistični film, katerega izviru je mogoče slediti do esteticizma in dekadence. Noël Carroll, »*Entr'acte*, Dada in Paris«, *Millenium Film Journal* 1, št. 1 (zima 1977–1978), str. 5–11.

[35] Arthur Danto, »Robert Mapplethorpe«, v *Ecounters and Reflections: Art in the Historical Present* (New York: Noonday Press, 1991), str. 212.

osupnile – z upanjem, da se bo zavest nekako preoblikovala«.[36]

To napetost ali ekvivokacijo med dekadenco kot pristno amoralno in kot nasprotujočo »moralnemu nemoralizmu« je mogoče videti v Mekasovem pisanju o »baudelairevskem filmu«. Ko ga opisuje kot »film dezangažiranja in nove svobode«, Mekas nadaljuje:

»Zadeva, ki utegne prestrašiti povprečnega gledalca, je, da ta film hodi po samem robu perverznosti. Ti umetniki so brez zadržkov, seksualnih ali katerekoli druge vrste. To so, kot pravi Ken Jacobs, 'umazano gobčni' filmi. Vsi vsebujejo homoseksualne in lezbične prvine. Homoseksualnost je zato, ker obstaja zunaj uradnih moralnih konvencij, sprostila občutljivosti in izkustva, ki so bila na dnu mnogega velikega pesništva vse od začetkov človeštva«.[37]

Tu upoštevajte, da je ideja o popolnem dezangažiranju iz družbe in konvencionalne morale varljiva: filmi, ki jih Mekas navaja, so narejeni, da bi sramotili in begali natanko z odkritimi in nesramnimi predstavitvami dejavnosti, ki so bile imenovane »perverzne« ali nemoralne. Mekas v nekem druge delu predlaga, da Smithovega filma *Flaming Creatures* preprosto ni mogoče trivializirati kot splošne underground »norosti«.[38] Torej, *pace* Sontag, ti filmi ne obstajajo zunaj »moralnega prostora«. Navidezno amoralni, so dejansko napad na moralizem, na nestrpnost puritanskih moralnih naukov in pojmov.

Moralna moč te vrste umetnosti je kajpada negotovo uravnovešena med dvema pastema, v kateri se lahko ujame. Po eni strani lahko konfrontacijska grožnja, ki jo predstavlja to, da umetnina odkritosrčno predstavlja nesankcionirano obnašanje, postane nenaravna in skrajna: kot je pripomnil Richard Ellman: »Pariška dekadenca, ki je hotela biti odkrita, je bila obrobljena z nesmislom«.[39] V takih primerih je moralni izziv takega dela s tem nenameravanim nesmislom zmanjšan, čeprav je treba tudi priznati, da tak nesmisel (bližnji sorodnik »taborišča«), zadostno izdelan, lahko postane legitimen estetski cilj sam na sebi, kot v delu Jana Švankmajerja *Conspiration of Pleasure* (1997).[40] Po drugi strani pa se lahko dekadentna umetnina tako globoko zatopi v področje moralno

[36] Ravno tam, str. 213, 216. O razpravi o razliki med amoralnimi dejanji, nemoralnimi dejanji, amoralizmu in nemoralizmu, relevatni za moj argument, glej Tony Skillen, »Confession and Collusions: Gide's *The Immoralist*«, neobjavljen rokopis.

[37] Mekas, »On the Baudelairean Cinema«, str. 85-86.

[38] John Mekas, »On *Blonde Cobra* and *Flaming Creatures*«, *Village Voice*, 24. oktober 1963; ponatis v Mekas, *Movie Journal*, str. 102.

[39] Ellman, *Oscar Wilde*, str. 218.

