

Performans tradicionalne ameriške družine

Pogovoriti se morava o Kevinu

Petra Gajžler



Škotska režiserka Lynne Ramsay je po skoraj desetletnem premoru posnela svoj težko pričakovani tretji celovečerec *Pogovoriti se morava o Kevinu* (We Need to Talk About Kevin, 2011), kjer tako kot v svojih preteklih filmih *Podganar* (Ratcatcher, 1999) in *Morvern Callar* (2002) postavi v ospredje subjektivno izkušnjo protagonista, ki doživlja svet skozi prizmo lastne duševne stiske. V novem filmu je tako v središče postavila duševno stisko Eve (Tilda Swinton), matere adolescenčnega verižnega morilca¹ Kevin (Ezra Miller), ki se po sinovem pokolu drugih družinskih članov ter sošolcev s pomočjo pomirjeval in alkohola približa iz dneva v dan s težkim bremenom krivde, ki jo pahne v vrtiljak spominov, in s stigo slabe matere, s katero jo je označila skupnost, ki Evo vsakodnevno psihično in fizično kaznuje za Kevinov zločin.

Lynne Ramsay, ki je tudi koscenaristka filma, katerega scenarij je nastal po istoimenski knjižni uspešnici Lionel Shriver, je tokrat naredila manjši žanrski preskok, saj

¹ Verižni morilec pogosto začne svoj morilski pohod doma, tako da ubije družinske člane, potem pa svoj pohod nadaljuje na kakšnem javnem mestu, na primer v šoli ali na delovnem mestu (v Šterk, Karmen: *Serijski morilec – normalen psihopat patološke matere*. Študentska založba, Ljubljana, 2007).

se družinska drama na točkah suspenza sprevača v psihološko grozljivko. Napetost ustvari že na začetku filma s plapolajočo zaveso, za katero slutimo, da zakriva nekaj grozljivega. Režiserka doseže suspenz z dolgim približujočim se kadrom ter zvočno podlago, ki je mešanica komaj razpoznavnih krikov sošolcev in staršev umorjenih otrok v šolskem pokolu in vse hitrejšega škropljenja zalivalnika trave. Ista sekvenca se na koncu pojavi še enkrat, tokrat brez zvočne podlage, saj je suspenz, ki je na koncu intenzivnejši zaradi vednosti o Kevinovih sadističnih dejanjih, ki se skozi film stopnjuječe razkrivajo, ustvarjen že samo s podobo.

Režiserka se je poigrala tudi s filmsko formo, ki je nelinearna, hkrati pa je obdržala in celo izpopolnila filmski slog, ki še zmeraj temelji na simbolizmu ter prepletu podobe in zvoka in ne toliko na dialogih, kar pa ni vplivalo na kompleksno sporočilnost filma in njegovo globino v prikazovanju čustev, je pa film oddaljilo od knjižne predloge, ki je strukturirana v obliki pisem. Skozi film opazimo vsiljivo in že skoraj pretirano rabo rdeče barve. Rdečo je v svojem filmu *Kriki in šepetanja* (Viskningar och rop, 1972) ustvarjalno uporabil Ingmar Bergman, ki je eden izmed režiserkinih filmskih vzornikov, v Evinih

spominih pa simbolizira pretečo nevarnost zločina, ki se bo zgodil. Že na začetku filma vidimo Evo, še preden je postala noseča s Kevinom, na festivalu paradiznikov v Španiji. Tukaj se vsesplošno obmetavanje z rdečo zelenjavo pomeša s kriki množice, ki se nevsiljivo prelijejo v krike, ki ne pripadajo podobi, ki jo gledamo, podobi festivala, ampak podobi, ki bo sledila – podobi Kevinovega masakra. Nekoliko drugače pa v filmski sedanjosti rdeča simbolizira krivdo, ki so jo Evi pripisali someščani. Le-ti so njeno hišo, avto in s tem tudi njo označili z veliko količino rdeče barve, ki jo Eva potrpežljivo odstranjuje, tako kot skuša odstraniti krivdo.

Zgodba torej poteka na dveh ravneh, ki se med seboj strukturno in pomensko prepletata skozi asociativne točke. V filmski sedanjosti lahko spremljamo trpljenje protagonistke skozi linearen razvoj zgodbe, ta pa je perforirana na mestih asociacij, kjer skozi Evine spomine dobimo kratek uvid v njeno življenje pred rojstvom Kevin in v odnos z možem Franklinom (John C. Reilly) ter s hčerko Celio (Ashley Gerasimovich), večji delež pa predstavlja koncentrat njenega odnosa s Kevinom in njegove vzgoje, ki se sugestivno prikazuje kot vzrok za rojstvo sociopatske oziroma psihopatske Kevinove



osebnosti. Režiserka tako pri vprašanju, ki se nam utegne poroditi ob gledanju, ali se je Kevin tako zloben že rodil ali pa je tak šele postal, zavzema družbeno konstruktivistično držo in ne esencialistično, s čimer se oddalji od ideje o zlobnem semenu, ki prispeva k mistični grozljivosti v filmih s podobno tematiko, kot sta *Rosemarijin otrok* (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski) ter *Znamenje* (The Omen, 1967, Richard Donner).

