

LARRY COHEN

slavar
cinestov

»I knew that of I made enough films, sooner or later somebody's going to see them, someday.«

(Larry Cohen)

Antropološki dualizem izhaja iz pojmovanja človeka kot psihofizičnega bitja, po katerem zlo temelji v njem samem. Katoliška vera pripisuje zlu veliko moč in vse preveč stavi na realnost greha. V resnici pa zlo ne temelji v človeku, temveč kot plevel raste na tujem ozemlju. Bistvo bitja ni v njegovih grehah, temveč v svetlobi njegove duše. Celo najbolj grešen, najbolj zapuščen človek ima v sebi božjo podobo. Greh in zlo, okamenelost duše in zamračitev uma lahko sicer božjo podobo v nas zatemnijo, ne morejo pa je uničiti. Padec v greh tako ne pomeni niti nedovršenosti človeške narave niti odstranitve božje podobe. Božje podobe ne more izničiti nobeno zlo, padec ali okamenelost srca.

Zlo v človeku je glavna tema filmov Larryja Cohena. Recenzenti filmskih revij praviloma izkazujejo popolno nerazumevanje njegovih filmov in njegovega dela. Najnovejše izdaje vodilnih filmskih enciklopedij njegovega imena sploh ne omenjajo. Pa vendar nekateri filmi, ki jih je podpisal kot producent, scenarist in režiser, navkljub slabi distribuciji, postanejo veliki hiti. Tako je bil film *It's Alive* leta 1978 eden najbolj gledanih filmov v ZDA, četudi je bil posnet in distribuiran že leta 1974. Film, ki je bil kot drugi ali tretji film na sporedu majhnih dvoran za devetindevetdeset centov, je štiri leta po premieri postal hit v prvorazrednih dvoranah, v katerih je vstopnica pet dolarjev. Istega leta je legendarni filmski kritik Robin Wood poskušal videti vse njegove filme. Ni mu uspelo. V času, ko Wood, v *Museum of Modern Art* na posebej zanj pripravljeni projekciji gleda prvi Cohenov film, *Bone*, vhod v dvorano stražita dva »specialca«. Zgrožena nad dejstvom, da film gleda en sam gledalec, ga opazujeta dvomljivo in namrščeno.

Ko se je v Jugoslaviji prikazoval edini odkupljeni Cohenov film, *Krilata kača* (*The Winged Serpent*), na vhodih v dvorane ni bilo stražarjev. Pri nas ga poznamo kot scenarista filmov *I, the Jury* in *Bestseller*, vendar receptivna zavest o tem avtorju skorajda ne obstaja.

»I can stand up longer than anybody. It's like they say — the person who can stand up longest gets to be the director.«

Larry Cohen se je rodil 15. julija 1938 na Manhattanu v židovsko-irski družini. Starša nista opravljala verskih obredov, da bi drug drugemu ne prizadela verskih čustev. V zvezi s tem pravi Cohen: »Tako je film postal moja religija.«

V njegovem delu so očitni vplivi židovske tradicije in represivnega katolištva. Anti-junaki njegovih filmov so praviloma dvojne osebnosti. Kot otrok riše stripe, scenarije pa začne pisati z dvanajstim leti. Prvi film posname z očetovo 8-mm kamero.

12 Pripravi tako precizen načrt snemanja, da lahko montira neposredno — v sami kameri! Ko je film enkrat razvit, je pripravljen za projekcijo. V času študija na *New York College Film Institute* piše scenarije za televizijo. Spozna, da lahko pisanje dobrih scenarijev prinese precejšen denar. Napiše okrog štirideset epizod serij *The Eighty-seventh Precinct*, *The Defenders*, *The Invaders*... Dela kot svetovalec za umore v seriji *Columbo*, ki smo jo videli tudi na naši televiziji. Na Broadwayu se pojavlja kot dramski pisec, gledališki režiser in igravec.

Ob koncu sedemdesetih let se seznanjajo z Alfredom Hitchcockom. Hitchcock, ki je praviloma scenarije za svoje filme dajal v roke večini scenaristom, končno verzijo pa obdelal še sam, je slišal

eno izmed Cohenovih filmskih zgodb. Zgodba mu je bila všeč in po njej je hotel narediti film. Cohen je v dveh tednih izdelal scenarij in ga odnesel Hitchcocku. Ta ga je zavrnil z naslednjimi besedami: »Odličen je, toda zame ni ostalo ničesar!« Cohen je napisal brezhiben »hitchcockovski« scenarij! Marc Robson je leta 1969 po njem posnel film *Daddy's Gone A-Hunting*.

Robsonovo delo je Cohena tako razočaralo, da se je odločil, da se bo poslej sam ukvarjal z režijo. Istega leta napiše scenarij za svoj prvi igrani celovečerec, *Bone*. Zamislil si je majhen film z vsega štirimi igralci, da bi jih imel lažje pod nadzorom. Snemal je v svoji hiši, ki jo je bil kupil od Sama Fullerja. Sloves dobrega scenarista mu je omogočil, da je dobil denar za svoje podjetje *LARCO*, ki ga je ustanovil že leta 1965. Denar je prispel v trenutku, ko se je že zdelo, da bo šel projekt po vodi. Film so razglašali za dramo in iskali razloge za njegovo smešnost v slabi režiji, spregledali pa so, da gre pravzaprav za satiro. Zgodba o zakonskem paru, ki živi v sovraštvu, in o temnopoltem kriminalcu, ki vdre v njuno hišo in ju terorizira, v resnici povzema vse teme, ki zanimajo Cohena. Naslednjih šestnajst filmov, ki jih je podpisal kot scenarist in režiser, je samo na angleškem govornem področju dobilo kar štirideset distribucijskih naslovov. *Bone* npr. naslednje: *Housewife*, *Dial Rat for Terror*, *Beverly Hills Nightmare*, *Bad Day at Beverly Hills*.

