



Drew Barrymore
Krik

zadnji kiki iz kinodvorane

Recimo, da ste moja generacija, ki je zdaj v Kristusovih letih in je potemtakem prvič zašla v temo kinodvoran tam nekje v začetku sedemdesetih, v spremstvu staršev morda celo konec šestdesetih. Ste generacija, ki je uživala v razkošju žanrov, v prelestih in večplastnosti filma, ki se je požvižgal na nacionalnost, cenzuro, spodobnost, realnost, proračun in *box office*. Da, generacija, ki je uživala v špageti vesternih, hongkonških ninja fu odisejadah, nemških soft porničih, indijskih melodramah, francoskih komedijah, izraelskih romantičnih komedijah, jugoslovanskih akcionerjih, ameriških hororjih in skandinavskem hardkoru – kakopak doma, na super 8. Še več, če ste kot otrok šestdesetih veliko platno deflorirali v sedemdesetih, ste lahko videli še marsikaj čudovitega, kar dandanes velja za čisto eksotiko. V mislih imam nemške, ruske, romunske in jugoslovanske vesterne, italijanske kanibalske hororje in snuff dokumentarce, ameriške paranoične drame, mehiške komedije, argentinske ljubičke, hongkonške šokerje, francoske akcionerje, skandinavske kriminalke in slovenske *blockbusterje*. Ni dvoma, žanr je bil kralj, film malodane bog, gledalec pa podložnik in vernik, ki je svoj okus lahko povzdignil v kult, pogled pa v oltar, na katerega je filmska industrija polagala sveže, sočne žrtve. Eh, film je bil nekoč

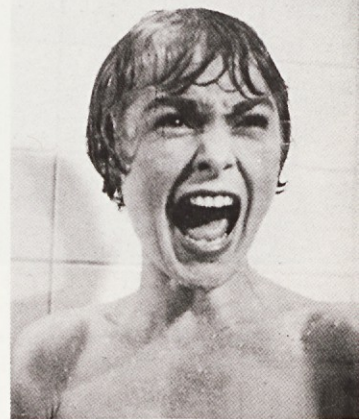
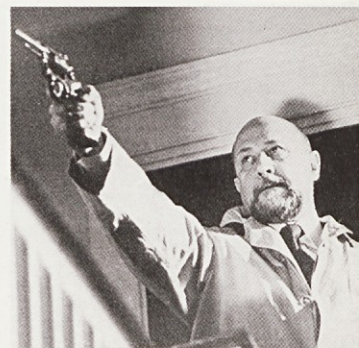
obred. Celo v osemdesetih, ko se je z videoeksplozijo in agilnim piratskim konzorcijem preselil v vaš dom, vam postregel s filipinskimi akcionerji, ameriškimi protikomunističnimi epi, vzhodnoazijskim baletom zlobe in nasilja ter skrbel, da zaradi zbranih del razvpitih starlet pornografskega imperija niti v najtišjih jutranjih urah niste zatisnili očesa. Priznajte, da ste takrat prvič ugotovili, da je pornič prav tako žanr z lastno hierarhijo, zvezdniškim sistemom, igralskim potencialom in umetniškimi ambicijami, skratka žanr, ki je po krivici odrinjen na rob filmske zgodovine. Če ne verjamete, skočite do vašega videotekarja in vzemite karkoli frišnatnega iz ameriške produkcije. Ne samo, da imajo pornjaki zdaj naslove in *sequele*, da njihova dolžina pogosto preseže 100 minut, proračun pa več stotisoč dolarjev; opazili boste še, da je vsak pornič že v celoti gola fotokopija hollywoodskega filma.

