

American me
Režija Edward James Olmos, 1992

esej

ZLO V ČLOVEKU: OSMI POTNIK IN NECRONOMICON



Če so 70-ta leta pomenila po eni strani praktično izumrtje nekaterih žanrov (western), po drugi strani pa dokončno rehabilitacijo zvrsti, zanimivih za naš sestavek, saj so si tovrstni *mainstream* filmi pridobili ugled in zasedli vidno mesto v zgodovini sedme umetnosti s svojimi izkupički (Friedkinov **Izganjalec hudiča**, Spielbergova filma **Žrelo** in **Bližnja srečanja tretje vrste**, Lucasove **Zvezdne vojne**, Donnerjeva **Prerokba** in **Superman**, Wisov **Star Trek** idr., od katerih je vsak sprožil val *spin-offov* in *rip-offov*), so 80-ta v znamenju *remakov* in *sequelov*, pa tudi številnih žanrskih hibridov. S posameznimi primeri slednjih smo se srečevali tudi prej, v 80-ih pa je mešanje žanrov nekaj tako običajnega, da je dogajanje postalo prav nepregledno, saj stara terminologija (ki se pri nas — kolikor smo je sploh imeli — nikoli ni niti prijela, kar dokazujejo še vedno prisotni primeri presenetljivega zamenjavanja pojmov, kot npr. srhljivka in grozljivka) ni bila več uporabna, nova pa je šele nastajala. Na tem mestu se nameravam osredotočiti na hibrid *sci-fi/horror*, ki ga, takšnega, kakršnega poznamo danes, ne bi bilo, če ne bi Ridley Scott posnel svojega **Osmega potnika** (*Alien*, 1979).

Kombinacija znanstvene fantastike in grozljivke ni ravno sama po sebi umevna, saj sta si oba žanra sorodstveno dlje vsak sebi, kot se morda komu zdi na prvi pogled. »Razlika je očitna«, bi rekel žanrski *buff*. Po standardni definiciji mora horror film vsebovati element nadnaravnega, odražal naj bi strahove naše podzavesti, ki jih utelešajo najrazličnejša pošastna bitja: demoni, vampirji, duhovi, volkodlaki, mumije, zombiji in — psihopati urbanega ali ruralnega tipa (prim. uvod: *When is a horror film not a horror film?* Dennisa Gifforda k njegovi klasični *A Pictorial History of Horror Movies*, kjer Gifford psihopatov sicer ne uvršča med pošasti, vendar je to pripisati dejstvu, da v času nastanka njegove knjige (1973) še niso imeli mitskih razsežnosti, ki so si jih v naslednjih nekaj letih pridobili Michael Myers, Jason Vorhees in Freddy Krüger). Glede znanstvene fantastike pa nam veliko pove dejstvo, da Francozi žanra *la science-fiction* sploh ne uvrščajo v okvire *cinéma fantastique*. (Pač pa nekateri francoski avtorji kot primer fantastike navajajo Antonionijev film **Krik** (*Il grido*, 1957), po zaslugi atmosfere, s katero je prežeta ena sama sekvenca: Alida Valli se izgubi sredi pokrajine in nenadoma jo obkroži skupina moških, katerih oči odražajo neko čudno topost in odsotnost, ▶

tako da nastopi vzdušje prav neprijetne napetosti in tesnobe — izkaže se, da so omenjeni možje pacienti bližnje umobolnice; prim. *Encyclopédie Alpha du Cinéma*, Vol. I, N. 9. Paris 1976, 170 str.)