»The important thing is to have an unusual angle about everything and unusual look.«

V filmu *Perfect Strangers* (na naši televiziji je bil predvajan z britanskim naslovom *Blind Alley*, *Slepa ulica*) je dveletni otrok pričča umoru, ki ga je naročila mafija. Poklicni morilec je zato prisiljen likvidirati tudi njega. Otrok je rojen v izvenzakonski skupnosti in živi z materjo. Tako se poklicnemu morilcu ponuja način, kako izpeljati umor: vstopiti mora v to okrnjeno družino in postati neke vrste očim, nato pa poskrbeti za »nesrečo«. Prvi del se zares uresniči in morilec postane očim, toda nato vzljubi žensko in otroka. Kriminalna zgodba se prevesi v melodramo, tako ustvarjen psihološki odnos med očimom in pastorkom pa kar naenkrat postane ključni motiv umora. Z razvojem odnosa in s pretvorbo antijunaka iz morilca v očeta pride do dvojnega obrata. Prikriti morilec, očim, se znotraj tako uprizorjene zgodbe iz krvnika spremeni v človeka. Filmsko delo je tako oblikovano na povsem specifičen način.

Osnovno značilnost njegovega scenarističnega dela je mogoče strniti v naslednji postopek: odkritje bistva neke zgodbe, postavitev le-tega v prvi plan, nato pa gradnja povsem drugačne filmske zgodbe, ki se od izhodiščne razlikuje tako strukturno kot tudi tematsko in žanrsko. Najpogosteje je v prvem planu psihološko bistvo določenega odnosa v družini oziroma družbi.

Želja po režiji v lastni produkciji se je porodila iz Cohenove potrebe, da bi kar najbolj zvesto prenesel svoje sne na filmsko platno. Kadar v kinu gleda slab film, se mu pogosto dogaja, da zaspi. Takole pravi: »Odsanjam lahko veliko boljši film, zato raje zaspi.«

Skrivnost določenega načina umetniškega oblikovanja je prav v tem izhodišču, v nevidnem in v njegovi materializaciji. Bistveno je, da sta tako nevidno kot vidno ustvarjena z božjim ukazom, z besedo, in ne morda z emanacijo. Človek ne ustvarja, temveč le pretvarja in podpira. Termin »ustvarjalnost« je sinonim tovrstne dejavnosti. Pretvarjanje nevidnega in bistvenega v vidno, v delo mora pri sprejemniku tega dela s svojim najglobljim planom izzvati estetsko doživetje. Cohen pa izhaja iz vidnega in »ustvarja« nevidno, metafizično. Takole pravi: »Pisanje je proces odkrivanja, ožvljanja. Liki začno prevladovati in govoriti s svojim slogom in ritmom. Vsak lik začne govoriti na svoj način.« Cohen je nekatere teme, predvsem pa samo metodo, prevzel iz kabale. Človekova ustvarjalnost (umetniška, znanstvena, tehnična) po tem razumevanju izhaja iz njegove sposobnosti

prodreti v skrivnosti kabale. Bog je ustvaril svet z izrekanjem besed. Če jih človek dešifrira in uporabi, lahko ustvarja tudi on sam. Kabala nam tako »pomaga«, da prodremo v materijo. Tako lahko dobi človek z analizo narave, s prodorom v materijo, odgovor na vprašanja, ki ga tarejo. S fizičnimi metodami lahko prodremo v metafizično. Četudi Cohen v svojih delih uporablja tovrstne metode, hkrati z njimi opozarja na nevarnost poskusov obvladovanja narave. Legendi o Golemu in Dibuku sta tako prevzeti iz kabele in tvorita temi filmov *It's Alive* in *Stuff*.

Glavni liki večine njegovih filmov so dvojne osebnosti. Po kabali sta veselje in človek dvojna. Oba imata po dve sferi, ki ju družijo tretja. Motiv dvojnika v Cohenovem delu verjetno izhaja iz represivnega katolištva. Dvojnik je potlačena osebnost, ki se v toku filma sooči s samim seboj, s skritim delom osebnosti. Monstruoznost je tako druga plat realnosti — ne morda zunanja nevarnost, temveč hrbtna plat potlačene osebnosti. Normalnost je tako ves čas ogrožena od monstruoznosti, ki je v ljudeh samih. Slogovno je Cohen zvest načelom, ki jih je ustvaril klasični Hollywood z avtorji, kot so Hawks, Ford in Walsh. Njegova vizualnost je čista. Poudarkov ne postavlja niti z igro, niti z montažo, niti z gibi kamere. Bistvo doživimo šele skozi odnos do dela kot celote. Cohen nas s svojimi režijskimi postopki noče čustveno zvezati z glavnimi junaki svojih filmov. Tako je vnaprej izključena sleherna možnost kakršnekoli manipulacije režiserja z gledalcem, saj slednji ne izgublja svobode kritičnega presojanja. Cohenovi filmi zgolj pripovedujejo, mi pa se opredeljujemo za eno od strani, ki jih zgodbe ponujajo v svoji večplastnosti.

Zgodovinska prelomnica v žanru grozljivke je film Roberta Siodmaka *Son of Dracula* iz leta 1943. Sin Dracule pride v štiridesetih letih iz Evrope v Ameriko, saj v Evropi ni več sveže krvi in jo je zato prisiljen poiskati na drugi celini. Strah ga je križa, toda ljudje so križ zavrgli. To je prvi film, v katerem ljudje ne bežijo pred zlom, temveč se mu približujejo po svoji volji. Sin Dracule razkrije svojo naravo, ko hodi po vodi, a se mu ljudje vseeno približujejo brez strahu. V sedemdesetih letih se grozljivka tematsko zakorenini v meščanski družini. Filmi tega žanra so sicer nastali kot proizvod sodobne kulture, veliko vprašanje pa je, če s svojimi učinki v resnici ne razvijajo defetizma sodobnega človeka, če ne povečujejo naših nočnih mor. Božja VEST o grehu v človeškem umu dobi predpono »ZA«: ZAVEST kot umovanje o grehu pa je peklenska. Zato Bog napotuje na kesanje, na ponoven dvig po padcu.

