

Kinematografija zarote v dolгих sedemdesetih

MADELINE LANE-MCKINLEY

»Ni mi treba povedati, da so stvari slabe. Vsi vedo, da so stvari slabe. Depresija je. Vsi so brez dela ali prestrašeni, da bodo izgubili službo. Dolar kupi vrednost petih centov. Banke bankrotirajo. Trgovci hranijo pištole pod pultom. Pankerji divjajo po ulicah in nikjer ni nikogar, za katerega bi bilo videti, da ve kaj dela, in temu ni konca. Vemo, da je zrak neprimeren za dihanje in je naša hrana neprimerna za to, da bi jo jedli, in sedimo pred televizorji, medtem ko nam nek lokalni novinar govori, da smo imeli danes petnajst umorov in triinšestdeset nasilnih zločinov, kot da bi moralo biti tako. Vemo, da so stvari slabe – slabše kot slabe. Nore so.«

Howard Beale, *Network* (1976)

Zarota – kot fenomen, ki je sicer predhoden, toda posebej značilen za kinematografijo sedemdesetih – je žanr, globoko povezan s »postmodernim sublimnim«, ki ga Lyotard opiše kot nekaj, kar »poda tisto neprikazljivo v prikazu samem« (Lyotard, *Postmoderna za začetnike*; prevodi citatov v besedilu so prilagojeni, op. ur.). Paranoja, spremljevalka zarote, je predstavná logika postmoderne, ki jo strukturira totalnost ne-predstavljanja.

Lyotardova razlaga postmodernizma, napisana leta 1979, je povsem zarotniška. Za Lyotarda je to, kar zaznamuje »postmoderno« kot zgodovinsko točko, zastaranje pripovedne vednosti – vendar pa vednost ne more ne biti pripovedna. V svoji epistemološki kritiki velikih pripovedi predvidi, kar bo skoraj desetletje kasneje Fukuyama razglasil kot »konec zgodovine«, ki ga zaznamujejo iztek dobe hladne vojne in globalni vzpon liberalne demokracije in prostega trga.

V sedemdesetih Lyotard v zatonu pripovedi vidi »učinek vzpona tehnik in tehnologij po drugi svetovni vojni, ki je namesto na smotre dejanja poudarek prestavila na njegova sredstva«, ob tem pa doda, da bi lahko v njem videli tudi »učinek ponovnega razmaha razvitega liberalnega kapitalizma, do katerega je prišlo po njegovem umiku pod zaščito keynesianizma v letih 1930-1960, prenove, ki je odstranila komunistično alternativo in ovrednotila individualno uživanje dobrin in storitev« (Lyotard, *Postmoderna stanje*). Paranoična kinematografija sedemdesetih si krizo pripovedi vzame za centralno točko: problem predstavljanja zaplete z iskanjem »novih prikazov, ne zato, da bi v njih uživali, temveč zato, da bi nam posredovali večji občutek neprikazljivega« (Lyotard, *Postmoderna za začetnike*). Medtem ko do neke mere le predeluje

konvencije detektivske pripovedi, se žanr zarote iztrga iz splošnih tendenc kriminalne fikcije in jo ponovno politizira preko paranoičnih struktur občutenja.

Izhajamo iz razlikovanja med filmom zarote in teorijo zarote – slednjo Samuel Chase Coale opiše kot »fikijsko strukturo«, ki »kzmos kontingenc in možnosti« preoblikuje v »bolj racionalno kraljestvo varljivega zapleta in skrivnega delovanja, s čimer poskuša skrivnosti in dvoumnosti postmodernizma uokviriti v neke vrste prepoznaven okvir« (Coale, *Paradigms of Paranoia*). Glede teorije zarote Kathleen Stewart razlaga da »detajli ustvarijo potrebo po zapletu«, saj »za teorijo zarote ni nujno vse že vedno rigidna, vse preveč očitna spletká (zaplet), temveč je temeljna praksa zarotniškega mišljenja iskanje manjkajočega zapleta« (Stewart v: *Paranoid Within Reason*). V tem smislu zarota, »tako resnična kot teoretična, ponuja protisredstvo postmodernizmu: vse postane znak, namig, delček večje sestavljanke,« kot to opiše Coale. Vendar pa, kot bomo videli, to ne drži za vse paranoične filme sedemdesetih.

