



Volk z Wall Streeta

# Napumpaj in odvrzi

Vsaka reklama je samo reklama.

Marko Bauer

*Volk z Wall Streeta* (The Wolf of Wall Street, 2013, Martin Scorsese) je odvrtna reč. Hibrid *Wall Streeta* (1987, Oliver Stone) in *Ameriške pite* (American Pie, 1999, Chris in Paul Weitz) zgreši tako prvega kot drugega, zgreši celo njune zgrešenosti. Če se ima za komedijo in če naj bi bila komedija sploh še smešna – bolj verjetno gre za vztrajnostno silo, v nedogled izzvenjujoče kroženje pajaca, ki je *once upon a time* izskočil iz zaboja – lahko smeh vzbuja le pri popolni dehumaniziranosti, ki tako prek negacije potrdi Bergsonovo definicijo »komičnosti ne bomo našli drugje kot v območju človeškega«. Kolikor smeh terja »trenutno brezčutje srca«, slednjega

ni mogoče pripisati posameznim likom, temveč gre za globalno brezčutje, ki zajame in prežema vso ravnino.<sup>1</sup> V skladu s tem se holivudski film vsake toliko pogleda le še zato, da bi se ugotavljalo, v katerem stadiju propadanja je Imperij, pri čemer prevladuje vtis, da je ta negativiteta brez dna, brez limite, da zaton ne pozna ne konca ne kraja.<sup>2</sup>

1 Jacques Rancière na sledi slikarjem ter Deleuzu & Guattariju v monografiji o Béla Tarru zapiše: »Globalni afekt, ki se ne pusti prevesti v občutke, ki jih izkušajo liki.«

2 Ali ima širjenje kapitalizma meje, je analogno dilemi, ali se bo vesolje raztegovalo v neskončnost.

Če je še mogoče govoriti o auteurstvu, je Scorsese že dolgo ime-brand avtomatizirane produkcije, generalne linije generalnega intelekta. Če je bil pozni Picasso mojstrski ponaredek Picassa, tu ni zaslediti nobenega mojstrstva, zgolj seniorja, ki za vsako ceno skuša ohraniti energičnost, saj kot poklicni mladostnik dela predvsem na tem, da ostane zraven. Debord odgovarja v *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978): »Avantgarde imajo le en čas; in najboljša stvar, ki se jim lahko zgodi, je, da so oživljale svoj čas, ne da bi ga nadživele. Po njih se operacije premaknejo na širnejši teren. Prevečkrat smo videli elitne enote, ki po kakšnem drznem podvigu ostanejo pri roki, da bi paradirale z odlikovanji in se obrnile proti stvari, ki so jo poprej podpirale.« Z Debordu neznosnimi kategorijami popa povedano: v tem bi bila vsa razlika med The Beatles in The Rolling Stones.