Alfred Hitchcock postane oče moderne grozljivke, filmi Briana de Palme, Toba Hooperja, Davida Cronenberga, Wesa Cravena in Larryja Cohena pa nadaljujejo to tradicijo.

»Aliens are like an alternative religion — the belief that aliens are going to show up.«

V filmu *It's Alive* začne monstruozni dojenček takoj po prihodu iz materinega telesa moriti vse okrog sebe. Iz porodnišnice krene domov in na poti nadaljuje s svojo krvoločno akcijo. Pregarja ga celotna mestna policija. Družina Franka Davisa (John Ryan), v kateri se je dojenček rodil, je sicer mirna buržoazna družina, Frank pa primer sproščeneja in hladnokrvnega človeka, ki ve, kaj hoče. Cohenovi kritiki trdijo, da je monsturni pač proizvod tovrstne družine. Motijo se, saj se v filmu preprosto ne da najti znamenj, po katerih bi lahko sklepali, da je Davisova družina bolesten izvor zla, monstruozni otrok pa potemtakem njen logični proizvod. Tako sklep, da je buržoazna družina nekaj bolestonega, ne izhaja iz filma, temveč iz sociološke predpostavke, zgrajene izven dela samega. Otrok Franka Davisa je v resnici proizvod družbe, ki skuša s fiziko in kemijo prodreti v skrivnosti veselja, s tehnologijo pa obvladati naravo.

Motiv zgodbe tega filma je legenda o Golemu. Iz nje sta se izvila tako Goethejev *Homunkulus* kot *Frankenstein* Mary Shelley. Film *Frankenstein* Jamesa Whalea je prva zvočna ekranizacija tega dela.

Stvarjenje Golema pomeni tekmovanje s stvarniško močjo Boga, ki je ustvaril Adama. Adam ni nastal iz prsti, božji dih pa mu je vdihnil življenje in sposobnost govora. Po *Talmudu* Adam v drugi uri stvarjenja postane Golem (brezoblična masa), v četrti pa dobi še dušo. Bog je ustvaril svet z izrekanjem besed, črk alfabeta. Vrstni red črk je skrivnost, ki jo ne pozna nihče, saj bi v nasprotnem primeru človek lahko ustvaril Svet in počel čudeže. Vrstni red pozna samo Bog. *Sefer jecira* (Knjiga stvarjenja) je osnovni priročnik kabale, svojevrsten teoretski uvod za razumevanje stvarjenja, ki pa so ga v srednjem veku brali kot magijski priročnik. Nekateri židovski krogi so bili celo prepričani, da je iz njega mogoče izpeljati navodila za magijsko stvarjenje stvari in bitij. Z razumevanjem strukture stvarjenja bi bila tedaj možna izvršitev magijskega dejanja.

Ime Golem se pojavi nekje v dvanajstem stoletju, označuje pa človeku podobno bitje, ustvarjeno s človekovimi magijskimi sposobnostmi. Narediti Golema je nekaj življenjsko nevarnega. Nevarnosti ne izvirajo iz Golema oziroma iz sil v njem, temveč so nevarnosti med procesom stvarjenja v samem človeku. Napaake pri stvarjenju niso pogubne za Golema, temveč pogubijo samega tvorca. Poročilo o Golemu izvira iz sloja »neposvečenih«. Kaj hitro se pojavijo tudi prve legende, po eni izmed njih pa tvorec Golema njegovo stvaritev plača z lastnim življenjem.

Ideja o stvarjenju Homunkulusa, narejenega v stekleni retorti, se je pojavila približno dve stoletji prej, preden o njej poroča Paracelsus. Paracelsus je teolog in zdravnik, predvsem pa alkimist. Na osnovi alkimističnih načel skuša narediti Golemu podobno bitje. Dovolj zanimivo je, da je prav Paracelsus eden izmed tvorcev sodobne medicine.

V čakalnici porodnišnice, v kateri pravkar rojeva njegova soproga, se Frank pogovarja z drugimi bodočimi očeti: *»Obkrožajo nas strupi sodobne civilizacije, ne da bi se tega sploh zavedali: hrana, ki jo jemo, razpršila proti mrčesu, smog, ki ga vdihujemo...«* Eden od staršev pravi: *»V čudovit svet pošiljamo otroke...«*

Po porodu dojenčka-monstruma zdravniki zaslišujejo mater o kemikalijah, ki jih je jemala, in o morebitnem rentgenskem sevanju. Zdravnike neke farmacevtske hiše skrbi dejstvo, da je mati kot nosečnica uporabljala njihova zdravila. Če se kaj takega zve, bo ime podjetja seveda ogroženo. Celo oni sami ne vedo, kaj so »proizvedli«. Zato pridejo od Franka zahtevati, naj telo svojega otroka zapusti znanstvenim ustanovam. Frank spregleda njihove namene in pravi: *»Nekaj je narobe na tem svetu. Vedno sem mislil, da je monsturn Frankenstein, vsaj tako so me učili v otroštvu. V resnici pa je tako ime doktorju, ki ga je ustvaril.«* V zadnji sekvenci filma, natanko tako kot v legendi o Golemu, dojenček-monsturn skoči na svojo zadnjo žrtev, na doktorja — tvorca farmacevtskega preparata, ki ga je jemala njegova mati. Napačno je prepričanje, da je magijsko znanje čisto, ker pripada človekovi naravi, človek pa je ustvarjen po božji podobi. To prepričanje prodre tudi v alkimijo, le da alkimisti pozabljajo, da velja neomadeževanost človekove narave le za Adama pred njegovim padcem. Z pritlehno telesnostjo in z Adamovim padcem se magija demonizira. Poskusi tovrstnih stvaritev nujno privedejo do napak. Golemova rušilna nevarnost izhaja natanko iz tega dejstva. Človek tedaj poskuša razvozlati šifro stvarjenja, oponaša Boga. Kemija postane sekularizirana alkimija, torej kabala iz »tretje roke«. Današnja znanost je potemtakem le pomešan niz črk kabalističnega nauka. Po kabali Bog ustvarja s kombiniranjem črk (elementov), vesolje pa je z vseh šestih strani zapečaten s šestimi permutacijami štirih črk. Sodobna kemija trdi, da je organski svet zgrajen iz štirih elementov, ki nosijo oznake C, O, N, H. Farmacevtska industrija je tako zgolj poslednji odmev nekega napačnega razumevanja sveta. Zdravila, ki jih proizvaja, nas bolj zastrupljajo, kot pa zdravijo.