Razlogi za odpor tenkočutnih francoskih cinefilov do tega, da bi science-fiction žanr umestili v filmsko fantastiko, se skrivajo v pridevniku znanstvena, še najbolj pa jih morda odražajo pogledi H. G. Wellsa (sicer zelo znanega avtorja vrste fascinantnih sci-fi romanov), kot jih je zapisal v svojih knjigah *The Science of Life in Short History of the World*: gre za depresivno, suhoparno, analitično/mikroskopsko vizijo življenja, ki naj bi bilo zgolj posledica slučajne kemične reakcije, evolucija različnih vrst živih bitij pa naj bi bila brez smisla, pomena in cilja. Pošasti iz veselja ali iz prihodnosti naj načeloma (če je življenje dejansko posledica slučajne kemične reakcije) ne bi predstavljale mitskih arhetipov, zato jih junaki sci-fi filmov ne uničijo s pomočjo molitve, križa ali blagoslovljene vode, še manj se opirajo na svojo neomadeževanost oz. moralno integriteto — namesto tega je njihovo orožje vsemogočna znanost. Pozitivistični konstrukt takšne vrste ima s fantastiko seveda ravno tako malo zveze, kot jo ima Božja država (*De civitate Dei*) Sv. Avguština z mističnim verskim izkustvom.

Že na začetku smo omenili, da Scottov **Osmi potnik** predstavlja pomemben mejnik za sci-fi/horror. Ridleyju Scottu gre za sluga, da je *splatter* znanstvena fantastika z njegovim filmom definitivno zaplula v *mainstream* vode. Scenarist **Osmega potnika** je bil Dan O'Bannon (zgodbo sta napisala skupaj z Ronaldom Shusetom), Carpenterjev sodelavec pri **Temni zvezdi** (*Dark Star*, 1974; O'Bannon je bil koscenarist, igralec glavne vloge, production designer in nadzornik posebnih učinkov) in koscenarist (z Donom Jacobyjem) **Sinje strele** (*Blue Thunder*, 1983, r. John Badham), prav tako z Donom Jacobyjem pa je napisal scenarij tudi za vizualno učinkoviti sci-fi/horror **Vesoljski vampirji** (*Lifeforce*, 1985, r. Tobe Hooper), posnet po romanu Colina Wilsona (ki je še mnogo bolj kot po romanih znan po svojih knjigah, posvečenih magiji, okultizmu in psihopatologiji: *The Occult*, *Mysteries*, *Beyond the Occult*, *The Outsider*, *Order of Assassins* idr.); pri snemanju **Vesoljskih vampirjev** so delno uporabili scenografijo Lucasovih **Zvezdnih vojn**, kjer je bil O'Bannon prav tako eden od sodelavcev za posebne učinke. O'Bannon je zaslužen tudi za to, da je za scenografijo in dizajn k **Osmemu potniku** pripeljal Roba Cobba (dizajn vesoljske ladje *Nostramo*) in H. R.

Sigourney Weaver v filmu *Osmi potnik*³ Režija David Fincher, 1992

Gigerja, poleg njiju pa je sodeloval tudi Moebius, sloviti avtor *Metal Hurlant/Heavy Metal* stripov. **Alien** trilogija vsebuje tolikšno bogastvo na alegorično-simbolni ravni, da ni presenetljivo, če se je je lotilo že več avtorjev. V *Sight and Soundu* so to področje — z vidika freudovske psihoanalize in z ozirom na to, kako so se aktualno dogajanje in trendi v svetu odražali v posameznih segmentih trilogije — precej dobro obdelali štirje avtorji: Amy Taubin, Kevin Jackson, Anette Kuhn (*SS*, julij 1992, str. 8—13) in Philip Strick (kritika v *SS*, avgust 1992, str. 46—47); zato na tem mestu najprej na kratko povzemimo njihove ugotovitve. Scottov **Alien** (1979) se je, tako Amy Taubin, poigraval s tesnobo in strahovi, ki jih je sprožilo desetletje feminističnega in gay aktivizma. Alienov ne zanimajo spolne razlike, ko iščejo gostitelje za svoje larve. Mali alien (zobati glans penis po svoji obliki), ki prodre na beli dan iz prsnega koša Johna Hurta, s tem izbrise tisto osnovno razlikovanje, na katerem sloni človeštvo s svojo kulturo. S svojim nastopom alien utelesi zatrte otroške strahove v zvezi z