Pri skoraj treh urah nategovalske verige pohlepa, drog, seksa itd. itd., pri skakanju s sekvence na sekvenco, ene bolj odvečne in formulaične od druge, se gledalec nenehno sprašuje, komu je vse to vendar namenjeno, je mogoče, da bi obstajal kdo, ki s tem še ne bi bil seznanjen? Vse insiderske informacije, ki jih kakor poverljivo prišepetuje glavni protagonist, so že davno priobčene občosti. Ko se Deleuze v *Podobi-gibanju* sprašuje, »toda kako naj vendar film razkriva mravno organizacijo klišejev, ko pa vendar sam sodeluje v njihovem fabriciranju in razširjanju, vsaj toliko kot revije in televizija«, v zvezi s krizo podobe-akcije pokaže na mejo ameriškega filma, katerega kritika je ali prekratka in še vedno prenavazana na ameriški sen (Lumet) ali obtiči pri parodiranju klišejev (Altman). Glede Scorseseja zapiše: »V filmu *Taxi Driver* [Taksist, 1974] Scorsese katalogizira vse psihične klišeje, ki mešajo glavo voznika, obenem pa tudi optične in zvočne klišeje neonskega mesta, ki jih slednji vidi vzdolž ulic: celo on sam po poboju za en dan postane nacionalni junak ter lahko privzame stanje klišeja, ne da bi mu dogodek zaradi tega kaj bolj pripadal. Končno pa sploh ne moremo več razlikovati fizično od psihičnega v univerzalnem klišeju filma *The King of Comedy* [Kralj komedije, 1982], ki v eno in isto praznino potegne osebe, ki jih je mogoče zamenjati med seboj.« Prek D. H. Lawrencea Deleuze zatrdi, da kritika ali parodija klišeja ni nikdar zadostna, temveč celo pripomore, da ta vstane iz pepela – kakor Pepelka. V primeru *Volka* se takšna ocena izkaže za preoptimistično: kliše ni ne več ne manj kot kliše, je njega/njiju neskončno zrcaljenje, kjer nič ne vstane, je le še prah, pepel, pepelišče, ki si ga brokerji zavgajo v nos. Z besedami Gombrowiczovega *Ferdydurka*: »Kar naprej se vam zdi, da naše obnašanje vodijo čustva, nagoni, ideje,« toda »človeško bitje se ne izraža neposredno in v skladu s svojo naravo, ampak vedno v neki določeni obliki, formi.« Od te oblike ostane kliše; kliše kot prozaični eksces, ki imitira samopohablivo situacijsko komiko Jerryja Lewisa ali zgodnjega Jimmyja Carreya (telo, ki iz filma naredi risanko, lowbrow, tako ljub highbrow Francozom, kot bi se v tem skrivalo vse zaničevanje do Američanov), katere mehanizem je zakasnelo učinkovanje iz prodaje umaknjenih uspavalnih tablet Quaalude, prvotno namenjenih razečaranim predmestnim gospodinjam iz 50. let. Deformacija vid(e)nega, sliš(a)nega, senzoričnega, prostora-časa tako splošči DiCaprioovo glavo in telo (ki sta že tako v diskrepanci večne fantovskosti in neizogibnega staranja), da potegneta na oglati podobo pokojnega predsednika Severne Koreje Kim Džong Ila. Telo kot lastni, po stopnicah kotaleči se CGI si sopostavi duha marmornih, brončenih, balzamiranih teles, teles-mavzolejev, teles, obteženih z zgodovino oziroma, kot dopoveduje Badiou, strastjo do Realnega. Integrirana telesa spektakla. Demolirani ferrari, katerega



Wall Street

maketni videz povzema vsesplošno pritlikavost, je menda zraven le zato, da bi njegove poškodbe vzbudile – če je že protagonisti ne morejo – vsaj nekaj empatije.

Zdi se, da je Scorsesejeva trilogija *Dobri fantje* (Goodfellas, 1990) – *Kazino* (Casino, 1995) – *Volk z Wall Streeta*, bolje rečeno, izvirnik – rimejk izvirnika – rimejk rimejka, niz, ki bi se ga dalo nasloviti z Vzpon in padec rimskega imperija, vselej gravitirala k opevanju good lifa in dekadence kot nadaljevanje Fellinija (*to ni sodna obravnava sodnika, to je obravnava, ki jo vodi sokrivec*), h glamurizaciji organiziranega kriminala, katerega pot iz podzemlja do »modela vseh uspešnih komercialnih podjetij« je obenem točka žalobne nostalgije po izgubljenem Divjem zahodu. »Rim ni več v Rimu«, Debord v *Komentarjih* citira Racina. Korporativni/indie rapperji, ta paradigma barab-konformistov, se poleg *Brazgotinca* (Scarface, 1982, Brian De Palma in Oliver Stone) in *Botra* 1–3 (*The Godfather* I–III, 1972, 1974, 1990, Francis Ford Coppola) z ničimer ne nad-identificirajo<sup>3</sup> tako kot z *Dobrimi fanti* in *Kazinom*, ne da bi se pustili motiti dvolični naivnosti njihove *morality tale*<sup>4</sup>, natanko tako, kot znajo

3 Dediščina teksta Situacionistične Internationale *Zaton in propad spektaklesko-blagovne ekonomije* (pred kratkim prevedenega v slovenščino pri Acerbic distribution) o nemirih v losangeleškem Wattsu leta 1965 ponazarja trajektorij od subverzije do kooptacije: »Črnci Los Angelesa sodobno kapitalistično propagando in njeno reklamiranje obilja jemljejo dobesedno /.../ ko ljudje to obilje vzamejo dobesedno in se ga polastijo neposredno, namesto da bi ga večno zasledovali v tekmi odtujenega dela in ustvarjanja vedno novih družbenih potreb, se začnejo dejanske želje izražati v veselem praznovanju, igrivi afirmaciji, v potlaču destrukcije. Ljudje, ki uničujejo blago, s tem izražajo svojo človeško večvrednost nad blagom in tako prekinajo s podrejanjem arbitrarnim formam, ki so si nadele podobo njihovih potreb. Plameni Wattsu so pogoltnili sistem potrošnje. Ljudje, ki imajo izklopljeno elektriko ali je sploh nimajo in kradejo ogromne hladilnike, so najboljša podoba laži obilja, ki je postala resnica v igri. Ko blago enkrat ni več kupljeno, postane blagovna produkcija odprta za kritiko ali predruženje v vseh svojih posamičnih pojavnih oblikah. Zgolj če se zanj plača z denarjem, je spoštovano kot občudovanja vreden fetiš in kot statusni simbol v svetu preživetja.« Danes v spotih Jay-Z-ja et co. ravno prevrnjene goreče limuzine (Holy Grail, 2013, Anthony Mandler) in goreči policisti sredi spektakularnega nasilja uličnih nemirov (No Church in the Wild, 2012, Romain Gavras) demonstrirajo popolno podrejenost blagovni formi.