[40] V tem filmu potencialno motečo naravo mnogih bizarnih in perverznih seksualnih rutin, ki se jim vdajajo liki, povečini nevtralizira popolno čudaštvo njihovih prizadevanj in očitno ritualizirana narava številnih od njih. Na primer, moški srednje starosti in starejša ženska živita nasproti drug drugega in se »zarotita« s sadističnimi fantazijami drug drugega – vendar v obliki napolnjenih lutk, ne pa kot osebi. To popolnoma ne otopi zlovešče kvalitete njunih fantazij, posebej glede na nadrealistični konec, v katerem se zdi, da starejša ženska umre od ran, ki bi ji bile prizadejane, če bi bila dejansko prisotna med naturalistično zaigrano fantazijo moža z lutko, vendar je to še vedno dokaj neverjetno, recimo, pri branju Sada ali Batailla.

perverznega, da je spodkopana kakršnakoli podstatna moralna trditev. Predstavitev tistega, kar večina družbe zdaj vsaj tolerira – homoseksualnost, biseksualnost, skupinski seks – je v dekadentnih delih pogosto združena s pritrdilno predstavitvijo bolj vprašljivih praks, kakršne so nekrofilija, posilstvo in neprivoljen sadizem – dejanji, ki jih je mogoče moralno upravičiti zgolj v skladu z najbolj skrajnimi različicami moralnega egoizma.[41]

Drug primer esteticizma-kot-moralnega-nemoralizma – četudi razvodenele različice, različice glavnega toka – je *Šund.* Lahko se zdi prenapenjanje na tak način povezovati Mapplethorpa in Tarantina, vendar je to tisto, kar predlagam jaz. Dva prizora v *Šundu* zajemata vidik filma, ki ga povezuje z moralnim nemoralizmom: en, v katerem Mia zmotno posnifa veliko količino heroina (namesto kokaina) in jo mora oživeti velika igla, ki jo nasilno neposredno zarinejo v njeno srce, in kasnejši prizor, ko nekemu nedolžnemu liku v avtu razstrelijo glavo popolnoma po naključju. Oba prizora film obravnava z nekakšno ludično, če že ne komično držo. Res, neposredneje, ta prizora utelešata nekakšen črni humor. (Sledi enake drže so razvidne tudi v *Ko jagenjčki obmolknejo* ob koncu prizora, v katerem Lecter zbada Ruth Martin s svojo vednostjo o ugrabitelju njene hčerke, spet obvladuje njeno pozornost zgolj zato, da bi izrekel prezirljivo – zato, ker je nerelevantna in trivialna – pripombo o njeni obleki obiskovalke pripravljalne šole [*preppy clothing*]:[*] »Všeč mi je ta obleka«. In kajpada obstaja Lecterjeva smešna izjava o njegovi nameri, da bo pojedel dr. Chiltona, na koncu filma).

Nekateri ljudje so zelo razburjeni ob teh prizorih. Moj kolega je rekel nekaj v smislu: »Preprosto ne morem uvideti, kako je to, da nekoga ustreliš v glavo, smešno«. V bolj formalnem kontekstu je Noel Carroll dokazoval, da so pripovedi, »ki skalijo moralno razumevanje, kot to počne *Šund,* ki namiguje, da je homoseksualno posilstvo veliko slabše kot umor, moralno pomanjkljive.[42] Pravilno ali ne, ključna poanta tu je, da je film, kakršen je *Šund,* preračunan na to, da vzbudi take odzive. Natanko konvencionalni moralni sentimenti, utelešeni v odzivih, ki sem jih navedel, so tisti, s katerimi ta film trguje. Film premišljeno prinaša v igro konvencionalno krščansko moralo z Julesovimi svetopisemskimi tiradami, ki jih ima pred žrtvami natanko pred njihovimi usmrtitvami, kot da bi

[41] John Money naredi bistveno, vendar pogosto spregledano poanto o tej zadevi: »Vse [parafilije] lahko prizadenejo bodisi homoseksualce bodisi heteroseksualce, brez neke posebne afinitete do obojega... Gej gibanje zato, ker se osredinja na boj za politične pravice gejev, ni ustrezno ločilo pravice gejev od parafiličnih pravic niti ni prepoznalo potencialnih tveganj bolj nevarnih parafilij bodisi za gejevske posameznike bodisi za politični ugled gibanja. Nasprotno, sovražniki gejevskega gibanja tudi niso ločili gejevskih pravic od parafiličnih pravic in so izenačili biti homoseksualen s prvo stopnjo degenerativnega spusta v parafilijo ...Ni nobene potrditvene evidence za to herezijo. Temelji na popolnem zanemarjanju parafilije na sploh in visoke stopnje specifičnosti vsake parafilije posebej«. Money, *Gay, Straight, and In- Between,* str. 181.

