



Še zmeraj problem

Bogdan Lešnik

Still, the night was very young.
(A. Burgess, *A Clockwork Orange*)

Mogoče bi pomagalo, če bi se stebel s tistim tipom. Ne sekiram se zaradi kakšne prismojene pravice, navsezadnje je bil sedež na katerega sem hotel sesti, njegov, ampak to bi bil način, kako vsaj malo dinamizirati sterilen festival. In ne samo to: s pretepom, posebno če bi se razširil — predstavljajte si množičen pretep med filmskimi kritiki — bi se lepo izpostavila ves čas prisotna agresivnost med ljudmi, ki so oblečeni v krzna tavalj po nekem praznem prostoru — predstavljajte si še širjave Sava centra, ki bi postal *locus delicti* — v katerem zanesljivo niso bili potrebni. *Film ne potrebuje kritikov.* Pač pa kritiki potrebujejo festival. Toda festivala ne upravljajo kritiki, oni so pri tem minimalno udeleženi, temveč distributerji, ki pa spet ne potrebujejo kritikov, ampak reklamo.

Fest je nekakšen simpozij filmskih kritikov, samo da simpozij manjka. Dogodijo se le tu in tam posamezne žurke, na katerih je glavna tema opravljanje; in pogovor o tem, da je ona pijanka, on bedak, oni so pa sploh lopovi, se prileže kot dopust iz pekla lastne ničevosti, kot *Chivas Regal* po slabem filmu. Ampak to je že tako vsakdanja reč, da se bom zdel naiven, če se bom ob njo še kaj spotikal.

Znano je, da je Fest v glavnem revija odkupljenih filmov; ravno to je razlog, da je nepotreben, ker bomo te filme lahko gledali v bližnjem neudobnem kinu. Že res, da ima Sava center dvorano, ki je verjetno najboljša v Jugoslaviji (čeprav je prostora za noge odločno premalo), vendar ni, da bi hodil v Beograd v kino. Čeprav je to zdajle samo napad moralizma, ker je seveda čisto prijetno hoditi v Beograd v kino. Poleg tega je Fest začinjen s filmi, ki jih verjetno ne bo mogoče videti nikjer drugje v domovini, razen nemara na televiziji — tiste, ob katerih bi dvorane ostale prazne. Le da med začimbami manjka soli: posebnih programov, udeležbe kinoteke, razprav, ki bi ne bile čisto šolske. Bila je ena okrogla miza,

dobro zamišljena, a je propadla zaradi bedne udeležbe.

Stebel se seveda nisem. Niti malo mi ni do tega, da bi se izpostavljaj kot simptom filmske kritike, simptom, ki bi udeleženi kritiko kot medsebojno obračunavanje. Saj je za piščočka že tekst obračunavanje z nečim, vsaj z besedo, ki — vražja reč — noče lepo teči... Hočem reči: zdajle se ne tepem, vendar pišem, kakor da bi se tepel — in pišem s sposojenimi (ukradenimi) besedami. To nasilnost, o bratje, to delikvenco berete v časopisih!

Prvi stik otroka z mitologiko — to se pravi z lastno usodo znotraj Kulture — posredujejo pravljice in znano je, kateri motiv v pravljicah prevladuje: junaštvo. Ampak če je junaštvo mitem, ki določa subjektovo mesto, potem je nit, ki veže predstavo o junaštvu s subjektivim mestom, pravzaprav *nemožnost* junaštva v realnem; ostane zgolj agresivnost, neprilagojenost, motenost in kar je še teh kliničnih terminov. Junaštvo pa je junaštvo *šele* kot mit.

Agresivnost je torej simptom subjekta, ki ga Tekst te vsepriljučne pravljice, ki se ji reče Kultura, postavlja na mesto junaka, čeprav to ni in nikoli ne bo, razen nemara kot mit, toda tedaj to ne bo več isti subjekt: junak mita govori z mesta *dopolnjenega Drugega*, ideala jaza, Zakona. Z agresivnostjo se subjekt simptoma, jecljavček, ki zatira šibkejšo od sebe, naslavlja na Zakon: mesto, s katerega dejansko govori — mesto, ki ga dopolnjuje njegov simptom, se pravi mesto, ki ga dopolnjuje *on sam* kot subjekt simptoma — je prav mesto, na katero ga postavlja Zakon in je nekaj subjektov *alibi*; mesto, ki ga ima v izjavi, v simptomu, pa je že vpisano v Tekst kot njegov *locus delicti*.