4 Da je tendenco začutila že verzija *Brazgotinca* iz 1932 (Howard Hawks in Ben Hecht), je zaznati iz napisa, ki uvede film, s katerim se ta vsaj deklarativno distancira od tovrstnih učinkov, a se hkrati spogleduje z vigilantsko agitacijo: »This picture is an indictment of gang rule in America and of the callous indifference of the government to this constantly increasing menace to our safety and our liberty. Every incident in this picture is the reproduction of an actual occurrence, and the purpose of this picture is to demand of the government: 'What are you



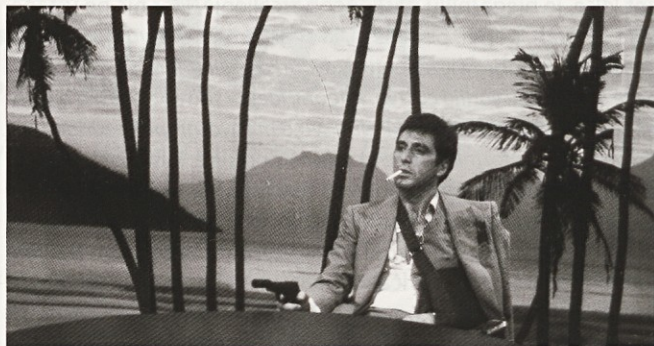
Kazino

brokerji v *Vroči liniji* (Boiler Room, 2000) na pamet lajne Gordona Gekka in jih kakor motivacijsko mantro izmenjujoče deklamirajo, tj. rappajo med ritualiziranim gledanjem *Wall Streeta*. Tudi *Volk z Wall Streeta* svoj prav utemeljuje docela rappersko, z denarjem, ki ga lahko sežiga (kooptirana oblika potlača) ter z MTVcribsovskim naštevanjem reči, ki jih ima v lasti in jim dela silo (od nepremičnin prek prevoznih sredstev do žensk). Kdor ni impresioniran, je lahko le dušebrižnik, zavistnež, uboga para, nihče. Tako se – with a little help from Slovenia – odziva Imperij: v *Vzponu Viteza teme* (The Dark Knight Rises, 2012, Christopher Nolan) onepcenterji skupaj s policisti rešijo Gotham (= NYC = svet) pred ekoterorističnimi anarhisti-jakobinci, kje drugje kot ravno pred newyorško borzo ter neposredno po OWS<sup>5</sup>; v *Volku* se melvillovsko-deleuzovska nerazločljivost med brati in goljuji preprosto razreši z bratstvom goljufov, volčjo »družino uživačev«, zapriseženih gangsterskemu kodeksu časti oziroma molka, ki ga – kot gre v tem žanru – glavni protagonist izneveri v imenu samoohranitve.

Knjižna trilogija Morrisa Bermanna govori o zatonu ameriškega imperija, ki so ga ustanovili hobbessovski, podjetni hustlerji, kar je med drugim razvidno po tem, da amerikanščina premore 200 sopomenk besede *swindle* (švindlanje). V maniri »mi o volku, folk iz džungle« je v zaključni sceni pred gledalce postavljeno ogledalo (kaj drugega naj bi počel kliše), vsiljujoč predpostavko, po kateri si vsakdo, prav vsakdo želi zmagati, ob hkratni demonstraciji, da se to lahko zgodi le na račun drugih. FBI-jevec se po vseh aretacijah – zrcalno mačistični zmagi nad »*little manom*« Belfortom aka invaziji na Grenado – s podzemno vrača domov in zdrzne, ko ob pogledu na revne primerke etničnih manjšin uvidi bornost lastnega življenja. Kjer pojem sodelovanja (co-operation) lahko označuje le izneverjeno zaupanje, podganarsko ovaduštvo oz. prisilno kolaborantstvo (z zakonom/organi pregona), je takšna ogroženost, stidljivost vpricho prezenze drugega edina mogoča perspektiva.<sup>6</sup>