Torej, če ste bili nekoč premladi, da bi se v imenu čiste umetnosti po diktatu prostovoljno posiljevali z italijanskim neorealizmom, francoskim novim valom in Ingmarjem Bergmanom, potem ste imeli lepo otroštvo. Videli ste najlepše barve filma, doživeli njegova najlepša leta in spoznali kinematografijo, ki je ustvarjala za izbrance, za gurmane, skorajda za vsakega posebej. Spielberga ste spoznali, preden je stopil za kamero, in oba **Jurska parka** videli, preden sta bila posneta. Ne le to, videli ste vse tiste filme, ki jih šele bodo posneli, in včasih tudi filme, ki ne bodo posneti nikoli. Vsakdo od vas je bil Quentin Tarantino. Uravnalovke ni bilo, kompromisov še manj. *Take it or leave it*, je pisalo na vsakem filmu. Nihče vas ni gnal v kino, a če ste šli, tega potem nikoli niste pozabili. Vaših osebnih zvezdnikov si vam ni bilo treba deliti z mulci iz sosednje ulice. Imeli so namreč svoje. Tako kot zgodbe. Da, zgodbe, svetove in resničnosti. Stephen King je nekoč zapisal, da je pomembna zgodba in ne tisti, ki jo pove. Film, potemtakem, ne Mel Gibson, Julia Roberts ali pa kak štirinožni hišni ljubljencek.

Čas je, da se vprašamo, ali nam lahko po bogatih sedemdesetih in širokih osemdesetih devdeseta sploh še kaj ponudijo? Globino? Ja, če naredijo tridimenzionalen film. Višino? Ja, če strope kinodvoran predelajo v kupole, na katere bodo projicirali 70 milimetrske filme. Dolžino? Ne se hecat, mar vam **Pogumno srce** (*Braveheart*, 1995) in **Angleški pacient** (*The English Patient*, 1996) nista bila dovolj? No, kaj pa potem? Črna varianta je ultimativni snuff ali smrt filma v živo, kar glede na hollywoodsko strategijo produciranja politično, družbeno in rasno korektnih, seksa in nasilja otrebljenih uspešnic, ki morajo ugajati nezahtevno povprečnemu okusu vseh povprečnih Zemljanov, bržčas ni daleč. Ko bo uresničen hollywoodski sen vseh snov in bo posnet film, ki ga bodo videli vsi ljudje in bo vsem všeč, takrat se bo zgodovina filma definitivno končala. Žanri so namreč že začeli

umirati, ne? Le pomislite: koliko špageti vesternov ste zadnja leta videli v kinu? Kdaj ste v kinu Šiška videli pravi kung fu akcioner z anonimnimi hongkonškimi igralci? Ali pa italijanski horor? Kakršenkoli horor? Chucka Norrisa? No? Drži, obstaja pa tudi retrogradna, a optimistična inačica. Filmi se v devetdesetih za razliko od preteklih desetletij ne bodo več spominjali filmov, ki ne bodo nikoli posneti, ampak se bodo spominjali filmov, ki so se spominjali filmov, ki ne bodo nikoli posneti. Ali drugače, med filmom in cinefilskim spominom kmalu ne bo več nobene razlike. Vzemi David Lynch in **Izgubljeni cesto**. Kam pelje? Nazaj, jasno, v **Twin Peaks**. Poglejte Spielbergov **Izgubljeni svet** (*Lost World: Jurassic Park*, 1997); več, kot je pokazal **Jurski park** (*Jurassic Park*, 1993), je zaenkrat na velikem platnu nemogoče pokazati. Če potemtakem pokažeš že videno, pokažeš največ, in če kažeš največ, bo vsakdo želel to videti. Pa čeprav drugič. Zato Spielbergov klasicistični *monster movie* ni toliko nadaljevanje Jurskega parka kot spomin nanj, avtorsko nadgrajeni *remake*. *Remake* do te mere, da bolj kot na **Jurski park** spominja na **Žrelo** (*Jaws*, 1975), brez **Žrela** pa nikoli ne bi bilo **Jurskega parka**, mar ne? **Izgubljeni svet** funkcionira zato, ker si prizna, da se vsak gledalec v kino vedno znova vrača po tisto, kar je nekoč tam za zmeraj pustil, po del svojega življenja in bržčas po vsa najmočnejša in najčistejša čustva. V ta "izgubljeni svet" se potemtakem ne vračate po nekaj, česar še niste videli, marveč po tisto, kar zelo dobro poznate. Tudi v tem smislu boste bolj nostalgično metaforo od dinosavrov sila težko našli.