Na retrospektivni ravni zgodbe režiserka zavzame družbeno kritično, skozi glasbo pa tudi ironično držo do podobe idealizirane tradicionalne družine: »Mislim, da je eden izmed implicitnih pomenov filma fasada funkcionalne ameriške družine. Starši ne ukrepajo, ker bi s tem priznali, da je njihova družina samo na videz funkcionalna. Pravzaprav sem sprva hotela film nasloviti *Performance*. V samem bistvu filma gre namreč za lažni videz in uprizoritev. Oče gleda stran, mati pa tudi ni povsem prisotna /.../.«² Družina v filmu namreč slepo sledi idealom kulturnega imaginarija kapitalizma, ki vzdržuje romantičen kult materinstva, ta pa naturalizira materinstvo kot status, ki mora biti dosežen, če želi biti ženska dokončno realizirana. Kult materinstva s ciljem, da se prepreči kakršnokoli zanemarjanje otroka, naloži določene vzgojne prakse, kar pod

pritisk postavlja matere, ki se skušajo temu idealu najbolj ljubeče in vsemogočne matere čim bolj približati, pri čemer njihova dejanja postanejo navidežno idealna materinska forma, ki pa ji manjka pristne čustvene vsebine. »Matere se uči ne več samo, kako ljubiti otroka, ampak predvsem, kakšnim kulturnim predstavam mora zadostiti, da bo njen pristop prepoznan za ljubezen na straneh obeh – matere in otroka.«³ Prisiljen nasmeh ob pestovanju otroka na eni strani in olajšanje od Kevinovega joka ob vrtilni napravi čudovito prikazuje ta konflikt, ki se začne odvijati v Evi že med nosečnostjo in se nadaljuje s poporodno depresijo.

Komplementarno kultu materinstva pa postavi kapitalistična ideologija otroka v središče družine, na prestol. Kevin zaradi svoje patološke pomembnosti in feminizacije vzgoje ter funkcionalne odsotnosti avtoritarnosti, ki bi jo naj poosebljal oče Franklin, ne preseže analne faze razvoja. Mladi Kevin namreč nosi plenice pri letih, ko bi že zdavnaj moral biti navajen na kahlico, s čimer bi se naučil podrediti zadovoljevanje svojih potreb okolici. Na tak način se podaljšuje odvisnost od mame Eve, ki ga vedno znova previje, kar se odraža v tvorbi vsemogočnega in grandioznega Jaza, ki

sproži občutke izbranosti, zato se Kevin počuti nad Zakonom, in to ne oziraje se na moralne norme. Kevin kljub temu, da je vsa pozornost usmerjena nanj, začuti, da je mati v odnosu do njega nepristna, zato razvije občutek nezaželenosti, kar je povod za fantazije o alternativni realnosti, v kateri je vse prej kot to, kar je. Vsebinsko za svoj svet črpa iz dogodka v zgodnjem otroštvu, ko mu je Eva pripovedovala zgodbo o Robinu Hoodu in streljanju z lokom, kar postane Kevinov hobi, lok pa orožje njegovega pokola. Ker je oče funkcionalno odsoten, njegovo identifikacijsko vrzel zapolnijo fantazmatske podobe v njegovi alternativni realnosti, znotraj katere začne dojemati svoj osebni in zunanji svet. Njegove predstave o vsemogočnosti dosežejo žanrski vrhunec skozi že kar nekajkrat filmsko obdelano temo šolskega masakra (na primer *Slon* [Elephant, 2003, Gus van Sant]), ki pa ga v filmu *Pogovoriti se morava o Kevinu* ne vidimo skozi perspektivo storilca, pač pa iz materine perspektive, tako kot tudi celotno zgodbo. Hkrati pa zločin take razsežnosti v filmu služi kot orodje oziroma zaključno opozorilo na enega izmed možnih rezultatov disfunkcionalnosti na videz urejene tradicionalne družine, ki nemalokrat odpre oči, ko je za to že prepozno.

2 Lynne Ramsay v intervjuju za The Observer, 2. 10. 2011 (dostopno na Guardianovi spletni strani oz. <http://bit.ly/pcltbn>).

3 Šterk, Karmen: *Serijski morilec – normalen psihopat patološke matere*. Študentska založba. Ljubljana, 2007, str. 133.