Mizantropiji/mizoginiji *Volka* Katarina Čas ne bi mogla priti bolj

prav. Kliše dobrovoljčka, ki se v trenutku, ko se znajde čez mejo, prelevi v ambasadorja-lobista-glasnogovornika ter vsakomur, ki ima to nesrečo, da nabaše nanj, razlaga, od kod prihaja, kako čudovita je Slovenija ter da je nikakor in v nobenem primeru ne gre mešati s Slovaško (podcenjujoče, ne da bi karkoli vedel o slednji), je prejel globalni certifikat. Halucinacija avtorstva, po kateri so bile v film kot dokaz navdušenja vključene originalne domislice made in Slovenia, poročilo iz Holivuda, ki mu do najbolj zanemarljivega detajla prisluhne na trač uspeha navlečeni narod, kot bebava kompenzacija za opuščeno »zgodbo o uspehu«, ki se kakor v nekakšen zavzdih našobljenosti še enkrat postavi ob bok Švici, je ravno samopotrditev, overitev LOL-blondinke in kure-države, ki obe postaneta tarči, točneje, delnici posmeha, laughing oz. penny stocks, tako prikladni za *pump and dump* trgovanja. Natural blonde Borat, ki ga ni treba igrati, temveč preprosto je, se znajde v civilizaciji, kjer znajo vsi igrati preprosto s tem, da so. V času, ko je begunec, četudi imobilni, edina misljiva figura (politične) subjektivnosti (od imigrantov brez papirjev/državljanstva do državljanov-dezerterjev »kodificiranih instanc politične participacije«), se še vedno najde zavest oz. nje avtomatizmi, ki izreka lojalnost domovini (narodno-državi), čemur se globalni oblastni um ne krohota na poti do banke, temveč ravno kot banka. »Utrudil sem se podobe svojega plemena in se izselil« doživi zaobrat; po novem se podoba izvaža kot eksotično, podstandarno blago, in to v razmerah, v katerih eksotika ne obstaja več in je blaga več kot samo več kot preveč. Eksotičnost bi bila ravno v pretiranem hlastanju blaga, da bi bilo standardizirano, tj. v skladu. Tako kot Yugo, ki si je v Holivudu priboril tipsko vlogo<sup>8</sup>, nelaskavo, ponižujočo, vidno (kar se vidi, je dobro, in kar je dobro, se vidi, pravi spektakel). To ni več karakterna vloga (izraz, ki je tako ali tako poniknil, skupaj s karakterji, a ne v smer Deleuzovih originalov brez posebnosti), temveč karikaturni vložek. Slovenija postane, ne zaradi kakšne singularnosti, temveč v ridikulozni rezidualnosti priseganja na ameriški sen, novi Kazahstan, vsaj za pomežik, večer kot pet minut. Zdaj ima filozofa Borata, ki pripoveduje vice, in blondinko iz vicev.<sup>9</sup> Z besedami skupine Bazar: »Amerika, tvoja usta so polna moči, Amerika, v tvojih rujah so krajše noči.«



Brazgotinec

going to do about it? The government is your government. What are YOU going to do about it?»

5 Več o tem ter konservativnosti superherojskega žanra v tekstu Davida Graeberja »Super Position«; spletna stran *The New Inquiry*, 8. 10. 2012. <<http://bit.ly/MR21wu>>

6 V razmerah, kjer je vojna vseh proti vsem prikazana kot naravno stanje in kjer je financiralizacija vsakdanjega življenja naturalizirana kot džungla, v tem »človek človeku Wall Street« je anomalija ravno obstoj in raba javnega (prevoza, prostora, šolstva, zdravstva ...), ne njega deregulacija. A tudi dihotomija med zasebnim in javnim, kjer se slednje bolj ali manj zvede na državno, je preveč vpeta v liberalno tradicijo.

7 Agamben, Giorgio: *Beyond Human Rights*.  
8 *Dragnet* (1987, John Mankiewicz), *Vran* (The Crow, 1994, Alex Proyas), *Umri pokončno 3* (Die Hard: With a Vengeance, 1995, John McTiernan), *Kdo je ubil Mono?* (Drowning Mona, 2000, Nick Gomez), *Nick in Nora: Zmenek za en večer* (Nick and Nora's Infinite Playlist, 2008, Peter Sollett), *Avtomobili 2* (Cars 2, 2011, Brad Lewis in John Lasseter) itd.  
9 *Volk* združi oba, ko se proti koncu čudi nad obstojem brezalkoholnega piva.