Če tako razmišljam, potem je agresivnost ne le produkt Kulture, temveč je Kultura s slehernim vlaknom udeležena v njej. Zakon ne prepoveduje agresivnosti, nasprotno, on jo zahteva; simptom je realizacija te zahteve — alibi pa razumevajoče vzamejo na znanje klinične vede.

Toda tak alibi ne zadošča zmeraj.

Pred časom smo na ljubljanski televiziji gledali oddajo, ki je legitimirala *punk* za slovensko "širšo javnost"; legitimirala je, če smem tako reči kar *ad hoc*, falično fazo slovenske mladine, ki zna do mokrega popljudati svoje "podobnike", kot veste tisti, ki ste kdaj bili na kakšnem *punk* koncertu. Tega nam Kulturne diagonale seveda niso mogle posredovati. Kar je v njih ostalo od *punka*, je pravzaprav še zmeraj problem: nekaj slabo posnete glasbe. Reči hočem: legitimacija je *nepopolna*. Zaradi tega se, prijatelji, danes gre lahko v zapor.

Slovenska televizija tudi ni izbrala možnosti, da bi ponaredila legitimacijo falične faze slovenske mladine; da bi jo poustvarila: lahko bi jo bila *estetizirala*. Videti je, da se televizija — kar je razumljivo — te teme loteva še z odporom, kakor da z njo noče imeti nobenega opravka, in to se ji fantastično posreči. Zato pa ji je uspelo specifično slovenskega *punka*, četudi okrnjenega, vendarle verificirati, v razliki npr. od beograjskega *punka*. Toda o tem kasneje.

Seveda ni enostavno opredeliti pojava, kot je *punk*, ki ni neka organizacija z izdelanim programom, na katerega bi se lahko obesili. Gre za v sebi precej heterogeno gibanje in vprašanje je, če nam sploh kaj dovoljuje, da ga zvajamo na nekakšno splošno značilnost. Toda produkcija označevalca, ki diferencira gibanje, po katerem lahko gibanje sploh prepoznamo, dovolj odločno bije v oči — ne toliko ideološka kakor *materialna* produkcija gibanja, ki ga skušam zagrabiti za — učinek smisla.

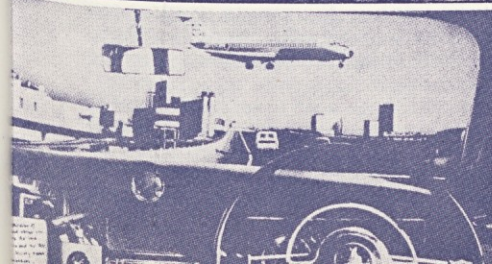
Mar ni *punk* — kot gibanje — ravno tisto, čemur rečemo adolescentska kriza — vendar razbito v polju smisla? *Punk*, če nič drugega, postavlja splošno mnenje o adolescentski krizi, češ da gre za krizo idealizma itd., na pravo mesto: "idealizem", o katerem se govori, je sama mitologika ideološkega diskurza, ne katerakoli mitologika, temveč natanko tista, s katero otroka bašejo družina in šola in



Razbito steklo, režija Brian Gibson / Grobi fant, režija Jack Hazan, David Mingey



Radio on, režija Christopher Petit / Obetaven fant, režija Miša Radivojević



seveda "mladinska kultura", zato da ga potem — kot naidevanega prašiča — razkosajo v veliki pojedini socializacije.