Filmski gledalec začanja razumeti, da je svet, v katerem se je znašel, monsturn, monstruoznejši od njega samega. Še več: agresivnost našega sveta je tolikšna, da se zdi, da je reakcija

LARRY

slovar cineastov

dojenčka normalna. »Tisto« želi zgolj preživeti tak svet. Medtem ko farmacevtska industrija zastruplja svet brez posledic, doživlja Frankova družina razkroj. Tako se prebije v središče medijske pozornosti namesto pravih krivcev. Frank izgubi službo, ker

njegovo ime dobi negativen prizvok.

Mati otroka takoj sprejme, oče pa ne. Frank ga skuša najprej ubiti v hišni kleti, na koncu pa ga vendarle sprejme. Sooči se z dejstvom, da zlo ni v dojenčku-Golemu, temveč v njegovih tvorcih. Otroka torej sprejema, a kaj, ko ga družba uniči! Policija medtem izve, da je v Seattlu rojen že nov otrok-monstrum. *It lives again!*

Začno se množična rojevanja dojenčkov-monstrumov. Medicinska služba jih skuša s pomočjo krvnega testa odkriti, še preden se sploh rodijo. Oblasti organizirajo njihovo likvidacijo pri porodu. Frank skupaj z nekaj somišljeniki osnuje organizacijo, ki opozarja starše na nevarnost za njihove novorojenčke, organizira porod in skrivno namestitev za tovrstne otroke.

Frank se pojavi v hiši družine, kjer pričakujejo otroka. S tem, ko pojasnjuje okoliščine, zaradi katerih je prišel na slavje v čast še nerojenega otroka, pravzaprav pojasnjuje tudi svoj primer. Njegov otrok je iskal zaščito, on pa je streljal nanj. Otrok mu je vseeno oprostil. Film v ta namen uporablja ready-made flashbacke glavnega lika prvega filma iz serije. *It Lives Again* (1978) dobesedno pripoveduje »kaj je bilo potem«, a v resnici odpira povsem nove probleme. Sklicevanje na golema kot referenco monstroznega dojenčka pa ostaja — eden izmed dojenčkov se celo imenuje Adam!

Monstrum je pekoča vest ljudi zaradi tistega milijona otrok, ki jih je uničil splav. Breme tega greha pada na celo človeštvo. Nepozaben je prizor, v katerem zdravnik-porodničar namesto medicinskih instrumentov na začetku poroda izvleče revolver. Priprave na porod so v tem svetu sprevrnjenih vrednot uprizorjene kot izvršitev smrtne kazni na električnem stolu. Eugen Scott (Frederic Forrest), oče rešenega monstruma, pove svoji ženi, da v Indiji ubijajo deklice, ker ni dovolj hrane. Njena replika, »*Vesela sem, da ne živim v Indiji*«, je dovolj sarkastična, saj sama živi v deželi detomorilcev.

Vselej se bo našel razlog za detomor. Ponekod otroke ubijajo zato, da bi ne umrli od lakote, kar v deželah materialne blaginje seveda vzbuja zgražanje. Istočasno pa v deželah »bogastva« detomor predstavlja osvojenjo »meščansko svobodo«. Motiv za abortus je vselej demonski. Človek je prepričan, da bo njegovo življenje brez otrok »udobnejše«, v resnici pa si gradi pekel na tem svetu. V imenu abortusa kot pridobitve »svobode« se poganjajo mehanizmi agresije in uničenja življenja. Dojenčki to občutijo in se branijo, neagresivnih ljudi pa ne napadajo. Cohenov film nas postavlja v dilemo z ekstremnostjo izbranega primera: Ali ima dojenček-monstrum pravico do življenja ali pa ga je treba ubiti? Doktor Ferry se je odločil za ubijanje. Ljudem, ki rešujejo monstrozne dojenčke, pravi, da se odločajo za samomor: »*Ti otroci ne pripadajo temu svetu... Sam visoko spoštujem človeški rod in si želim, da bi kar najdlje trajal.*« Na drugi strani pa Jody Scott (Kathleen Lloyd) trdi: »*Dojenček je moj in ne morem ga kar ubiti!*« Monstroznost je v resnici v nas, dojenčki so le njeno utelešenje. Soočanje z njimi je soočanje s samim seboj, z dvojnikom, ki obstaja v nas.

V Franku Davisu se je šele z rojstvom otroka-monstruma zbudila zavest, saj se je soočil s problemom. Tako tudi Eugen Scott po umoru svojega otroka nadaljuje s početjem, ki ga je pred njim začel Frank: opozarja družine, katerih novorojenec imajo na sumu.

Golem je simbol židovstva. Zgodbo o splavu kot največjem holokavstvu 20. stoletja je mogoče razumeti kot strah in nočno mōro Židov, ki so doživeli holokavst. Ogledmo si še en primer, kako Cohen gradi večpomenskost svojih filmov.

Prva sekvenca filma *It's Alive III — Island of the Alive* (1987) se odpre z ambientom megalopolisa 21. stoletja. V taksiju rojeva

ženska. Policaj, ki ji pomaga, jo vpraša po očetu. Ženska očeta svojega otroka ne pozna. Tako se rodi še en monstrozno dojenček, ki ga policaj uspe zgolj raniti — in dojenček se v predsmrtnem hropenju odvleče do rimsko-katoliške cerkve. V cerkvi pride do posvečene vodice. Je dojenček prišel iskat odrešitev ali gre morda zgolj za neokusno namigovanje na to, da je Kristus pankrt, ne pa brezmadežno spočet?