[*] Izraz *preppy* je izpeljan iz zasebnih, pripravljalnih šol za univerzo, ki jih obiskujejo nekateri otrociameriškega višjega razreda in višjega srednjega razreda v severovzhodnih državah. – Op. prev.

[42] Noël Carroll, »Moderate Moralism«, *British Journal of Aesthetics* 36, št. 3, (julij 1996), str. 230-231.

bil Jules sam Bog. Ta film vabi k perverznemu užitku drugega reda, užitku, ki za svoj objekt ne jemlje zgolj prikazanih dejanj, temveč tudi tisto, kar jemljemo za sprejete in odgovorne moralne odzive na ta dejanja. Ti prizori vabijo k »hladnemu« odzivu in odzivu »brez iluzij« – takemu, ki lahko vidi komedijo v takih obešenjaških in nemoralnih dejanjih, ki jih natanko ne veže tisto, kar film šteje za neprebavljiv moralizem prevladujoče kulture, z njegovimi strahovi o nasilju na platnu in njegovimi vplivi na »ranljive« – mlade in »neizobražene« (delavski razred).

Moj cilj tu ni toliko ne braniti drže, ki jo film izraža, kot opisati kompleksno notranjo strukturo te drže – dejstvo, da je implicitno odvisna od svoje primerjave s tistim, kar se šteje kot »odkrit« moralistični odziv. Film zahteva ravno to vrsto whitehousovskega[43] odziva – zamišljenega ali udejanjenega —, da bi v njem popolnoma uživalo posvečeno gledalstvo, na katerega se naslavlja. To je nekakšna vrsta perverznega uživanja, ki vključuje perverzno vdajanje Julesu in Vincentu (John Travolta), ko živita svoja življenja gangsterjev, ki usmrtita žrtev tu in po naključju ubijeta naključen lik tam, zato, ker je zadovoljstvo, ki ga vzbuja, delno utemeljeno na neodobravanju strogega moralista. Vendar bi bila napaka, če bi na *Šund* gledali kot na film, ki ne izraža nič več kot perverzno zadovoljstvo ob žaljenju »odgovornega« gledalstva. Ta vražja lastnost ni edini vidik filma. *Šund* tudi sporoča zadovoljstvo v svobodi pripovedovanja zgodbe in formalni igri, preopisovanju sveta. To je sama na sebi moralno poučna drža, kolikor je zavezana svobodi (čeprav zgolj domišljijski svobodi – svobodi zamišljanja dejanj in dogodkov, ki jih ne bi dopuščali v realnosti). V nasprotju z baudelairovskimi, underground filmi iz šestdesetih let prejšnjega stoletja, si nas *Šund* kajpada ne prizadeva izzvati glede na realne družbene svobode manjšinskih skupin, kakršni so geji, da bi živeli svojo življenja odprto in brez povračilnih ukrepov: v tem smislu je »moralni nemoralizem« *Šunda* gotovo njegova zvodenela različica.

