

Tina Pogljajen

Masaker



V filmih Romana Polanskega se večkrat ponovi element enotnega, zaprtega prostora: dogajanje se (vsaj pretežno) odvija v izolirani hiši na vrhu pečine, na čolnu ali ladji, v židovskem getu ter, kot v tem primeru in v njegovi »stanovanjski« trilogiji filmov (*Odvratnost* [Repulsion, 1965], *Rosemarijin otrok* [Rosemary's baby, 1968] in *Podnajemnik* [Le locataire, 1976]), v stanovanju. V *Masakru* (Carnage, 2011), za katerega je bil scenarij prirejen po enodejanki Yasmine Reza Bog masakra (God of Carnage, 2006), je dogajanje zaradi svoje gledališke osnove za tako strukturo še posebej primerno. Pod lupo preciznega preučevanja je namreč dom premožne družine višjega srednjega razreda, v katerem se dva para poskušata dogovoriti o reševanju problema, povezanega s sporom njihovih otrok: eden od njiju se je namreč na zmerjanje odzval tako, da je drugega poškodoval s palico.

V približno osemdesetih minutah realnega časa se štirje liki, ki si med seboj diametralno nasprotujejo že v stopnjah liberalnosti, konservativnosti, idealizma in cinizma, poskušajo dogovoriti o tem, ali bi bilo treba fanta med seboj pobotati, ju trdo prijeti ali ju celo pohvaliti za zdravo borbenost in agresijo; ali je tisti, ki je drugega udaril, sploh kriv, če ga

je oni prej izzival in žalil; o tem, ali je hrčke etično puščati v naravi; in o (ne)vljudnosti telefonskih pogovorov v družbi. Medtem estetsko opremljeno stanovanje, v katerem se zadržujejo, utrpi skoraj toliko škode kot njihova začetna formalnost in vljudnostni pogovori. To dvojje namreč, kot je skoraj boleče jasno že na začetku, deluje tako, kot bi moralo, le do prvega zapleta. *Masaker* se tu za postopni razkroj uglajenega vedenja svojih protagonistov v primitivizem posluži podobne metode ujetosti kot Luis Buñuel v *Angelu uničenja* (El ángel exterminador, 1962), kjer gostje prestižne meščanske večerje po koncu le-te preprosto ne morejo oditi. Zasnova je pravzaprav zelo podobna: sofisticiranost udeležencev in razkošna, brezhibno urejena jedilnica, ki pravzaprav nakazuje na neživljenjskost in le površinsko lepoto ter eleganco, konstantno ponavljanje v pogovorih in dejanjih, ki so postala ritualen, kodificiran življenjski slog ter naposled napad na konvencionalne moralne vrednote s postopnim razkritjem hinavščine, obsedenosti s samim sabo, sebičnosti in ravnodušnosti do usode vseh drugih. Medtem ko Buñuelovi gostje z njihove zabave ne morejo oditi iz nerazložljivega, morda nadnaravnega razloga, pa štirim ljudem v *Masakru* to preprečuje njihova malenkostnost in čustvena

nezrelost, ki jih pri vsakem poskusu, da bi zapustili stanovanje, zadrži najkasneje pri dvigalu stanovanjskega bloka v New Yorku (snemanje je zaradi znanih razlogov v resnici potekalo v Parizu). Kljub temu da se vsi štirje odrasli znova in znova (četudi nerodno) poskušajo rešiti izoliranosti, ki jih ločuje tako med seboj kot (tudi fizično) od sveta, in mučne prisotnosti stanovanja samega, hkrati oboje nepopoljšljivo ohranjajo pri življenju, s čimer se znajdejo v krožnem zapletu, pri katerem se na koncu znajdejo zopet na začetku. Stanovanje, ki jih zadržuje, namreč nima nikakršne podobnosti z varno sliko doma, temveč v protagonistih, ki jih popolnoma prevzame, vzbuja nelagodje, paranojo in sumničavost, histerijo in psihotično obnašanje, pri čemer vsak od njih ostane popolnoma sam, nezmožen empatije ali čutenja česar koli drugega kot lastne groze.

Precizen občutek za filmski prostor oziroma za ujetost v enem prostoru je skupaj z zgoščeno, kronološko pripovedjo brez kakršnih koli *flash-backov* ali *flash-forwardov* avtorjeva specialiteta. Tudi v *Masakru* se predmeti in postavitve v prostoru neprenehoma ponavljajo, zdi se, da dogajanje napreduje, vendar se v resnici vedno znova vrača na začetek, medtem ko se likom iz začaranega kroga

boja za obstanek v simbolično premajhnem prostoru nikoli ne uspe osvoboditi. Vse bolj očitno pri obeh parih postaja tudi nezadovoljstvo nad partnerskim odnosom, ki skupaj s prostorsko strukturo deluje še dodatno klavstrofobično, medtem ko so nelagodja v odnosu med obema paroma povezana predvsem z razlikami v življenjskih nazorih in slogih. Ne glede na to se med njimi sčasoma začnejo spletati razumne in (v veliko večji meri) manj razumne vezi, pa naj gre za (kratkotrajna) zavezanstva med posameznim parom, Nancy in Alanom Cowan (Kate Winslet in Cristoph Waltz) ter Penelope in Michaelom Longstreet (Jodie Foster in John C. Reilly) ali preprosto za tabora moških proti ženskam in obratno; vse pa se nanašajo na diametralno nasprotujoče si »resnice«, ki jim nikakor ni mogoče priti do dna.