Film se začne s sojenjem, na katerem dogodki iz prejšnjih nadaljevanj serije dobijo svoj socialni epilog. Pravo se ne ukvarja z ontologijo (človekovo bitjo), temveč z odnosom človeka do soljudi, z organiziranjem ljudi v državo. Človek zaupa del svoje svobode organizirani celoti, državi — in celo ko ruši njen ugled, to praviloma počne zato, da bi ta del svoje svobode zaupal neki novi državi! Prav to je eden od razlogov, ki skoraj iz vseh ljudi dela dvojne osebnosti. Steven Jarvis (Michael Moriarty), oče enega od zadnjih dojenčkov-monstrumov, poskuša na sojenju dokazati, da njegov otrok ni za odstrel, temveč mora živeti. Ko hoče policija Jarvisa na silo odstraniti s sojenja, njegov otrok zlomi rešetke kletke in prepreči nasilje nad očetom. Sodnik razsodi, da mora otrok živeti — vendar na otoku, na katerem ni ljudi! Spet namig, da je zlo v človeku in v odnosih med njimi. Odstranitev dojenčkov-monstrumov, teh utelešenj vesti, ne bo rešila človekovih problemov, kakor jih navsezadnje ne more rešiti nobena sodniška razsodba.

Ekspedicija farmacevtov odide na otok »živih«, da bi jih likvidirala in tako uničila sledi, ki so jih pustila njihova zdravila. Potem bi lahko pod drugim imenom in z manjšo količino strupa nadaljevali proizvodno »zdravilo«. Pri tem poskusu vsi člani ekspedicije umrejo.

Leta minevajo, Jarvis pa preživlja vse nočne mōre sodobnega sveta. Rojstvo otroka je izzvalo razdor v njegovi družini. Jarvisova usoda postopoma postaja predmet trgovanja. Na človeških tragedijah založniki plodijo denar, tragične osebnosti pa postajajo v družbi nezaželene.

Na otok živih se odpravi nova ekspedicija. V njej je tudi Jarvis, oče enega od monstrumov. Jarvis celo pravi, da je njegov otrok zgolj delček monstroznosti v njem samem. Umrejo vsi razen Jarvisa, že odrasli monstrumi pa se z isto ladjo vračajo domov. Ob vrnitvi v domovino jih pričaka povsem spremenjen svet. Bili so proizvod zla nekega časa, a vmes se je zlo tako razraslo, da njihova monstroznost ne ustreza več duhu novega časa. Med iskanjem matere se eden od monstrumov znajde v disko-klubu, v katerem je koncentracija zla tolikšna, da je celo monstrum prisiljen zbežati. Drugi monstrum prepreči posilstvo neke ženske, vendar prispe policija, ki ga ubije.

Na koncu filma nas pričaka hitchcockovski happy-end, vendar na Cohenov način. Jarvisova družina bo odslej srečno živela skupaj, v njenem naročju pa že blebeta vnuk-monstrum!

»There is nothing as bizarre in my movies as what happens in real life. I think all my pictures are understatements.«

Na ameriškem tržišču se pojavi sladkarija *Stuff: The Stuff* (1985). Dogajajo se nenavadne reči. Hitrost, s katero ta proizvod osvaja tržišče hrane, ni odvisna zgolj od reklamne kampanje. *Stuff* speminja ljudi, naredi jih odvisne — bolj ko ga jedo, bolj so ga lačni! Ta hrana se najprej v ljudeh razrašča, si podreja njihovo voljo, nato pa se iz njih izvije. Na koncu ostanejo od ljudi le še skeleti. Ta zgodba se navdihuje z židovsko legendo o zlem duhu — dibuku. Legenda opisuje dibukovo moč, da vstopi v človeka, si naredi iz njega »fizično« sredstvo, nato pa skozi njega deluje. Dibuk vlada človeškemu telesu in nadzira voljo in osebnost žrtve. V ljudeh se množi in raste, na koncu pa dibuk človeka uniči. Ameriški zakoni dovoljujejo proizvajalcu, da prikriva skrivnost prehranbenega izdelka. Konkurentje podjetja, ki proizvaja *stuff*,

COHEN



IT'S ALIVE

izgublajo del svobode in voljo. Tako policaj, ki zaustavi »Mo«-ja, da bi ga aretiral, v trenutku, ko zagleda *stuff*, odvrže pištolo in se prepusti hlastanju. Vsi tisti, ki niso obsedeni s *stuffom*, pa so izobčeni iz družbe. Takšen je recimo polkovnik Spears (Paul Sorvino). Njegova zgodba je parodija ameriške desnice, njene šibkosti in konfuznosti njenih idej. Za Spearsa so komunisti največje zlo na svetu: »Nekoč so zastrupljali vodo (fluorizacija), zdaj pa so v vrhu ameriške administracije in delujejo od zgoraj.

Američani niso izgubili niti ene vojne«. Na vprašanje v zvezi z vietnamsko pa odgovarja: »To vojno smo izgubili doma!« Če upoštevamo Cohenov smisel za scenaristične obrate, lahko stališča polkovnika Spearsa sprejmemo kot resnična. Spears pravi: »Ne marajo me, ker sem bil vedno najmočnejši in najboljši. Ljudje imajo radi slabiče, saj so tudi sami slabiči.« Bivšega šefa propagande *stuff-a* pa sprašuje: »Če ste *stuffu* naredili tako dober image, zakaj potem tudi meni ne zgradite image, ki bi me naredil privlačnega?« Najbolj zanimivo je, da je Spears v tem filmu povsem simpatičen lik!

Proizvajalci seveda ne jedo svojega blaga. V zadnji sekvenci je prav »Mo« tisti, ki korporacijske mogotce prisili, da ga pojedjo. »Mo« je tipičen Cohenov junak. Ni »čist«, saj sprejme podkupnino od korporacije, nato pa se z njenim denarjem bori proti *stuffu*, ki ga je taista korporacija proizvedla.