Perspektiva parazita

Spolna perverznost – ali nekonvencionalna spolnost – ni nit, ki povezuje esteticistična in dekadentna gibanja zgolj z baudelairovsko linijo ameriškega underground filmskega ustvarjanja, temveč tudi z delom filmskega ustvarjalca bolj prevladujočega toka Davida Cronenberga, od zgodnjih filmov, kakršna sta *Crimes of the Future* (1970) in *Shivers* (1975), do zrelih del, kakršni sta *Dead Ringers* (1988) in, predvsem, nedavno predvajanje filma *Trk.* Cronenbergovo mesto znotraj te tradicije je nadalje poudarjeno z njegovo adaptacijo romana

[43] V korist ameriških bralcev, bi moral pokazati, da pridevnik »whitehousovski« ni izpeljan iz preteklih in sedanjih funkcionarjev Bele hiše, temveč iz Mary Whitehouse, predsednice Združenja nacionalnih gledalcev in poslušalcev Britanije, nadlogo permisivne družbe.

Williama Burroughsa *Golo kosilo* (1991), romana, ki ga Mekas ustrezno umešča v dekadentno tradicijo. V Cronenbergovem delu očitno obstaja tudi linija konfrontacijskega »moralnega nemoralizma«. Cronenberg je, na primer, tudi z zadovoljstvom komentiral odziv »nekaterih francoskih kritikov, ki so na *Shivers* gledali kot napad na buržoazno življenje in buržoazne ideje moralnosti in spolnosti. Začutili so veselje, s katerim smo jih raztrgali«.[44] Cronenbergovega dela pa kajpada ni mogoče popolnoma razumeti v okviru moralnega nemoralizma. Njegovi filmi skušajo, tako bom dokazoval, vbiti v glavo pristno amoralno držo, držo, ki jo bom pojasnil v okviru radovednosti in očaranosti.

Zdi se, da imamo neomejeno naravno radovednost in očaranost z bizarnim in grozljivim. Taka očaranost in radovednost imata v bistvu amoralni značaj in lahko privzameta dve obliki: prvi, predpostavljeni na človeškem sorodstvu med nami (gledalci, bralci) in objektom naše privlačnosti; drugi, predpostavljeni na popolni odsotnosti takega sorodstva. Ta druga oblika očaranosti nas vodi k temu, da gledamo, pogosto z osuplostjo, dokumentarce o naravnem svetu, ki prikazujejo obnašanje živali: vsaka vrsta utegne imeti svoje lastne navade in celo družbene rutine, vendar moralno ne ocenjujemo obnašanja prikazane živali. Naša radovednost o mentalni drži psihopatov in drugih moralno perverznih oseb, tako bom predlagal, *utegne* biti enake vrste: to je, njihov svet nas lahko očara zato, ker ga vodijo taka nenavadna, »nečloveška« verjetja, želje, čustva in obnašanje. Alternativno amoralno očaranost je mogoče predpostavljati na temelju podstatne človečnosti bizarnega in grozljivega – to je očaranost, ko jo zajema besedna zveza »Tudi jaz bi lahko doživel podobno usodo kot nekdo, ki sem ga videl trpeti nesrečo, če ne bi bilo božje milosti«. Robert Solomon dokazuje, da nam (nekatere) grozljive fikcije ugajajo na tak način:

»Odvratno in gnusno je privlačno samo na sebi zato ..., ker nas spominja na nekaj bistvenega o nas samih. Živimo v sanitizirani družbi, v kateri so celo usmrtitve zločincev omejene na klinično, zasebno injekcijo ... [G]roza nas spominja na naše najbolj osnovne ranljivosti«.[45]

Obstajajo oni, ki bi obsodili te vrste očaranosti kot žgečkljive, plitke, krute ali morbidne, toda zanimanje za nenavadna in skrajna stanja, za katera si lahko bodisi zamišljamo, da nas doletijo, bodisi da obstajajo poleg nas, se ne zdi nič več kot razširitev radovednosti na sploh.

Očaranost in radovednost domala vselej igrata ozadnjo vlogo v našem zanimanju za predstavitve moralno perverznih ali nezaželenih delovalcev, vključno z že obravnavanimi filmi, čeprav obstaja estetika, v kateri te amoralne oblike

[44] Navedeno v *Cronenberg on Cronenberg*, ur. Rodley, str. 50; glej tudi stran 66 in 198.