Tako **Izgubljena cesta** kot **Izgubljeni svet** že v naslovu vključujeta iskanje. Iskanje fasciniranih pogledov, ki jih je kreiralo tisto, česar se spominjata. Toda Lynch in Spielberg svoj žanr kljub temu imata. Obstajajo pa filmi, ki niso izgubili le gledalcev, marveč tudi svoj žanr. Drži, grozljivke. Ki se nemočno vrtijo v začaranem krogu. Če že pridejo v kino, so v duhu moralno večinskega sentimenta obtesane do te mere, da grozljivki – da, hororju, kakršnega se spominjamo – še zdaleč niso več podobne. Ker ciljna publika to ve, v kino pač ne pride. In ker ciljna publika prejšnjic ni prišla, naslednjic hororja ne bo več v kinu. Pika. In nov obrat. V nedogled. Torej, če hoče horor na veliko platno, se mora nujno v nekaj preobleči, in če ob tem pridejo še gledalci, to ne pomeni, da so prišli gledat horor kot tak, marveč njegovo preobleko. Zaradi te travestije hororju včasih popustijo živci in iz dna duše se mu utrga krik, ki je preglasen, da bi ga ujeli v videokaseto, in preširok, da bi ga gledali na malem ekranu. In **Krik** (*Scream*, 1996) je točno tak krik. Ultimativen horor kolaž, ki se preobleče v samega sebe, sam pa je sestavljen iz vseh hororjev zadnjih dvajsetih let, iz vseh šokov, ki so jih gledalci vmes doživeli, iz vseh krikov, ki so v tem času odmevali, iz