Junak filma *Slepa ulica* (1984) John Ross (Brad Rijn) je dvojnik. Je poklicni morilec, ki v toku filma postaja očim nekemu otroku. Po vsakem umoru z razpršilcem slika svojo senco po stenah New Yorka. Psihologi bi nam pojasnili, da gre za človeka brez identitete. Mi pa v njem prepoznamo citat, nastal v rabinski tradiciji. Rabini trdijo, da je človek brez otrok kot mrtev. Če imajo na steni naslikane slike oblike človeka, se imenujejo *celem* — slika. *Cel* je senca, je obličje človeka brez otrok.

Svoje grehe John Ross na koncu filma plača s smrtjo. Takšen konec je povsem v skladu z rimsko-katoliškim razumevanjem purgatorija: Za greh je treba »plačati«.

Vizualno bogatstvo New Yorka, kakršnega nam kaže *Slepa ulica*, je mogoče primerjati edinole s prizori iz filma *Der Verlorene Sohn* (1934) Luisa Trenkerja. Ne moremo se znebiti občutka, da smo zares živeli v tem mestu pedrov, feministk, morilcev, mafijcev, zapuščenih soprogov... Iz tega okolja se preselimo v družino, ki se ji približa poklicni morilec, *perfect stranger* za mati in otroka brez očeta. Po Spielbergovemu *Zrelo* se mnogi ne morejo več kopati v morju, ne da bi občutili strah. Kaj po tem filmu občutijo ženske z nezakonskimi otroki? Sodobna civilizacija napotuje žensko na življenje brez moža. Ker ne more živeti sama, je potisnjena ali v promiskuiteto ali v sestrstvo — feminizem.

Nekatere ženske vzdržujejo sestrstvo skozi nasilje nad možmi. Tako v filmu *Slepa ulica* prodajalka-feministka pripoveduje, da komaj čaka moškega vlomilca. Nestrpnost pričakuje dan, ko bo lahko ubila moškega, ne da bi ji bilo za to treba odgovarjati pred sodiščem.

Black Caesar (1973) je film o vzponu premetenega, krvoločnega in zlobnega črnca Tommyja Gibbsa (Fred Williamson) od soudeleženca naročenih umorov do črnega cesarja podzemlja. Tommy podira vse pred seboj, uspe mu razbiti celo mafijo, ko se znajde na njegovi poti. Za razliko od tistih filmov sedemdesetih let, ki so izrabljali črne pozitivne junake, ustvari Larry Cohen črnega antijunaka, zlobneža par excellence.

Medtem ko leži v bolnišnici, kjer si zdravi rane, ki mu jih je zadal beli policaj McKinney (Art Lund), Tommy razlaga prijatelju, kako namerava uspeti. Ne s šolanjem in z izobrazbo, kar gre po glavi prijatelju, temveč s sprejetjem »pravil« bele rase — seveda razumljenih na njegov način! Tommy dejansko uspe uresničiti svoj »sen«. Sprejel je pravila socialnega življenja belcev. Ko se sreča z McKinneyem, mu zabrusi: »Naučil sem se vaše šole!« McKinney pravilno sklepa: »Razlikuješ se zgolj po tem, da nosiš klobuk za sto dolarjev.«

bi radi izbrskali skrivno formulo. Zato najamejo Davida »Mo« Rutherforda (Michael Moriarty), industrijskega vohuna in bivšega agenta FBI. »Mo« odkrije, da so zaposleni v administraciji, katerih naloga je nadzor hrane in zdravil, vsi po vrsti ali podkupljeni ali pa so preprosto »izginili«. Mesto, v katerem so proizvod preizkusili, je povsem opustelo. »Mo« najde tovarno *stuffa*, toda kaj hitro spozna, da se le-ta v resnici sploh ne proizvaja, temveč izvira neposredno iz tal. Zaradi korupcije v vseh strukturah družbe se »Mo« obrne na starega znanca, vietnamskega veterana in »zloglasnega desničarja«, ki ima svojo zasebno gardo. Njegova »vojska« vdre v tovarno in jo uniči, izvire *stuffa* pa zasuje. Prek zasebne radijske postaje je javnost obveščena o nevarnosti, ki se skriva v *stuffu*. *Stuff* gori na grmadah vzdolž vse Amerike.

Dejstvo, da je hrana, ki jo jemo, zastrupljena, je dovolj razvpito. Zato ne preseneča, če je eno izmed osnovnih načel priprave »košer« hrane prav zahteva, da se jo smejo dotikati le Židje. Ne zastruplja nas zgolj hrana, temveč tudi voda, zrak, zdravila in odpadki civilizacije. V filmu je prizor, v katerem starši otroku vsiljujejo *Stuff* namesto hrane. Otrok ga noče jesti, zato jih skuša prevarati z brivsko peno. Pena za britje je bolj zdrava od hrane, saj je hrana ves čas »pod nadzorom«.

Seveda se zastavlja vprašanje, kaj je pravzaprav *stuff*. *Stuff* je metafora zla. Greh je tisti kvas, ki dviga zlo v človeku. Sladek je in okusen, natanko tako kot *stuff*. Navajamo se na pohlep in luksuz, na razvrat in blod, ne moremo brez vseh teh čezmernosti, one pa se razraščajo v nas kot dibuk. V filmu slišimo: »Več ko ješ, bolj si lačen.« Ob prizoru, v katerem družina poželjivo opazuje hladilnik, poln *stuffa*, gledalcu zledeni kri v žilah. Polkovnik Malcolm Spears pravi enemu izmed svojih vojakov: »Prepričan si, da lahko s to svojo puško vse pobiješ. Kaj pa če je tisto, kar ti ni všeč, v tebi samem?«

Ko je neka kultura demonizirana, je manj nevarna od greha v človeku, saj prihaja od zunaj. Človek se je laže ubrani. Prav lahko je ugasniti televizijo s slabim programom — toda kaj potem? Človek preprosto ne sme ostati sam, saj se tedaj sooči s samim seboj. Tega ne zdrži, zato znova pobegne v greh, ki mora biti večji, padec pa globlji. Ljudje, ki sta jih obsedla greh in zlo,



THE STUFF

Tommy kupi stanovanje v »beli« četrti, materi pa ponuja luksuz, s katerim sama ne ve, kaj početi: »Kako naj živim tukaj, kjer sem bila nekoč služkinja, če pa sem vendar res služkinja?« Tommy v obupu zmeče dragocena krzna skozi okno stanovanja. Tudi ljubiti se ne more z dekletom, saj se ga le-ta boji. Razdira ga sovraštvo do očeta. Kaj mu bo bela ženska, ki se mu ponuja, če ga njegova črna soproga vara z najboljšim prijateljem?