[45] Robert Solomon, recenzija knjige Noëla Carrolla, *The Philosophy of Horror*, *Philosophy and Literature* 16 (1992), str. 173.

pozornosti prihajajo, tako rekoč, v ospredje in potisnejo naše normalno prizadevanje za ocenitev dejanj in delovalcev v delno negotovost. Cronenbergov film *Shivers*, film, ki ga je v času začetka njegovega predvajanja neki kritik opisal kot »najbolj perverzen, gnusen in odbijajoč« film, ki ga je kdajkoli videl,[46] uteleša to vrsto estetske strategije. Med razpravljanjem o tem filmu, bomo naleteli na neko vrsto delovalca, ki je dokaj drugačen od galerije vrste malopridnežev, na katero se je osredinilo to poglavje, kajti film prikazuje grozljivo okužbo prebivalcev kompleksa apartmajev z nalezljivim, genetsko načrtovanim parazitom. Parazit, – ki ga je Carol Clover nepozabno opisal, kot da je videti »kot križanec med penisom in govnom,«[47] – se širi s spolnim odnosom in je v filmu prikazan kot zlitje vrste spolne bolezni z afrodiziakom. Ko je enkrat okužen, gostitelj doživi hitro in neustavljivo nujo libida, ki ne ločuje v svoji izbiri spolnega objekta (star ali mlad moški ali ženska); to je pristno polimorfno perverzen parazit. Iz tega opisa je zlahka videti, kako je na film mogoče gledati kot na »napad« na buržoazne spolne običaje – to je, kot na postfreudovsko alegorijo, ki zadeva način, kako je naš libido kanaliziran in omejen z naključnimi družbenimi in moralnimi konvencijami. To seveda ne seže do bistva filmskega estetskega projekta.

Film uporablja premiso zgodbe parazitov kot način, da like v filmu oropa njihovih tradicionalnih človeških atributov – kompleksnosti, čustva, racionalnosti, moralnosti – tako da jih, kot parazite, ki živijo v njih, obvladuje primitiven, meseni apetit. Liki dejansko postanejo spolni zombiji. Čeprav film postavlja v svoje središče konvencionalno privlačnega protagonista (mladega, simpatičnega zdravnika, ki je dobro videti), zavrača, da bi širjenje parazita med prebivalstvom prikazal na klasičen način, s protagonistom, ki bi deloval kot zadnja trdnjava človeških vrednot m s simpatijo, v spopadu z odvratno, nenavadno, pošastno grožnjo. Nasprotno, *Zvezdne steze: prvo srečanje* (1997) ponuja pripravljen primer uporabe nekega gledišča, ki ga je dobro razčlenila Angela Groth:

»Splošna drža kibernetskega kolektiva, imenovanega Borg, je ponazorjena s pomočjo posebne oblike optičnega gledišča. Ljudje, ki jih vidijo, se zdijo izropani barve, postrani kot v konveksno izkrivljenem zrcalu, in so tako narejeni pusti in nepomembni ... Ljudje kot ‘posamezniki’ so nepomembni ... Od nas se pričakuje, da smo globoko ranjeni v svojem človeškem ponosu preko te nečloveške in razčlovečujoče perspektive.«[48]

Pogumna posadka *Enterprisa* se kajpada bojuje proti in obvlada žalitev in

[46] To se zdi, da je Cronenbergova parafraza recenzije Roberta Fulforda, navedena v *Cronenberg on Cronenberg*, ur. Rodley, str. 51.
[47] Clover, *Men, Women, and Chainsaw*, str. 76.
[48] Angela Groth, neobjavljen študentski esej.