Noč čarovnic

Psiho



Courtney Cox,
Jamie Kennedy,
Neve Campbell
Krik

Nova mora v ulici brestov

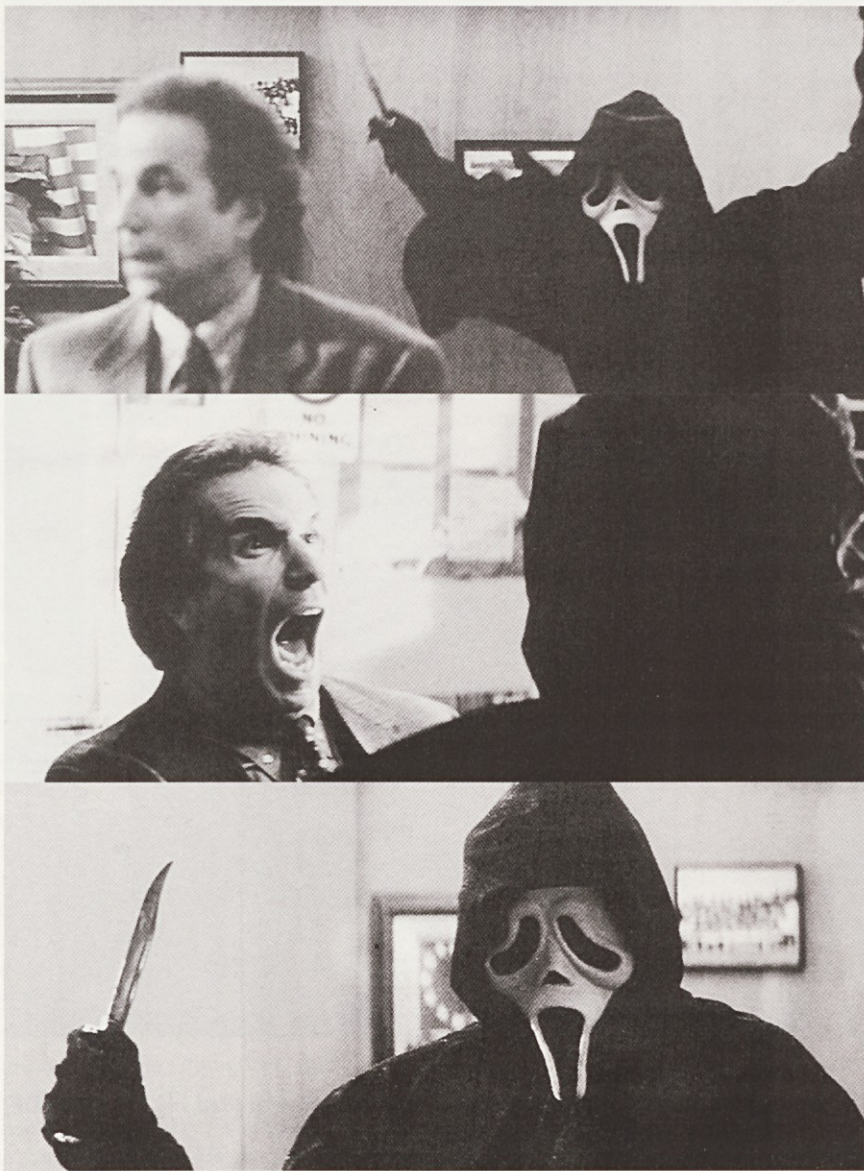


vseh pravil igre, ki smo se jih ob tem naučili, in klišejev, ki jih je treba poznati zato, da se jim lahko izogniš. *Krik* ni le spomin na filme, ki so poustvarjali žanr, temveč spomin na žanr sam, ki je v sedemdesetih, točneje l. 1978, skoraj natanko pred dvajsetimi leti, s filmom Johna Carpenterja *Noč čarovnic* (Halloween, 1978) pridobil novo, mitsko dimenzijo strahu. Uvedel je psihopatskega serijskega morilca Michaela Myersa, pošast s človeškim telesom in belo masko, za katero se lahko skriva katerikoli obraz, morda celo vaš sosed. Da, zato Myersa ni bilo moč pokončati. Zlo si lahko natakne katerikoli obraz, je svarila *Noč čarovnic*, Carpenter pa je še pred Stephenom Kingom (ki je prav tako eksplodiral v sedemdesetih) dokazal, da pošasti nikoli ne umrejo. Hja, Michael Myers se je nato vrnil še petkrat, kar pa niti ni tako pomembno. Po *Noči čarovnic*, ki so jo neposredno anticipirali Hitchcockov *Psiho* (Psycho, 1960), Herschell Gordon Lewis s *2000 Maniacs* (1964) in Romerov *Noč živih mrtvecev* (Night Of The Living Dead, 1968), posredno pa še *Suspiria* (1976) Daria Argenta, *The Hills Have Eyes* (1977) Wesa Cravena in *The Town That Dreaded Sundown* (1977) Charlesa B. Piercea, so itak vsi hororji zgedali kot sequeli Carpenterjevega šokerja. *Krik* citira zgolj tiste učinkovite, ki predstavljajo železni repertoar žanra in ki so se od *Noči čarovnic* oddaljili z enim samim ciljem: da bi ji bili karseda podobni. Recimo *Ko pokliče tujec* (When A Stranger Calls, 1979, Fred Walton), ki je prolog in vsebinski okvir *Krika*, *I Spit On Your Grave* (1979, Meir Zarchi), *Maturantska noč* (Prom Night, 1980, Paul Lynch), *Petek 13.* (Friday 13th, 1980, Sean Cunningham), *Deadly Blessing* (1981, Wes Craven), *Mora v Ulici brestov* (Nightmare on Elm Street, 1984, Wes Craven) in *Hellraiser* (1987, Clive Barker). Drži, ime Wes Craven se pojavi prevečkrat (v filmu samem celo *in person* kot čistilec v kostumu Freddyja Kruegerja), da bi zgrešili, kdo je podpisal *Krik*. To, da je v ZDA prislužil celih sto milijonov dolarjev, je zasluga lucidnega scenarista Kevina Williamsona, strahovitega ljubitelja grozljivk, ki je enega najbolj znucanih klišejev, torej manijaka, ki zmasakrira zakotno mestece, spremenil v pravi pravcati kviz za *die-hard* *fane* hororja. Craven je tokrat po letih krize in