Kot kanonični film tega žanra se *The Conversation* (1974) Francis Forda Coppole upira taki razlagi zarote v postmodernizmu. *The Conversation* je primarni primer kinematografije nadzora, kot Catherine Zimmer opiše »pripovedno orientirane alegorije totalnosti«, pri katerih »tehnologije in prakse nadzora poskušajo urediti globalno tako, da se zdijo svetovni sistem in podobe tega sistema tako popolno usklajene, postane da razdalja med dejanskim in figurativnim težko opojmljiva« (Zimmer, *Surveillance Cinema*).

V svojem zavzetem portretiranju Harryja Caula, strokovnjaka za nadzor, film povzroča paranoični učinek preko razvitja Caulovega psihičnega propada. Caulov poklic mu narekuje vdiranje v zasebnost drugih, vendar pa možnost zasebnosti v lastnem življenju obsesivno vzdržuje do točke obupa: vrata v njegovo stanovanje so zapahnjena s številnimi ključavnicami; njegovo dekle živi v ločenem stanovanju, za katerega ima ključe le on. Toda do konca filma postane Caul popolnoma prepričan v to, da so vdrli v njegovo zasebnost, ko ga popolnoma prevzame krivda ob ugotovitvi, da je pogovor, za katerega so ga najeli, da ga posname, vodil do številnih umorov. V tem smislu *The Conversation* obrne »konvencije žanra detektivke«, pravi Vera Dika, tako, da Caul nazadnje ne more ubežati svoji lastni postmoderni notranjosti (Dika, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film*). Prostorska zamisel postmodernizma je razdaljo uničila, pravi Fredric Jameson, tako da »smo potopljeni v njenih odslej zapolnjenih in prežetih volumnih do točke, ko

Zarota postmodernizma je pozni kapitalizem. Skozi celoten paranoični žanr nam ti elementi nedoločenosti in ne-pripovednosti ponujajo možnosti za razmislek in dojemanje poznega kapitalizma kot nastajajoče globalne družbene totalnosti dolgih sedemdesetih.

Pri mnogih izmed teh filmov lahko pozni kapitalizem beremo kot vseobsegajočo zaroto – postmoderno sublimno, ki izraža nemoč izražanja te totalnosti.

so naša nova postmoderna telesa oropana prostorskih koordinat in praktično [nesposobna] oddaljevanja» (Jameson, *Postmodernizem*). V zadnji sceni Caul uniči svoje vse bolj utrjeno stanovanje med iskanjem snemalnih naprav. Konča zaprt v klavstrofobični družbeni celostnosti, v svetu, v katerem vsi elementi življenja postanejo podrejeni zemljevidu postmodernizma. V Caulovem samouničenju lahko postmoderno razumemo skozi njen panoptični učinek – v tem primeru se iz vidnega razširi na slišno – ki, kot pravi Foucault v *Nadzorovanju in kaznovanju*, »[sproža] stanje zavedne in trajne vidnosti, ki zagotavlja samodejno delovanje oblasti».

Zarota postmodernizma je pozni kapitalizem. Skozi celoten paranoični žanr nam ti elementi nedoločenosti in ne-pripovednosti ponujajo možnosti za razmislek in dojemanje poznega kapitalizma kot nastajajoče globalne družbene totalnosti dolgih sedemdesetih. Pri mnogih izmed teh filmov lahko pozni kapitalizem beremo kot vseobsegajočo zaroto – postmoderno sublimno, ki izraža nemoč izražanja te totalnosti.