grožnjo človeškim vrednotam, ki jih uteleša Borg. Ta klasična formalna struktura je prisotna v *Shivers,* vendar izropana izrazne moči. Cronenberg vloži malo energije, da bi oživil protagonista in njegovo obrambo »človečnosti«, temveč raje opisuje njegove boje ob neizprosnem napredovanju parazita z nekakšno nepristranskostjo (če že ne povsem ravnodušnostjo). Proti koncu filma je parazit okužil vsakega prebivalca apartmajskega kompleksa in končni posnetek kaže človeške gostitelje, ki vozijo v okolico mesta, neizprosne v svoji nečloveški misiji, da širijo parazita še dlje. Ko se je odzval na namig, da je to črn konec, je Cronenberg pripomnil:

» Virus zgolj opravlja svoje delo. Poskuša živeti svoje življenje. Dejstvo, da vas uničuje, ko to počne, ni njegova krivda ... Mislim, da bi bila večina bolezni zelo zgrožena, da se jih sploh šteje za bolezni. To je zelo negativna konotacija. Zanje je zelo pozitivno, ko se polastijo vašega telesa in vas uničujejo. To je zmagoslavje. *[Shivers* poskuša] preobrniti normalno razumevanje tega, kaj se fizično, psihološko in biološko dogaja v vseh nas«.[49]

Paraziti so grozljivi in vzbujajo v nas stud in gnus, vendar ne zato, ker smo naprošeni, da cenimo like kot posameznike na klasičen način, ki so mišljeni kot »ploski«. Sledi tradicionalne moralne strukture grozljivke so še vedno na mestu, toda Cronenberg je našo značilno moralno vlogo sploščil do te mere, da lahko vidimo stvari s perspektive parazita – ne v smislu, da pridemo do tega, da čutimo, »kako je biti virus« —, temveč v smislu, da razumemo dogodke z zanimanjem parazita pred očmi. Kolikor se odzivamo na dogodke, opisane z grozo, za nas ni mogoče reči, da smo v celoti opustili našo antropomorfno perspektivo. Film nas kljub temu poskuša potegniti stran od antropomorfne – in moralne – perspektive in nas naproša, da gledamo na človeško katastrofo z nekakšno nepristransko, amoralno očaranostjo. In kot pri pojavu domišljijskega slumiranja in delne simpatije do hudiča, je treba amoralno očaranost razločiti od res perverznega vdajanja.

Banalnost popolnosti

Pri razpravljanju o primerih gangsterjev, kanibalov, estetov in parazitov sem orisal niz motivacij, ki bi utegnile pojasniti naše zanimanje za predstave moralno perverznega: igro domišljije, bodisi zaradi moralnega učenja bodisi zaradi prirojene očaranosti z zamišljanjem doživetij, katerih nimamo priložnosti ali poguma, da bi jih doživeli v realnosti; radovednost glede skrajnosti možnega ali pojmljivega izkustva in zadovoljstvo ob provokaciji, bodisi kot strategiji družbenega razlikovanja in generacijskega oblikovanja identitete bodisi kot

[49] Navedeno v *Cronenberg on Cronenberg,* ur. Rodley, str. 82; glej tudi str. 151; bodite pozorni tudi na podobnost v tem pogledu s *Trkom,* str. 194: »Kje so simpatični liki?« in str. 201.

sredstva moralnega protesta. Vsaka od teh je bila v moji razpravi navezana na posamezno fikcijo ali vrsto fikcije, vendar bi moralo biti jasno, da bo mnogo fikcij vzbudilo več kot eno od teh vrst odziva. Ne predlagam, da te vrste tvorijo enotno »teorijo« perverznega vdajanja —, toda potem ni jasno, glede na različnost vrst perverzije, da je primerna ali zaželena ena sama oblika pojasnitve. Toda tisto, kar ta vrsta pojasnjevalnih motivacij dejansko razkriva, je ozkost pojasnitev, utemeljena bodisi na pojmu »katarze« (zapletemo se s perverznim gradivom na področju fikcije zato, ker nam omogoča, da izrazimo nevarne želje in sprostimo čustva, ki jih vzbudi, v varnem kontekstu), bodisi se utemeljuje na psihoanalitičnih teorijah (fikcije, ki imajo opraviti s perverznim, dopuščajo izraz, v preoblečeni obliki, potlačenih želja in strahov). Tu nočem dokazovati, da fikcije dejansko ne morejo ali ne bi mogle opravljati takih »psihodinamičnih« funkcij, temveč prej to, da moramo preveriti tisto, kar je postalo nekakšna vrsta »psihoanalitičnega refleksnega odziva« znotraj filma in kulturnih študij – domneva, da so za vsak tekst, ki ima opraviti s perverznimi zadevami, psihoanalitične pojasnitve primarna ali celo edina ustrezna oblika pojasnitve.