Finale filma nam predstavlja morebitne posledice za belo raso, če bi črnici prevzeli njihov način življenja. Ko McKinney prisili Tommyja, da mu očisti čevlje, mu ta vrne udarec. Premaže belca s črnim mašinom in ga ubije z besedami: »Umr! boš kot zamorec!« Če belci dovolijo črncem, da prevzamejo oblast v tako demoniziranem svetu, bodo le-ti iz belcev naredili robote in jih mučili do smrti.

Tommy uspe in končno se lahko vrne v rojstno mesto. Tam je sedaj smetišče, na katerem ga njegovi rojaki ubijejo zaradi ročne ure — simbola bele civilizacije.

Full Moon High (1981) je predhodnik filmov *American Werewolf in London* in *Back to the Future*. Posnet je z denarjem ljudi, ki so na ta način prišli do davčnih olajšav, skratka »oprani denar«. V tem filmu oče pelje Tonyja (Adam Arkin) v Transilvanijo, mladenič pa po spletu naključij postane volkodlak. Volkodlaki se nikoli ne starajo. Mine dvajset let in Tony se vrača v rojstno mesto. V šoli se predstavlja kot lastni sin. In Tony, ta volkodlak

LARRY CO

in utelešenje zla, je med svojimi »vrstniki« najstniki še najbolj podoben ovci! V njem je manj monstroznosti, kot v katerem koli od mladih, ki ga obkrožajo.

Vampir je najbolj znana slovanska beseda, ki je vključena v besednjake vseh narodov sveta. Vampirjeva duša ni mogla na oni svet zaradi tuzemnih grehov in se zato vrača h grobu. Vampirja zemlja noče, zato ga izmetava. Legenda govori, da se vampir hrani s človeško krvjo. Tudi Faust je moral pogodbo z Mefistom podpisati s krvjo. Ko hudič vzame kri, obvlada človeka, saj kri ohranja življenje. V filmu *Return to Salem's Lot* (1987) je legenda o vampirjih zgolj okvir za zgodbo o krvoselih, ki že stoletja pijejo kri človeštvu. Joe Weber (Michael Moriarty) pride s sinom v svoje rojstno mesto Jerusalem's Lot (katerega ime so prebivalci skrajšali v Salem's Lot). »To je mesto, v katerem živi najstarejša človeška rasa,« nam pojasni eden izmed prebivalcev. Živi od tega, da pije kri preostalemu svetu. V Jerusalem's Lotu se ji je uspelo mirno vgnezditi med ljudi. Vampirje-krvosese varuje prav sklepticizem, ki dvomi v njihov obstoj.

Joe spozna sodnika Axela, vrhovnega mojstra med vampirji. Axel takole pojasnjuje to zaprto skupnost: *Najstarejša in najbolj osvojeva rasa na svetu, ki pa ne živi več na oddaljenih slovanskih tleh, temveč v Ameriki.*« Probleme imajo s hrano, saj je človeška kri onesnažena z drogo, alkoholom, s hepatitisom in z AIDS-em. Zato raje gojijo živino, katere kri se sicer ne more primerjati s človeško, je pa vsaj čista. Vendarle pa »je človeška kri še vedno najboljša!«

Sodnik Axel pregovarja Joesa, naj napiše knjigo, neke vrste biblijo, katere cilj bi bil spremeniti mnenje o tej rasi med ljudmi, ki jim ona pije kri. Joe zavrne vlogo sodobnega intelektualca, »kulturnega najemnika«. Sodnik Axel komentira: »Naš je, odkar se je rodil. Nočem mu ugrabiti duše s silo. Mora jo dati sam, prostovoljno.«

Človek se potemtakem približuje hudiču prostovoljno. Svobode mu ne more odvzeti nihče. Tako za Nečastnega kot za krvosese so najnevarnejši prav ljudje, ki se jih ne da podkupiti. Toda Nečastni računa na človekovo slabost. Za Joesa je to ženska iz mladosti. Prav nič se ni postarala, taka je kot pred nekaj desetletji. Joe se izzivu ne more upreti: vzame dekle in začne s pisanjem biblije krvosesov.

Vampirji, ti vladarji podzemnega sveta, v »vidnem« svetu vladajo s pomočjo trotoev. Redijo jih tako, kakor redijo živino, katere kri pijejo. Troti vodijo prodajalne, trgovine in ekonomijo sveta. Pojavi se Van Meer (Samuel Fuller), Žid iz Transilvanije. Išče nacista Kessleringa. Pride do obračuna in »serijskega« prebadanja vampirja z glogovimi koli. To je pravi holokavst nad vampirji. Joe pravi: »Preveč jih je, ne bo nam uspelo.« Van Meer mu odgovarja: »V Evropi sem videl, da je to mogoče. Uspelo nam bo!«

»My favorite part of every picture is probably just going to the theater and watching it after it's been released, because then I'm safe. It's over!«

Filmografija

I. Celovečerni igrani filmi

(scenarij, produkcija in režija):

- 1972 *Bone* (alter. amer. naslova *Beverly Hills Nightmare*, *Housewife*; angl. *Dial Rat for Terror*; naslov za druga tuja tržišča *Bad Day at Beverly Hills*)
- 1973 *Black Caesar* (angl. *Godfather of Harlem*)
- 1973 *Hell Up in Harlem*
- 1974 *It's Alive*
- 1976 *God Told Me To* (amer. *Demon*)
- 1976 *The Private Files of J. Edgar Hoover*
- 1978 *It Lives Again* (amer. *It's Alive II*)
- 1981 *Full Moon High*
- 1982 *The Winged Serpent* (angl. *Q — The Winged Serpent*)
- 1984 *Perfect Strangers* (angl. *Blind Alley*)
- 1984 *Special Effects*
- 1985 *The Stuff*
- 1987 *It's Alive III... Island of the Alive*
- 1987 *A Return to Salem's Lot* (ko-scenarist James Dixon)
- 1987 *Deadly Illusion* (ko-režiser William Tannen)
- 1989 *Wicked Stepmother*
- 1990 *Ambulance*

