

ESECA

ženske atribute: ne preseneča, da sredi historične sex-vojne, v kateri so ostale ženske same, nenehno stopnjujejo prav svojo ženskost (oblačenje, preoblačenje, ličenje, obuvanje, preobuvanje) in ne preseneča, da ta obsedenost s fantazmo absolutne ženske nastopi le kot sublimacija ženske fantazme o moškem, ujetem med-dve-ženski — »Prišla sem, ker si bil v nevarnosti, zdaj nisi več, zato odhajam«, reče Carmen Maura na koncu filma svojemu moškemu.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

THELMA IN LOUISE THELMA & LOUISE

režija: Ridley Scott
scenarij: Callie Khouri
fotografija: Adrian Biddle
glasba: Hans Zimmer
igrajo: Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Michael Madsen, Christopher McDonald, Stephen Tobolowsky
ZDA, 1991.

»Če se človek enkrat spusti v umor, se mu kmalu tudi rop ne bo več zdel nič hudega, in od ropa je samo korak do pijančevanja, do nespoštovanja postnih dni, od tod pa do neolikanosti in zapravljanja časa. Če tako enkrat stopiš na kriva pota, nikoli ne veš, kje se boš ustavil.« (Alfred Hitchcock)

»I did it. And I can't undo it«, reče v enem najbolj intimnih pogovorov celega filma

Louise Sawyers (Susan Sarandon) svoje-mu fantu glasbeniku (Michael Madsen): *storila sem to in tega se ne da povrniti*. Hrbtina stran te nereverzibilnosti dejanj je nepovratnost besed — ko so enkrat izrečene, jih za nobeno ceno več ni mogoče spraviti nazaj. Celó za ceno življenja ne. Nasilni *macho* bi se na parkirišču nočnega lokala s poskusom posilstva morda celo še izvlekel, toda ko enkrat spregovori, je njegova usoda zapečatená: »*You watch your mouth, buddy!*«, mu zabrusi Louise, tik predno mu s kroglo iz revolverja za vselej prežene iz glave misli na felatio. Njene besede sicer lahko prevedete z »*Drž' gobec!*«, lahko pa tudi sami nekoliko bolj pazite na besede in vljudno pristavite: »*Izbiraj besede!*«. Toda kaj, ko se besed ne da vzeti nazaj... Njih izbira je na las podobna izbiri, v katero sta padli obe glavni junakinji, Thelma in Louise: *you can't undo it*, tega se ne da povrniti. Tudi zanju ni poti nazaj, na videz nimata nobene druge izbire.

Zato si velja ogledati neko idejo v zvezi z izbiro, ki se vleče vse tja od Pascala in Kierkegaarda, in ki jo je morda najbolj strnjeno povzel Deleuze: alternativa duha ne meri na člene, med katerimi je treba izbrati, temveč na moduse eksistence tistega, ki izbira. So sicer izbire, kjer ne moremo izbrati, če se prej ne prepričamo, da nimamo izbire — pa naj je nujnost, ki nas v to sili moralna, fizična ali psihološka. Zato pa duhovna izbira poteka med modusom eksistence tistega, ki izbira, a tega ne ve, in modusom eksistence tistega, ki ve, da gre za izbiro. Kot da bi obstajala neka izbira med izbiro *ali* ne-izbiro. Ta premislek pripelje do sklepa, da izbira kot duhovno določilo nima drugega predmeta razen samega sebe: izberem, da bom izbiral, in s tem že izključim vsako izbiro, ki temelji na modusu, da nimam izbire. Skrajna predpo-

stavka tega sklepanja pa je, da nam resnična izbira — tista, *ko izbereš samo izbiro* — vse povrne. Po njeni zaslugi naj bi vse znova našli v duhu žrtovanja, v trenutku žrtovanja ali pa celo, še preden bo žrtvovanje izvršeno.

Če Louise vstopi v film kot tista, ki je od samega začetka izbrala izbiro, tedaj je še toliko bolj zanimivo opazovati, kako ji na tej emancipatorični poti sledi Thelma (Geena Davis). Uvodni prizor z možem, ki ji vztrajno onemogoča pripraven trenutek za vprašanje o solo-vikendu, nam dobesedno odpre oči: kaj pa, če izbira ne poteka zgolj med »da« ali »ne«, temveč je še neka tretja možnost — namreč ta, da sploh ne zasta- viš vprašanja, da potemtakem izbereš samo izbiro? Tedaj je sporočilo mogoče pustiti tudi v mikrovalovni pečici — in naslovnik ga bo zagotovo prejel še vročega!

Lekcija, ki jo je iz te prve izbire potegnila Thelma, je odločilna. V drugo sploh ne bo več treba postavljati vprašanja. V tem je vsa lepota prizora, v katerem Thelma preverja, če moževemu telefonu že prisluškujejo. Dovolj je že, da mož izreče njeno ime (drugače, veselo, da ne rečemo ljubeče), pa je vse jasno; on ve — in potemtakem vedo tudi zasledovalci! Vprašanja sploh ni bilo treba, izbira se ponuja sama po sebi. Značilnost tovrstne izbire je, da lahko venomer pričrjana znova, da v igro vsakič znova zastavi ves svoj zastavek. Že s samim odhodom od doma Thelma dobesedno tvega vse. Drugič to stori s plesom in nočnim izletom na parkirišče. Tretjič: noč s kavbojskim štoparjem J.D. Četrtič: rop trgovine. Petič: revolver, naperjen v glavo policista. Zdi se, da je morala preiti vse te postaje, da bi lahko na koncu ujela Louise in stisnila njeno roko, tik predno se obe odpeljeta v globino Grand Canyon. *You can't undo it!*

Paradoks te emancipatorične poti je morda predvsem v tem, da smo na koncu vselej na točki, s katere smo se na pot sploh podali. Bodimo še enkrat pozorni na besede. Mar niso besede, s katerimi predstavniki Reda na koncu nagovorijo Thelmo in Louise, analogne besedam, s katerimi posiljevalec skuša hipnotizirati svojo žrtev: *Roke v zrak! Vsak odpor bomo imeli za dejanje agresije!* V samem središču Reda je radikalen Nered, zato je edini možni odgovor v tem, da sploh ne dopustimo vprašanja — da sami pritisnemo na plin. In kot bi film hotel poudariti, da šele finalno žrtvovanje zares vse povrne, se po zaključnem *slow-motionu* še enkrat bliskovito zvrstijo vse ključne epizode prevožene poti, ki se navsezadnje strnejo v polaroid, ki je za trenutek zamrznil njun odhod, njuno prvo izbiro izbire.

Junaki Ridleyja Scotta so po definiciji ljudje, ki so izbrali prav izbiro. Tak je Harrison Ford v filmu *Blade Runner*, tak je Tom Cruise v *Legendi*, tak je navsezadnje Michael Douglas v filmu *Black rain*. Prav tista skrajna izbira, ki že meji na žrtvovanje, zastavljena pa je zgolj zato, da nikomur ni treba polagati računov za vse dotodanje izbire, privede junaka *na sam rob* (nebotičnika, zgodovine, zahodne civilizacije, Veli-kega kanjona...). To je rob nerazločljivosti, na katerem dežne kaplje ni več mogoče razločiti od solze. Še več, na tej robni točki je kristal makro-univerzuma ravno strogo istoveten kristalu mikro-univerzuma. Kadar ne dežuje, se vozimo v kabrioletih. Tedaj tudi za solze ni prostora.

STOJAN PELKO