scenarističnih zablod samo režiral. A z mladane mladostniškimi žarom, kar teje domiselni, zabavni in kakopak srhljivi odštevanki, igri asociacij, prebliskov in preigravanj, daje dodaten šarm. Wes, ki se je od Freddyja Kruegerja zaenkrat poslovil pred tremi leti s šokerjem *Nova mora v ulici brestov* (Wes Craven's New Nightmare, 1994), sedmim obrokom morilskih sanj, v *Kriku* tudi subtilno zrecitira enajst pravil, kako v hororju preživeti. Mimogrede, glavni junaki te zvrsti so do zdaj zavoljo scenarističnih šablon počeli ravno nasprotno, kar je šlo gledalcem s Kevinom Williamsonom na čelu pošteno na živce. Torej:

- Ne odpiraj vrat, če ne veš, kdo trka.
- Ne skrivaj se v omari.
- Ne skrivaj se v temi.
- Ne stoj kot lipov bog sredi sobe.
- Ne beži v klet ali na podstrešje, marveč iz hiše.
- Ne vračaj se v hišo.
- Ne spotakni se.
- Ne seksaj.
- Ne pij in ne jemlji drog.
- Ne vrešči.
- Ne odidi, dokler se trdno ne prepričaš, da je pošast, ki ti jo je uspelo premagati, zares mrtva.

Krik je tudi v tem logičnem segmentu edinstvena inteligentna poslastica za horor nostalgike, za dodatno atrakcijo pa po novih pravilih žanra zaigra najbolj vroč hollywoodski podmladek: Neve Campbell, Drew Barrymore, Courteney Cox, Rose McGowan, Liev Schreiber in Skeet Ulrich. Nam Wes Craven potemtakem samozavestno sugerira, da je *Krik* edina prava, neposredna in čistokrvna grozljivka v devetdesetih in za devetdeseta? Da. Že zato, ker nima nobene resne konkurence. Preverimo konkretno. Francis Ford Coppola je *Draculo* (1992) odel v času primernejša oblačila; Kenneth Branagh je *Frankensteina* (1994) zloščil v gotski ep, ki je navkljub manierizmu skoraj dobesedna verzija literarnega izvirnika; in Mike Nichols je Jacka Nicholsona našemil v *Volka* (Wolf, 1994). Toda govorimo o grozljivki, o hororju, mar ne? In tu smo že pri prvi karakteristiki: *Dracula*, *Frankenstein* in *Volk* so grozljivke le *pro forma*, medtem ko se pod prepoznavno žanrsko ikonografijo skriva neka povsem druga zvrst. Pri *Drakuli* melodrama, mladane ljubezenska zgodba, pri *Frankensteinu* hollywoodski spektakel, pri *Volku* pa avanturistična drama tipa *Prosti pad* (Falling Down, 1993, Joel Schumacher). Druga značilnost, ki jo odsevajo naštetih revivali, je visok proračun, kar omogoča zvezdniško zasedbo, ta pa zagotavlja široko publiko izven fanovskih krogov. Všečnost, hočem reči populizem, in horor nikoli nista prav dolgo in daleč špancirala z roko v roki. Po drugi strani pa so Anthony Hopkins, Gary Oldman, Jack Nicholson, Michelle Pfeiffer, Robert De Niro in John Cleese precej ziheraški prijem, s katerim se otreseš marsikaterega kreativnega napora in zamašiš marsikatero luknjo.