vprašanjem, od kod prihajajo otroci, kot tudi glede anatomskih razlik med spoloma. Alienova zobata usta so hermafrodit-ska: njegove slinaste čeljusti pomenijo male in velike ustnice vagine dentate, notranja čeljust s svojo obliko in zmožnostjo erekcije pa predstavlja falično grožnjo. Četudi odrasli alien za oba spola predstavlja strah pred posilstvom in smrtjo, vendarle vpeljuje možnost, ki moške še posebej ogroža, saj gre za to, da je tokrat tudi močnejši spol tisti, ki lahko zanosi. Povrhu pa junak filma, ki v končnem spopadu aliena le premaga, ni moški, temveč poročnica Ripley (Sigourney Weaver), torej ženska. Cameronov **Aliens** (1986) je film za Reaganova 80-ta. V bistvu gre za epski vojni akcioner, v vsej trilogiji kinetično najbolj vznemirljiv in obenem politično najbolj konservativen: oddelek marincev, oborožen s futurističnim orožjem, se spopade z vojsko alienov, ki so uničili prebivalce planetarne baze z njihovimi družinami vred; slednje je zelo pomembno, saj pripisuje film velik pomen — poleg ostalih tradicionalističnih vrednot — družini kot osnovni celici družbe (Ripleyjeva, ki na koncu 1. dela posvoji mačka Jonesyja, v 2. delu svoja čustva preusmeri na Newt (Carrie Henn), ki je edina preživela napad alienov na bazo). Cameronova videoinačica, ki vsebuje 20 minut dodatnega gradiva, je v tem pogledu še bolj eksplicitna: na začetku filma, ko rešijo Ripley, jo zelo prizadane, ko ji pokažejo fotografijo starke, njene hčere, ki je umrla, ko je dopolnila šestinsedemdeset let. **Aliens** v veliki meri ponovno vzpostavijo razlike med spoloma: med žrtvami, ki rojevajo aliene, vidimo žensko (ne pa tudi moškega), kraljica mati je tista, ki leže jajca, varujejo pa jo alieni, njeni vojščaki. Zaključni spopad med Ripley in kraljico alienov je bolj kot karkoli drugega videti kot boj med dobro in slabo materjo (slednja na psihoseksualni ravni pomeni monstrozno ženskost arhaične, uničevalske matere Kali, vsebuje pa seveda tudi bolj prozaično, politično-ekonomsko konotacijo kot alegorija grešnega kozla Reaganove dobe, namreč črne matere, ki s svojim parazitskim potomstvom živi na račun poštenih davkoplačevalcev). **Alien**³ (1992) Davida Finchnerja, posnet šest let po filmu **Alien**, vsebuje že naštetih strahove in še vrsto drugih: ženski strah, da ne bi rodila otroka spake, da ne bi mogla nikoli imeti otrok, četudi si jih nadvse želi, strah pred tem, da bi jo prisilili, naj donosi plod, ki ga ne mara in ne more imeti (prepoved abortusa), strah pred aidsom, pred moro, povezano s koncem industrijske dobe (katere zatoni simbolizira dogajanje v nek-