Ernest Mandel v svoji kritiki detektivk pravi, da »poenostavljanje zločina, če ne že človeških problemov samih, na raven 'misterijev', ki jih je moč razrešiti, simbolizira vedenjske in ideološke trende tipične za kapitalizem» (Mandel, *Delightful Murder*). Vendar pa paranoične tendence v kinematografiji dolgih sedemdesetih problematizirajo konvencije tega žanra. Postmoderna sublimnost, z drugimi besedami, izraža ne-predstavljalnost kapitalizma tako, da skrivnosti ne moremo zreducirati na posamezen zločin ali določeno verigo zločinov, ampak jo lahko razumemo le v navezavi na nerazrešljivost sistemske zarote. Medtem ko, kot pokaže Mandel, zgodovinsko gledano kriminalke odsevajo to težnjo po pripovednem zaključku – prav z izpostavljanjem pogojev zarote – se paranoična kinematografija ukvarja s problemom razreševanja skrivnosti, na da bi se zatekala k višji moči države. Medtem ko mnogi filmi tega žanra vključujejo korporativno zaroto, pa je država vedno že vpletena, in nikoli ne zagotavlja razpleta, ki je bil tako bistven za predhodne paradigme detektivske pripovedi.

V *The Conversation*, tako kot v filmih *Klute* (1971), *The China Syndrome* (1979) in *Network* (1976), je korporacija središčna točka zarotniške mreže, ki se razpreda do točke nerazrešljivosti in s tem praktično onemogoči razmejevanje med korporacijo in državo. Vodja korporacije postane ključna figura, ki konsolidira grožnjo, ki jo Timothy Melley poimenuje »imperij zarote«, za katerega korporacija označuje »ultimativnega monolitnega kolektivnega akterja,«

za katerega si pogosto predstavljamo, da poseduje »nenavadno notranjo enotnost in zastrašujočo, skorajda božansko moč.« Korporacije »se bolj kot sistemi, v katerih delujejo človeški odločevalci z omejenim znanjem, zdijo samovoljni akterji, zakladnice skrivnostnih namenov, z osupljivo zmožnostjo nadzora potrošnikov in delavcev« (Melley, *Empire of Conspiracy*). Multinacionalka ustvari koherenco v sicer nekoherentni podrejenosti države kapitalu. Po drugi strani pa je v *The Andromeda Strain* (1971), *Three Days of Condor* (1975) in *Le Secret* (1974) glavni zarotnik država. Sam žanr kot celota ne predstavlja toliko stalnega nabora sovražnosti, temveč prikazuje splošnejše občutenjske strukture razočaranja in nezaupanja v državo, ki je nemočna ali skorumpirana.

Iz nebuloznih diskontinuitet korporativnih zarot in državne moči, izhaja tudi motiv nacistične zarote, ki ga predelujeta tako *Marathon Man* (1976) kot *The Boys from Brazil* (1978). Oba se osredotočata na ponovno pojavitev izgnanega nacističnega vodje in nedolžnost mladega ameriškega Juda. V *The Boys from Brazil* se Barry Kohler, ki ga igra Steve Guttenberg, zaplete v paragvajsko podzemlje Tretjega rajha. Gregory Peck igra skrivajočega se zdravnika iz Auschwitza, ki naroči umore skoraj stotih bivših nacistov v Evropi in ZDA. V filmu *Marathon Man* je Laurence Olivier nacistični zobozdravnik, ki muči študenta zgodovine Thomasa Levyja (igra ga Dustin Hoffman), da bi dobil njegovo zapuščino diaman- tova, ki jih je njegova družina dobila od bogatih Judov kot plačilo za pobeg iz koncentracijskih taborišč. Za razliko od mnogih drugih žanrskih filmov, država ni toliko vpletena v zaroto, kot je popolnoma nemočna v njeni razrešitvi. V začetku filma *Marathon Man* nacisti ubijejo Thomasovega starejšega brata Henryja, vladnega agenta, ki mu ne uspe zaustaviti njihove kraje diaman- tova in ki nazadnje ogrozi svojega mlajšega brata. Tu država popolnoma zamrzne – po tem, ko ga mučijo s pulijenjem zob, Thomas preživi zaradi čiste iznajdljivosti, brez kakršnegakoli znaka višje avtoritete. Kot maratonec je edinstveno pripravljen ne le, da pretrpi mučenje, temveč tudi, da pobegne in na koncu premaga svoje mučitelje. V obeh filmih lik nacističnega odseva nostalgijo za prejšnjo paradigmo zla – paradigmo, ki ne more več nuditi razlag tesnob kapitalistične prihodnosti, temveč se ozira nazaj v pripovedno logiko, v kateri je nedolžnost zamisljiva možnost.