Naj končam tako, da dodam še en nadaljnji, splošen argument, ki zadeva naše moralno zanimanje za simpatične ali moralne predstave nemoralnih delovalcev; argument, ki vpliva na zanimanje in vrednost vseh vrst filmskega ustvarjanja, o katerem sem razpravljal, in vrstah čustvenega odziva, ki ga imamo nanje. Nekaterim se utegne zdeti ta argument bodisi oguljen bodisi zloglasen, vendar mislim, da ima svoje mesto znotraj izčrpnega odgovora na vprašanje, ki sem ga lotil v tem poglavju: v kakšnih okoliščinah in zaradi katerih razlogov utegnemo doživeti simpatična čustva do moralno perverznih ali nezaželenih likov? V eseju z naslovom »The Positive Desirability of Evil« Colin Radford piše:

»Če bi hudodelci kdajkoli postali ogrožena vrsta ..., bomo in bi morali ostali ceniti njene člane. Ne zato, ker smo jih ljubili, čeprav mislim, da včasih pristno dejansko ljubimo malopridneža, in to ne kljub, temveč zaradi njene ali njegove nagajivosti ..., temveč zato, ker eksistenca hudodelstva ne zagotavlja zgolj tega, da tako mi kot hudodelec lahko delujemo dobro, temveč zagotavlja, da so naša življenja bogata, raznolika, izzivajoča, zagonetna, tesnobna, vredna življenja. Nebesa bi bila pekel«.[50]

Tu je pomembno dodati, da Radford ne zagovarja eksistence »več zla« v svetu. Nasprotno, zdi se, da oblikuje delno pojmovni delno eksistencialni argument v prid eksistence hudodelstva in nemoralnosti v svetu. Življenju bi, trdi on, brez moralne razsežnosti (in čustvena razsežnost, ki je, če ponovimo, z njo integralno povezana) manjkala tako kompleksnost kot intenzivnost. To je oguljen vidik

[50] Colin Radford, *Driving to California: An Unconventional Introduction to Philosophy* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1966), str. 138-139.

argumenta – mi smo ljudje zato, ker imamo vrednote in zvestobo in se na osnovi teh vrednot čustveno odzivamo. Toda to, da je oguljen, mu ne prepreči, da je resničen.

Karkoli si že kdo misli o tem v areni realnega družbenega in moralnega dejanja, to dejansko ponuja delno pojasnitev privlačnosti perverznih likov – ali delno in očitno vdajanje tem likom – na področju fikcije. Fikcija je institucija, zgrajena na naši zmožnosti domišljije. Kot fikcija ponuja priložnosti, da pretehtamo dileme, ki jih nismo ali še nismo srečali v realnosti, tako nam tudi ponuja priložnost, da se vdajamo prepovedanim željam in zamišljanjem in, morda, celo bolj osnovno, temu, *da priznamo vlogo, ki jo igra tisto, kar bi normalno obsodili* v *zadovoljstvu, ki ga izpeljemo iz moralnega delovanja.* Z drugimi besedami, na drugi ravni nas vprašanje, ki sem ga zastavil, naproša, da ne toliko premislimo, kako lahko izpeljemo zadovoljstvo iz in pohvalimo posamezna dejanja, ki prekoračijo posamezne moralne vrednote, v skladu s katerimi živimo na splošno, kot priznamo našo »potrebo« po hudodelcu, potrebo, ki jo je težko sprejeti ali dopustiti v realnosti.