Adolescentska kriza ima smisel v kontekstu teorij o razvoju osebnosti in je v učbenikih dovolj natančno popisana — je teorem znanosti, katere paradigma je znanstvenikovo opazovanje podgan. *Punk* to metaforiko znanosti (znanosti, ki se smatrajo za znanosti o Človeku) obrne, izpostavlja tisto, kar je v znanosti, ki razdira podgane, vseskozi prikrito; pravi namreč: — Mi smo podgane!

Kako naj torej opredelimo *punk* drugače kot specifično krizo mitologike? V tem ga lahko primerjamo z gibanjem hipijev v šestdesetih letih (nič manj heterogenim gibanjem), primerjamo seveda zgolj v razliki. Ideologija hipijev je bila v veliki meri izpeljava humanistične ideologije in se je morala razbliniti (navsezadnje znotraj tistega, iz česar je izšla), kajti humanistična ideologija je polna nasilja, ki ga je šele treba razbrati, ki pa je dejansko njena metoda. *Punk*, na drugi strani, uveljavlja ravno to metodo, vivisekcijo, mučenje malih živali v humanistični praksi. Njuna skupna točka je v tem, da sta za oblast (v ožjem smislu, npr. tako, kakor jo je opredelil Lev Tolstoj v *Čarobni deželi Švambraniji*: oblast v trdnem, tekočem in plinastem stanju — starši, šola in policija) oba nevzdržna, hipijevstvo zato, ker obrača humanizem proti njegovim lastnim podstatem (v kapitalsko-tržnem sistemu), *punk* pa zato, ker vrača, kar je iz humanizma izvrženo.

Kje *punk* rekrutira svoje pripadnike? S "klasično" raziskavo bi pri nas zelo verjetno prišli do zaključkov tipa "identitetna kriza" ali celo "disocialna osebnostna struktura", dodana pa bi jim bila drobna opomba o pretežno nižjih socialno-ekonomskih plasteh. "Adolescentska kriza" marsikje pomeni bande, gange in podobne oblike druženja, ki utelešajo agresivnost (prim. *Peklensko pomarančlo*!); a gibanje to agresivnost privede spet v obzorje Teksta, konfrontira pozicijo sužnja s pozicijo Gospodarja — Humanista.

Ideološka razsežnost *punka* je torej ravno v tej konfrontaciji, ki jo omogoča produkcija označevalca. V tem je tudi vsa agresivnost *punka*: to ni agresivnost ljudi, temveč agresivnost samega označevalca. Ozmimo se po domači sceni: "punkovec" se ne pretepa nič več kakor kdo drug, vendar je videti, kakor da bi se pretepal ali hotel pretepati. V tem pa trči ob oblast, ki ji je sicer sumljiv vsakdo, kdor je videti "drugačen"; drugače povedano, ni nevaren oni, ki skriva, temveč ta, ki preveč kaže. To pomeni, da oblast *punk* pravilno dojema kot ideološki "napad" na mrežo simbolnih razmerij.

Ta videz, ta učinek označevalca pa konstituira *punk* kot fantazmo, imaginarni scenarij za subjekt kot

učinek označevalca — fantazmo, ki jo glasba, komentarji kakršen je ta, filmi itd. inavgurirajo v "svobodnem sistemu" tržnih vrednosti. Ko govorimo o *punku*, govorimo pravzaprav o tej fantazmi, v kateri je mogoče odložiti, česar sicer ne bi izjavili.

To pa je tudi razlog, zakaj v zvezi z agresivnostjo nismo spregovorili o "filmih nasilja", tako popularnih in dobro znanih: vemo, da se v njih na koncu običajno vse uredi, postavi na svoje mesto; nasilje je osmišljeno in subjekt v razmerju do sistema na pravem mestu. Ti filmi se vključujejo v mrežo simbolnih razmerij — hkrati kot podoba njegovega potlačenega in kot sam agens potlačevanja. Junak ostane junak; *punk* pa, če to, kar sem povedal, drži, junaka subvertira.