žanra. *Relikvija* pa odgovarja kratko in jedrnat: prave grozljivke lahko najdete samo še v (filmskem) muzeju ali pa v svojem spominu. In zato ni slučaj, da se Kothoga, mitološka pošast iz amazonskih pragozdov, v filmu hrani s človeškimi možgani, konkretno s hipotalamusom, masaker pa povzroči ravno v muzeju, resda antropološkem, in to med razstavo na temo vraževerje. Če pa bi radi vedeli, katere grozljivke so v zadnjih dvajsetih letih postale temelj tega žanra in kje je Hyams plonkal, potem si pazljivo oglejte anatomijo zverine v *Relikviji*, ki se v vsej svoji pošastnosti razkrije nekje v zadnji tretjini filma. Krvoločna je kot morski pes iz *Žrela*, žrelo razpira kot *Predator* (1987, John McTiernan), slini se kot alien iz *Osmega potnika* (*Alien*, 1979), šape in rep ima kot dinozavri iz *Jurskega parka*, njena genetska struktura je spremenjena in raznovrstna kot v *Muhi* (*The Fly*, 1986, David Cronenberg), ljudi pa razkosa tako, kot so jih znali Michael Myers v *Noči čarovnic*, Jason Voorhees iz *Petka 13.* in Freddy Krueger iz *More v ulici brestov*. Dovolj očitno, ne? Skratka, *Krik* priznava, da horor nima bogve kakšne prihodnosti, ima pa vsaj bogato preteklost. In zato bo preteklost v tem žanru "in" bolj kot kdajkoli. Stari maček Craven vam prišepne še nekaj: srhljivi videošoder je definitivno "out". Čas je za veliko sliko, v kateri za Stephena Kinga, Deana R. Koontza, Cliva Barkerja in ekranizacije njihove zašpehane proze – spomnite se le na ubogo Leonardovo *Skrivališče* (*Hideaway*, 1995) – ne bo več prostora. Vsi skupaj že dolgo vejo in znajo manj kot njihov povprečen fan. •



Tretja in zadnja značilnost, ki jo lahko navedemo pri treh formalnih grozljivkah, je, da jim ni mar za pogled generacij, ampak bolj skrbijo za tiste, ki se s tem žanrom nikoli niso kaj prida družili. Nekoč smo gledali grozljivke, da bi občutili razliko med strahom, solzami in smehom, danes pa hočejo režiserji in scenaristi vanje stlačiti vse naenkrat.

Če v tem kontekstu pustimo ob strani vrhunske srhljive trilerje kot *Nočni čuvaj* (*Nattewagten*, 1994, Ole Bornedal), *Plitvi grob* (*Shallow Grave*, 1994, Danny Boyle), *Nema priča* (*Mute Witness*, 1995, Anthony Waller), *Sedem* (*Seven*, 1995, David Fincher) in *Invasion of Privacy* (1996, Anthony Hickox), ki se spominjajo mnogih filmov, med katerimi definitivno ni niti enega slabega, in če obidemo inteligentne žanrske rekonstrukcije z rahlim ironičnim predznakom – recimo *Od mraka do zore* (*From Dusk Till Dawn*, 1995, Robert Rodriguez), *Prerokba* (*Prophecy*, 1995, Gregory Widen), *Braindead* (1992, Peter Jackson) in *The Frighteners* (1996, Jackson ponovno) –, potem sta v zadnjem letu filozofiji *Krika* še nablížje prav *Anaconda* (1996), "Žrelo na Amazonki" Luisa Llose, in *Relikvija* (*The Relic*, 1996), "Osmi potnik v muzeju", ki ga je podpisal Peter Hyams. *Anaconda* se ne hvali z izvirnostjo, ne ponša se z zvezdniško zasedbo in ne nudi globalne spektakularnosti, kar pomeni, da noče in ne želi biti več, kot je, torej dostojen primerek pozabljenega

Krik