dANJI kaznilnici, namenjeni izdelovanju opreme za skladiščenje jedrskih in drugih strupenih odpadkov), pred koncem sveta, kakršnega poznamo (v bazi *Fury 161* od vse sofisticirane tehnologije takorekoč nobena stvar ne funkcionira). Že omenjene aluzije na strah pred aidsom so tako številne, da kar bodejo v oči: od vseh pozabljeni jetniki na *Fury 161* (*the YY chromo boys*) tvorijo obritoglavo, zaprto, izključno moško skupnost, ki se je zavezala celibatu (zaobljuba celibata vključuje tudi ženske) kot edinemu načinu zavarovanja pred okužbo s tujki. Ripley pa še posebej postavi stvari na svoje mesto, ko — med vzpodbujanjem jetnikov k uporabi proti Družbi — zavpije: »Za njih smo samo golazen in niti najmanj jih ne zanimajo vaši prijatelji, ki so umrli!« Če hočemo zares razumeti, zakaj pri **Osmem potniku** horror komponenta tako močno učinkuje, pa vse, kar smo povedali doslej, še ne zadostuje. Pozornost moramo posvetiti deležu, ki ga je pri stvaritvi **Aliena** imel H. P. Giger (omenil sem že, da je Gigerja k temu filmu pripeljal Dan O'Bannon, značilno pa je, da tudi samemu O'Bannonu očitno ni povsem jasna pomembnost Gigerjeve vloge, saj je bil štiri leta po **Osmem potniku** mnenja, da bi bilo bolje, če bi dizajn vesoljske ladje alienov izdelal Chris Foss — prim. intervju z O'Bannonom, *Heavy Metal*, julij 1983, 51 str.). H. R. Giger je nenavadni, skrivnostni mož. Ljubi črna oblačila, lobanje in okostnjake, že večkrat so ga obtožili, da se ukvarja s čarovništvom in črno magijo. V Švicah, kjer je doma, ga poznajo pod vzdevkom Horror Rex, še posebej indikativno v našem kontekstu pa je, da ga označujejo kot Aleistra Crowleyja svoje generacije. Njegovi izdelki izžarevajo prav magnetsko privlačnost, občutek poganskega in prepovedanega, kar v gledalcih sproža nemir in tesnobo. Njegove slike in strukture delujejo prvinsko, starodavno in arhetipsko, obenem pa vsebujejo značilnosti industrijskega dizajna, oboje združeno pa tvori značilen Gigerjev biomehantični slog. Dizajn vesoljske ladje alienov je šolski primer iz Gigerjevega opusa: skelet aliena astronauta se zdi dobesedno zraščeno v vesoljsko ladjo, ki je tudi sama pol organska, pol umetna struktura. Končni učinek pa je tisto, zaradi česar **Alien** iz *science-fictiona* preide v *horror*: soočamo se s splošnim vtisom nečesa skrajno tujega in vendarle znanega, s kvaliteto neskončno starega, že davno pozabljenega, pokopanega v breznu podzavesti. Pravkar navedeno še v večji meri velja za samega aliena kot takega: alien je utelešeni Id, onstran dobriga in zlega, ki ne pozna ne morale ne

etike in ne usmiljenja ne kesanja. Je tisti alter ego, ki je obenem znotraj in zunaj: najprej se skriva v nas, nam povzroča nelagodje, ker ga skušamo potlačiti in pozabiti nanj, dokler na silo ne bruhne ven in ogrozi ljudi v naši okolici. Združevanje žive in nežive materije s podobnimi učinki so v umetnosti seveda poznali že dolgo pred Gigerjem: to je slog, ki preveva opus Hieronymusa Boscha (1450—1516), morda še najbolj opazen pri njegovi sliki *Pepel* (ok. 1500), da ne omenjamo starejših vzorov, kot je zaraščeno kipov in reliefov z arhitekturo gotških katedral in še starodavnejši, tisočletni simbolizem, prisoten v romanski arhitekturi (prim. Olivier Beigbeder: *La Symbolique*, Presses Universitaires de France, 1981). Najbolj očiten pa Gigerjev vir navdiha postane, če se ozremo na njegovo zbirko slik *Necronomicon*. Relevantno je že ime, ki si ga je Giger izbral za svojo zbirko: *Necronomicon* (*Knjiga mrtvih imen*) je namreč naslov ezoteričnega dela na temo magije, ki naj bi skrivalo starodavno znanje bogov. Eno od izkrivljenih verzij, arabsko, naj bi leta 730 v Damasku zapisal Abdul Alhazred. Njegova različica, znana kot Al Azif je menda v 16. stol. prišla v roke magu Johnu Deeju (1527—1608), ki je skrival v rokopis *Liber Logaeth*, kriptogram, katerega je leta 1978 z računalnikom dešifriral David Langford (prim. Frank G. Ripel: *Zvezdna magija*, Ljubljana 1989, str. 5). Abdula Alhazreda sicer omenja H. P. Lovecraft v svoji zgodbi *The Call of Chtulhu* (ena njegovih najboljših), s katero je vzpostavil Chtulhujev mitos. Od tedaj je več avtorjev trdilo, da so odkrili izvorni *Necronomicon*, eden od njih je tudi Frank G. Ripel, ki je svojo inačico objavil v tretjem delu svoje *Atlantske trilogije* (prevod naj bi se naslanjal na grški izvirnik). Iz Gigerjeve zbirke so za nas najbolj zanimive slike *Samurai*, *Necronom I* in *Necronom IIIa* (vse 1976), ki očitno predstavljajo predhodnike, na katere se naslanja dizajn aliena (Kevin Jackson opozarja tudi na podobo furije s slike Francis Bacona *Three Studies for Figures at the Base for Crucifixion*, 1944, ki naj bi prav tako služila Gigerju kot inspiracija za njegovega aliena). Nič manj zanimiva pa ni naslovna slika Gigerjeve zbirke: predstavlja namreč očitno kopijo slike Baphometa iz knjige *Rituel de la Haute Magie* (prvič objavljena l. 1856), razvpitega francoskega maga Eliphasa Levija (Alphonse Louis Constant, 1810—1875; Crowley se je imel za njegovo reinkarnacijo). Seveda bi bilo preveč enostavno Gigerja obtožiti plagiatorstva — navsezadnje si lika Baphometa ni