A tudi junak menda "prvega *punk* filma pri nas" (kot zatrjuje Vesna film) *BREAKING GLASS* ("Razbito steklo") Briana Gibsona ostane junak. V tem filmu se *punk* podredi znani mnogo stabilnejši, sistemski, donosnejši fantazmi, ki jo razvija žanr melodrame. *Punk*, od katerega se junakinja upravičeno distancira (je zgolj "navdihnena s punkom") je tukaj komaj kaj več kot kostumografija in scenografija, recimo kar kodifikacija v sistemu mod. V ospredju pa je *sentiment*.

"Sporočilo" tega filma lahko, rahlo spremenjenega, prepišemo s škatlice ameriških cigaret (kar je toliko huje, ker je film angleški): "big business can damage your health". Toda to "sporočilo" moramo nujno dopolniti s tem, kar film izdaja: zabavno je, da junak najprej potegne junakinja v vso njeno godljo, potem pa se vrne k njej kot njen rešitelj, zadnja opora, ker jo (in ona njega) "še zmeraj ljubi". Res, v tem lahko beremo neki daljnji odsev razmerja subjekt — Pravljica. Po drugi strani pa je komično, da se tako "sporočilo" posreduje ravno v kontekstu skrajno komercialne produkcije.

Seveda si film ne privoščiti nobene refleksije, kakšno posiljevanje je pravzaprav to: je film za široko publiko, glasbeni film, ki bi rad združil *punk* in meščanski okus, "revolucijo" in ljubezen itd.; učinkuje kot metafora svoje lastne zgodbe: privedi hoče *punk* nazaj v okrilje Pravljice. Svojo produkcijo smisla pač vzpostavi na krutem nesmislu.

V nečem je Radivojevičev film *DEČAK KOJI OBEČAVA* ("Obetaven fant") podoben filmu *BREAKING GLASS*: junak sili iz nečesa, iz česar ne more, čemur je zavezan. Različna produkcijska načina pa narekujejo zanimivo razliko: v Gibsonovem filmu sta junaka v osnovi zunaj "establishmenta" in jima njegova "notranjščina" ne dene dobro, v Radivojevičevem filmu pa je junak ves čas kar se da "notri", kar mu sicer tudi ne dene dobro, toda nikakor ne more ven.

V življenju ga premetava nasilnost ženske: najprej ga zaročenka z

veslom, tako da se mu vse spremeni pred očmi, potem jih kar naprej dobiva (samo od žensk, se razume, sicer obvlada karate), dokler ga neki udarec (padec z motorja, ženska je tu le na zadnjem sedežu) spet ne povrne k "sebi". Na koncu se poskuša sam po glavi, a vse, kar mu uspe, je, da razbije ogledalo. Če merimo učinek s stopnjo ugodja, potem so ženski udarci najučinkovitejši.

Pri tem, ko "spremeni način življenja" in postane nekakšen "punkovec", niso toliko zanimive stvari, ki jih je pustil za seboj (zaščitniško, a malo neumno mater, gospodovalnega, a nesposobnega očeta, malomeščansko zaročenko, študij medicine), kakor tiste, ki jih vzame s seboj: udobje, standard, prijatelj karateista, ki ga ščiti pri nekaterih podvigih. Na tem mestu si lahko privoščimo primerjavo med beograjskim in ljubljanskim *punkom* (četudi bi ves slovenski komaj zadoščal za enega beograjskega — količinsko vzeto, seveda), med dvema fantazmama, kakor ju — po njuni "produkciji" — pač lahko zapazimo: beograjski *punk* se dogaja po velikih stanovanjih, na udobnih širokih posteljah, naš fant ima avto, potem motor (ki ga seveda kupi, ne morda sestavi); ljubljanski *punk* pa se dogaja po beznicah, kleteh, na ulici, vozi se z avtobusi in kaže mero surove angažiranosti. Če je ljubljanski *punk* še nekako del (če uporabim ta že malo zastareli izraz, pa saj take uporabljam ves čas) protikulture, je v Beogradu že del same Kulture.