II. Scenariji za celovečerne filme drugih režiserjev:

- 1966 *I Deal in Danger* (režija Walter Grauman; film je nastal iz prvih treh epizod tv-serije *The Blue Light*)
- 1966 *Return of the Seven* (r. Burt Kennedy)
- 1969 *Daddy's Gone A-Hunting* (ko-scenarist Lorenzo Semple Jnr., r. Mark Robson)
- 1970 *El Condor* (ko-scenarist Steven Carabatsos, r. John Guillermin)
- 1979 *The American Success Company* (ko-scenarist in r. William Richert)
- 1981 *I, the Jury* (r. Richard, T. Heffron)
- 1987 *Bestseller* (r. John Flynn)
- 1988 *Maniac Cop* (r. William Lustig)
- 1990 *Maniac Cop II* (r. William Lustig)

III. Televizija

a. Scenarij, produkcija in režija:

- 1980 *Mamma the Detective*
- 1981 *See China and Die*

b. Cohen je ustvaril in napisal več epizod za naslednje serije: *Coronet Blue*, *Branded*, *The Invaders*, *The Blue Light*, *Griff*, *Custer*, *Cool Million* in *Sparrow*.

c. Napisal je različne segmente serij *Kraft Television Theatre*, 87th *Precinct*, *United States Steel Hour* in *Espionage*, kakor tudi naslednje posamezne epizode:

- 1958 *The Eighty Seventh Precinct* (za *Kraft Mystery Theatre*)
- 1959 *Night Cry* (r. Mike Dreyfuss, *Kraft Television Theatre*)
- 1962 *The Colossus* (r. Paul Bogart, *The Defenders*)
- Traitor* (r. David Greene, *The Defenders*)
- Pilot za serijo *Peace Corps*
- Pilot za serijo *House of Bryson*
- 1963 *Accomplice* (r. Richard Donner, *Sam Benedict*)
- The Noose* (r. Stuart Rosenberg, *The Defenders*)
- The Captive* (r. Charles S. Dubin, *The Defenders*)
- The Secret* (r. Paul Bogart, *The Defenders*)
- My Name is Martin Burnham* (r. Ralph Senesky, *Arrest and Trial*)
- Medal for a Turned Coat* (r. David Greene, *Espionage*)
- Night Squad* (r. Don Richardson, *The Nurses*)
- Kill or Be Killed* (r. Sydney Pollack, *The Defenders*)
- The Party Girl* (r. Stuart Rosenberg, *The Nurses*)
- 1964 *Kill No More* (ko-scenarist William Wood, r. Tom Gries, *Kraft Suspense Theatre: Crisis*)
- Mayday! Mayday!* (r. Stuart Rosenberg, *The Defenders*)
- Go-Between* (r. Paul Sylbert, *The Defenders*)
- Pilot za serijo *White House 626*

- 1965 *Unwritten Law* (r. Robert Stevens, *The Defenders*)
- A Dozen Demons* (r. David Greene, *Coronet Blue*)
- Survival* (r. Richard Whorf, *Branded*)
- Coward Steps Aside* (r. Harry Harris, *Branded*)
- 1966 *The Blind Man's Bluff Raid* (r. Lee H. Katzin, *The Rat Patrol*)
- 1971 *In Broad Daylight* (r. Robert Day, tv-film)
- 1972 *Cool Million* (r. Gene Levit, pilot)
- 1973 *An Exercise in Fatality* (ko-scenarist Peter s. Fischer, r. Bernard L. Kowalski, *Columbo*)
- 1974 *Shootout in a One-dog Town* (ko-scenarist Dick Nelson, r. Burt Kennedy, tv-film)
- 1975 *Man on the Outside* (r. Boris Segal, pilot za serijo *Griff*)
- 1977 *Sparrow* (ko-scenarist Paul Baman, r. Stuart Hagmann, pilot).

IV. Gledališče (besedilo in režija):

- 1970 *Nature of Crime* (Bowerie Lane Theatre, New York)
- 1976 *Motive* (Guildford)
- 1979 *Trick* (New York).

Izbrana bibliografija

Robin Wood, "Gods and Monsters", *Film Comment*, XIV/5, september—oktober 1978, str. 19—25.

Paul Taylor, "Checklist 117. Larry Cohen", *Monthly Film Bulletin*, XLVI/543, april 1979, str. 85.

Paul Taylor, "Checklist 131. Larry Cohen", *MFB*, L/590, marec 1983, str. 79.

Tony Williams, "Cohen on Cohen", *Sight & Sound*, zima 1983/84, str. 21—25.

Peter Nichols, *Fantastic Cinema*, Ebury Press, London 1984, str. 80—81.

Paul Taylor, "Hitchcock, Hammer & Sit-Com Suicide", *MFB*, LIII/627, april 1986, str. 128.

Robin Wood, Richard Lippe, "Larry Cohen", *Movie*, 31/32, zima 1986, str. 118—128.

Bryan Bruce, "It's Alive", *Movie*, 31/32, zima 1986, str. 115—117.

Andrea Juno, Vale, *Incredibly Strange Films*, Plexus, London 1986, str. 114—138 (intervju) in 177—178 (esej Margret Crane).

Kim Newman, *Nightmare Movies, A critical guide to contemporary barron films*, Harmony Books, New York, 1988, str. 109—115.

Ocene Cohenovih filmov so redno objavljali vodilni filmski časopisi *Monthly Film Bulletin*, *Variety*, *Sight & Sound*, *Film Facts*, *Films & F.*, najdemo pa ga tudi v *The Encyclopedia of Horror Movies* Phila Hardyja.