izmislil Levi (gre za idola, ki naj bi ga častili templarji), res pa je, da je bil (kolikor vem) prav on prvi, ki ga je upodobil v takšni obliki. Giger pač sledi tradiciji t. i. objektivne umetnosti, kot jo je definirala Gurdjieff (gl. P. D. Ouspensky: *In Search for the Miraculous*), pri čemer umetnikova funkcija ni izvirnost, temveč (na podlagi posvečenega poznavanja) zgolj posredovanje brezčasnega, univerzalnega simbolnega jezika kolektivne podzavesti, to pa je morda tudi najbolj ustrezna oznaka za Gigerja in njegov opus.

Alien³ ni samo nadgradnja drugega dela, temveč v mnogih ozirih pomeni povratek k vzdušju izvirnika (pri tem ne gre podcenjevati deleža Sigourney Weaver, koproducentke filma). Nikoli poprej ni bilo tako eksplicitno nakazano, kakšna je dejansko prava alienova narava in le malo manjka do izjave, izrečene v **Prepovedanem planetu** (*The Forbidden Planet*, 1956) Freda McLeoda Wilcoxa: »*That thing out there is you.*« Tako ne izvemo, kako je alien prišel v Ripley, ki pa zato (ko nagovarja aliena) sama izjavi: »*You've been in my life for so long, I can't remember anything else.*« in »*Don't be afraid, I'm one of the family now.*« Enako indikativno je dejstvo, da tujec v kaznilnici *Fury 161* ni le alien, temveč tudi Ripley, ki s svojim prihodom v izolirano, zaključno moško družbo popolnoma poruši duhovno harmonijo njihove skupnosti. Celotno dogajanje zelo dobro umesti dialog med Ripley in Aaronom (Ralph Brown): ko Ripley izjavi, da dobro ve, kje se alien nahaja, namreč »*doli pod nami, v kleti*«, Aaron odvrne, da je »*vse skupaj klet*«, klet pa seveda simbolizira podzavest, prostori, kjer se alien nahaja, pa so spodnja klet, še globlja podzavest torej. Od vseh najboljše pa so zaključne sekvence: Ko Ripley pada v plavž svoji smrti naproti (potem ko smo bili že prej soočeni z metaforo smrti, ki pomeni novo rojstvo, ko je v trenutkih padanja trupel Hicksa in Newt v plavž nastajalo novo življenje — namreč alienovo), se iz njenega telesa rodi alien (kraljica mati). Ripley aliena med padanjem pritiska k sebi, da ne bi pobegnil, vendar pa je v njeni kretnji še nekaj več: obenem gre namreč za značilno gesto matere, ki ljubeče stiska svojega otroka k prsim, na njenem obrazu pa ni razbrati drugega kot mir, skorajda blaženost. Mislim, da se s tako subverzivnim prizorom nismo srečali še v nobenem sci-fi/horrorju doslej, še več, zdi se, da moramo pritrditi Amy Taubin, ki je mnenja, da česa podobnega sploh nikoli pred tem nismo videli v nobenem drugem filmu.

IGOR KERNEL