Film nas pusti v dvomu: je fant res spremenil način življenja ali pa mu je udarec spremenil percepcijo, tako da zdaj vidi "čudne reči"? Nastopi nekaj prosvetljeni psihiater, skoraj anti-psihiater, ki razlaga "možne učinke udarca" in filozofira o tem, kateri način življenja je "pravi". On pravzaprav "pojasni" stvar: junakovo vmesno obdobje je reakcija, kakor je npr. klasicizem reakcija na barok. Reakcija na nasilnost ženske, moramo dodati v primeru obetavnega junaka, kar potrjujejo tudi vsa homoseksualna namigovanja v filmu. Ta so tudi edini "zunaj", ki ga film res proizvede, najbrž ravno zato, ker ostanejo le namigovanja.

Zaročenka ga z veslom, ker je verbalno inferiornejša; edina ženska, ki je verbalno močnejša od junaka, je neka Švicarka — ravno ona ga proglasi za obetavnega — pa še to zato, ker fant pač ne govori dobro tujih jezikov. Toda ta ženska v "vmesnem obdobju" kratko malo izgine, še ta edina! Lahko bi se začeli spraševati, kje je v tem filmu mesto ženske, a se bojim, da bi bilo preveč dolgočasno.

Res pa je, da se po navadi začneš upirati temu, kar te neprestano tolče po glavi, dokler te pač ne stolče do te mere, da se niti upirati ne moreš več. Toda *punk* ni zgolj reakcija, ni zgolj upor, temveč govor z druge strani, naš lastni govor, ki pa ga v izjavljanje prepuščamo nekomu drugemu.

Najbolj eksplicite *punk* film je med temi, ki jih obravnavam, THE RUDE BOY ("Grobi fant") Davida Mingaya in Jacka Hazana. Ta film se dogaja po kleteh, slumih, beznicah in drugih scenarijih "nižjih socialno-ekonomskih plasti". In grobi fant, drugače kot obetavni fant, ne hodi na stranišče samo lulat in gledat, temveč pripelje tja tudi žensko.

Junak, grobi fant, je pravzaprav replika nekdanjega "anti-junaka", on je tisti, ki vse narobe razume, hoče biti apolitičen, kakor da je mogoče biti apolitičen, če zmerjaš policaje. Policaji so v scenariju "nižjih socialno-ekonomskih plasti" nepogrešljivi in lahko si mislimo, kakšno "vlogo" igrajo: so tisti agens oblasti — v "plinastem stanju" — ki je prisoten prav povsod, ki se mu ne moreš niti za hip izogniti ali si od-dahniti od njega, kriv ali ne, se pravi, *nujno* kriv. Povsod, tudi pri nas, imajo grozovito metodo, da te — če so že kdaj imeli s teboj opravka — potem zmeraj znova prepoznajo in pozdravljajo kot "starega znanca", kar je že samo po sebi obtožujoče. Ni dobro imeti z njimi opravka, hkrati pa se jim ne moreš izogniti: mar ni to ravno formula, ki jo je Bateson imenoval *double bind*, shizogena dvojna spona, zaradi katere nobena paranoja ni neupravičena?

Ampak nazaj k filmu. Grobi fant pravzaprav ni "punkovec", prej bi lahko rekli, da *punka* ne razume, namešč *punka*, kot ga v filmu zastopajo The Clash, spoja (politične) angažiranosti in žura, zabave, znanega drgetajočega plesa. Ne razume tistega govora, ki bi iz njega šele napravil *subjekt* v vsej dvoumnosti tega izraza: če bi se *podredil* govoru gibanja, bi v njem dobil tudi svoje *mesto*. Tako pa ostane — kot beden in zatiran prodajalec v porno-trgovini — le objekt za oblast, natanko to, kar determinira njegova "apolitičnost".

V neki drobni točki THE RUDE BOY učinkuje kot paradija na GIMME SHELTER (se spomnite, *The Rolling Stones*). V obeh primerih je "vrhunec" filma zločin. GIMME SHELTER nam kaže prijazno skupino, ki hoče zgolj zabavati zabave željno množico, toda v tej množici so tudi zločinci in zgodi se umor. THE RUDE BOY pa uprizori krvavo nasilno sceno (namreč s strani oblasti), posebno v — sicer nekoliko naivnih — sekvencah z mladim črnim aktivistom, jo potencira s sijajno vključenim posnetkom Margaret Thatcher, ki zahteva okrepitev policije, zločin, ki se zgodi in zaradi katerega so storilci pozvani na odgovornost, pa je — streljanje golobov ("mučenje živali"), ki ga priredijo sami člani skupine *The Clash*.