Fredric Jameson je zaroto opisal kot »zavržen poskus ... misliti nemogočo totalnost sodobnega svetovnega sistema«. Vendar pa dejstvo, da zarota ne zmore prikazati kapitalistične totalnosti,



samo po sebi ni političen problem, temveč zastavlja niz estetskih problemov glede ne-predstavljalivosti. V postmodernizmu Jameson odkriva »novo situacijo«, ki predstavlja »ogromne, hromeče probleme za umetniško delo« in dodaja, da: »Modernizem, ali morda bolje, različni modernizmi nasploh vzniknejo kot poskus iskanja kvadrature tega kroga in iznajdbe novih elaboriranih formalnih strategij za preseganje te dileme: v oblikah, ki vpisujejo nov občutek odsotnega globalnega kolonialnega sistema v sami sintaksi poetičnega jezika samega.« Jameson postavi kognitivno kartiranje za vzhajajočo estetiko te zgodovinske točke, s čimer predlaga način prostorske predstave, za katero »ni potrebno, da je poživljajoča socialistično realistična drama revolucionarne prevlade, ampak je lahko prav tak zapisana v pripovedi poraza«, kar včasih celo bolj učinkovito povzroči, da se »celotna arhitektonika postmoderne globalnega prostora dvigne v obliki duha nad samega sebe kot nekakšna zadnja dialektična ovira ali nevidna meja« (Jameson, »Cognitive mapping«). Kinematografijo zarote dolgih sedemdesetih lahko v tem pogledu razumemo kot zapis družbene totalnosti na pripovedi poraza.

Za Jamesona pripoved ostaja imperativni kognitivni proces prostorske predstave – interpretacija in ustvarjanje metapripovedi, ki »se eksplicitno sklicujejo na neko veliko pripoved«, kot pravi v uvodu v Lyotardovo *Postmoderno stanje* iz leta 1984. S tem ko postmodernizem opredeli kot »nejevernost do metapripovedi«, Jameson trdi, da pripovedna funkcija izgublja »svoje funktoje, svojega ve-

likega junaka, svoje velike nevarnosti, svoja velika potovanja, svoj veliki cilj. Razkropljena je v oblakih narativnih jezikovnih elementov – narativnih, pa tudi denotativnih, preskriptivnih, deskriptivnih, in tako naprej«. Leta 1981 piše o nalogi preoblikovanja »problematik ideologije, nezavednega in želje, predstave, zgodovine in kulturne produkcije okoli vseinformativnega procesa pripovedi«, za katero meni, da je »centralna funkcija ali primerek človeškega uma«. Medtem, ko ponuja uporaben hermenevitični niz za dekodiranje političnega nezavednega kulturne produkcije, Jamesonovo razumevanje pripovedi – ki jo oblikujejo politične postavke postmodernizma – subsumira problem predstave, ki je tako ključen za paranoično kinematografijo.

Ne-pripovednost predstavlja ultimativno zarotniško silo v postmodernizmu in epistemološko podstat paranoične kinematografije dolgih sedemdesetih. Vprašanje interpretacije je torej v tem, kako je zarota mogoče misliti – kako totaliteta poznega kapitalizma postavlja problem predstavljanja. \\\

PREVOD: MARTIN HERGOUTH, KATJA PAHOR

Objavljamo prilagojen odlomek članka »Long Seventies Conspiracy Cinema: An Introduction«, ki je bil izvirno in v celoti objavljen v spletni reviji Blind Field, publikaciji za kulturo in socialni boj, ki ga ureja feministično-marksistični kolektiv iz Santa Cruz v Kaliforniji. Uredništvu se zahvaljujemo za dovoljenje za prevod in objavo. Članek si lahko v celoti preberete na spletni strani www.blindfieldjournal.com.