Razlog bi veljalo iskati v dejstvu, da je prav vsak od štirih likov bolj kot realno izklesana osebnost le esencialistično spolno diferencirana risankasta karikatura, s čimer si *Masaker* priročno nastavi slamnate moče, ki jih nato, skupaj z njihovo zmešnjavo iger boja za prevlado, ki počasi uničuje družbene konvencije in strukture, lahko z užitkom in sardonično parodira. Med histrionično humanistko, agresivnim konservativcem s patološkim strahom pred glodavci, osebnostno plitko diplomatko, ki se ji gnusi slabo ravnanje s hrčki, ne pa slabo ravnanje z ljudmi, in z mobilnim telefonom obsedenim nihilistom se statusi pomilovanja vredne žrtve in sadističnega nasilneža izmenjujejo kot po tekočem

traku. Ko dogajanje postopoma postaja vse manj in manj realistično in vse bolj in bolj absurdno, je vsakemu od njih odvzeto vse, za kar so prepričani, da je sveto, pa naj gre za uničenje dragocene knjige o Kokoshki, mobilnega telefona, družinske avtoritete ali lepotilnih pripomočkov. Polanski, kljub temu da na načelni ravni obsodi vsakogar od njih, kot najbolj razumnega od štirih prikaže prav nihilista Alana (Waltz), ki je v maniri prejšnjih režiserjevih priljubljenih likov od vseh največji individualist in mu v primerjavi z ostalimi tudi uspe ohraniti največ racionalnosti, hkrati pa s skoraj metazavedanjem o teatralnosti vsega skupaj vsaj deloma pomaga razkrinkati absurdnost dogajanja in hipokrizijo ostalih, v kolikor tega ne storijo kar sami. Žrtve nesmiselnosti se skozi prepire o svojih otrocih namreč spreminjajo v storilce nesmiselne agresije in obratno, saj je vsak, tako *Masaker*, sposoben storiti karkoli, če so le okoliščine za to prave.

Odmaknjeno prikazovanje igre moči med agresijo in pasivnostjo ter dominantnostjo in podložnostjo pa tudi nasiljem, ki dominantne vloge vzdržuje, je med središčnimi elementi kinematografije Polanskega tako v pogosto absurdističnih filmih, za katere je scenarij napisal sam, ali pri kompleksnejših narativih drugih avtorjev. Njegova temeljna struktura, ki ostaja ista že od njegovih začetkov, je zelo preprosta, vendar vseeno učinkovita, saj se z osnovno dinamiko moči in nemoči lahko poistoveti skoraj vsak. Nasilje, pogosto spolno in ponavadi usmerjeno proti ženskam in

otrokom (incest v *Kitajski četrti* [Chinatown, 1974], posilstvo v *Odvratnosti*, *Rosemarijinem otroku*, *Tess* [1979], *Deklici in smrti* [Death and the Maiden, 1994], izobčenje pohabljenega otroka v *Podnajemniku* in sirote v *Oliverju Twistu* [2005]), ne dopušča niti sočustvovanja z žrtvijo niti lahke določitve dejanskih vlog nasilneža in žrtve. Mnoge od njih namreč nasilno delujejo iz (kakorkoli neprimerne že) samoobrambe, pri čemer ima samo dejanje nasilja pogosto vprašljiv status, poleg tega pa žrtev – po vampirsko – potem ko utrpí agresijo, postane agresivna tudi sama (*Grenki mesec* [Bitter Moon, 1992]). Takšna uporaba diskurza nasilja relativizira posamezna nasilna dejanja do stopnje, kjer smiselnost obsojanja le-teh postane vprašljiva.

Za konec je podoben komentar k nesmiselnosti in absurdu celotnega dogajanja ponujen v obliki (pri avtorju prav tako ponavljajočega se) stilističnega prijema, pri katerem se na retorično ključnih točkah začetka in konca filma ponovi enak ali podoben prizor. V *Masakru* sta to edina prizora, posneta izven težeče notranjosti stanovanja: na začetku eden izmed fantov v parku drugega udari s palico, na koncu pa se, kot kaže, v istem parku pobotata brez posredovanja nespametnih odraslih. (Prav tako zadovoljen deluje tudi hrček, ki je bil eden izmed bolj obrobni razlogov za prepír.) *Post-scriptum* implikacija filmske priredbe *Boga masakra* je, da je posredovanje in moralno ogorčenje nad napačnim ravnanjem posameznika predvsem malenkostno zapravljanje časa in moči, medtem ko je vsakršna zahteva po oddolžitvi vredna posmeha ter nastopa v domeni ljudi, ujetih v lastno zaslepljenost in nepristnost. Stvari se na koncu koncev, kot kaže, uredijo same od sebe, med položajema žrtve in storilca, ki se med seboj zlahka zamenjata, pa je le tanka ločnica.