Morebiti ni legitimno uvrstiti filma Christopherja Petita RADIO ON ("Vključen radio") med *punk* filme, pa saj tega niti nočem. Zame je bil to najimpresivnejši (četudi skromen, črno-bel) film na letošnjem Festu — poleg Ferrerijevega CHIEDO ASILO. RADIO ON ne uporablja materiala, ki

se ga običajno smatra za *punk* (glasba Davida Bowieja, no, resda v nemščini, Roberta Frippa, Kraftwerk), vendar uprizarja fantazmatično potovanje po istem — Hrvati bi rekli: "ništavilu", v katerem je dovolj razločno slišati *punk*. O "ništavilu" lahko govorimo seveda le v kontekstu našega potovanja, sicer je to polje še preveč nabito, najmanj, kar lahko rečemo, nabito s *paranojo*. Radio, ki je v junakovem klempavem avtomobilu stalno vključen, nas bombardira s poročili zdaj s te, zdaj z one mesarije tega sveta. Junak to mirno poslušaja (ali ne poslušaja), ne prenese pa dezertarja (avtoštoparja) iz (angleške) vojske na Irskem, ki ga dela za udeleženca v eni od teh mesarij. Bližina *realnega* (se pravi tisto, kar bi ga lahko privedlo do njegovega lastnega mesta v RADIO ON) je tudi tukaj, kakor povsod, neznosna.

Junak raziskuje smrt svojega starejšega brata, ki se je utopil v kadi. Odveč je povedati, da ne odkrije ničesar: zarezaja, ki jo je vzpostavila smrt, je nepremostljiva, edini subjekt, ki bi o tem lahko kaj povedal, je mrtvec. Junaku nič ne pomaga, če poskuša rekonstruirati utopitev (pri tem je samo rahlo smešen), če vdre v bratovo stanovanje (ki se izkaže za stanovanje bratove ženske); njegov transfer do mrtvega subjekta vednosti (o smrti) ostaja, njegova lastna kastriranost (ne-vednost) tudi. Ker pa junak odklanja *realno* (navsezadnje bi mu o smrti lahko kaj povedal pobegli vojak), lahko zaključimo, da tako stanje naravnost zahteva.

Med potjo sreča žensko, Nemko, ki ji je bivši mož ugrabil otroka; tudi ona zdaj tava, brez načrta, izgubljena. Njuno srečanje je seveda brez haska, nobeden ne more drugemu pomagati, še spita ne skupaj. Saj tudi ne iščeta pomoči, ne iščeta drug drugega, temveč nekoga Drugega: iščeta tisto, kar ju bo, vsakega posebej, pripelo na Smisel, iščeta svoje lastno izgubljeno mesto, ki je nekje Drugje. Toda v resnici on *najdeva* svoj dejanski nesmisel v transfernem razmerju do mrtvega brata in ona *najdeva* svojo ne-celost v iskanju izgubljenega otroka-falosa; obadva najdevata svojo kastriranost v iskanju svojega večno izmikajočega se pravega mesta — ne pod soncem, temveč v polju Resnice.

Nekje na poti sreča junak nekakšnega dvojnika, ki je našel svoje mesto, ali bolje, ki ga niti ne išče; vendar to ni mesto, ki bi ga junak lahko imel za svojega, ker je seveda ravno tako neresnično kot njegovo, ravno tako izgubljeno. To je črpalkar, ki ima svojo kitaro in prepeva komade Eddieja Cohraneja. Na nič ni navezan, niti na denar — naš junak mu plača z njemu ukradenim bankovcem, pa niti ne trene — živi sam in zgolj sprejema ter odpravlja popotnike. Pa ni asket: on preprosto ne jebe. Blagor mu.