SENCA PRETEKLOSTI: DEMONI, IZPUŠČENI IZ TEMNICE

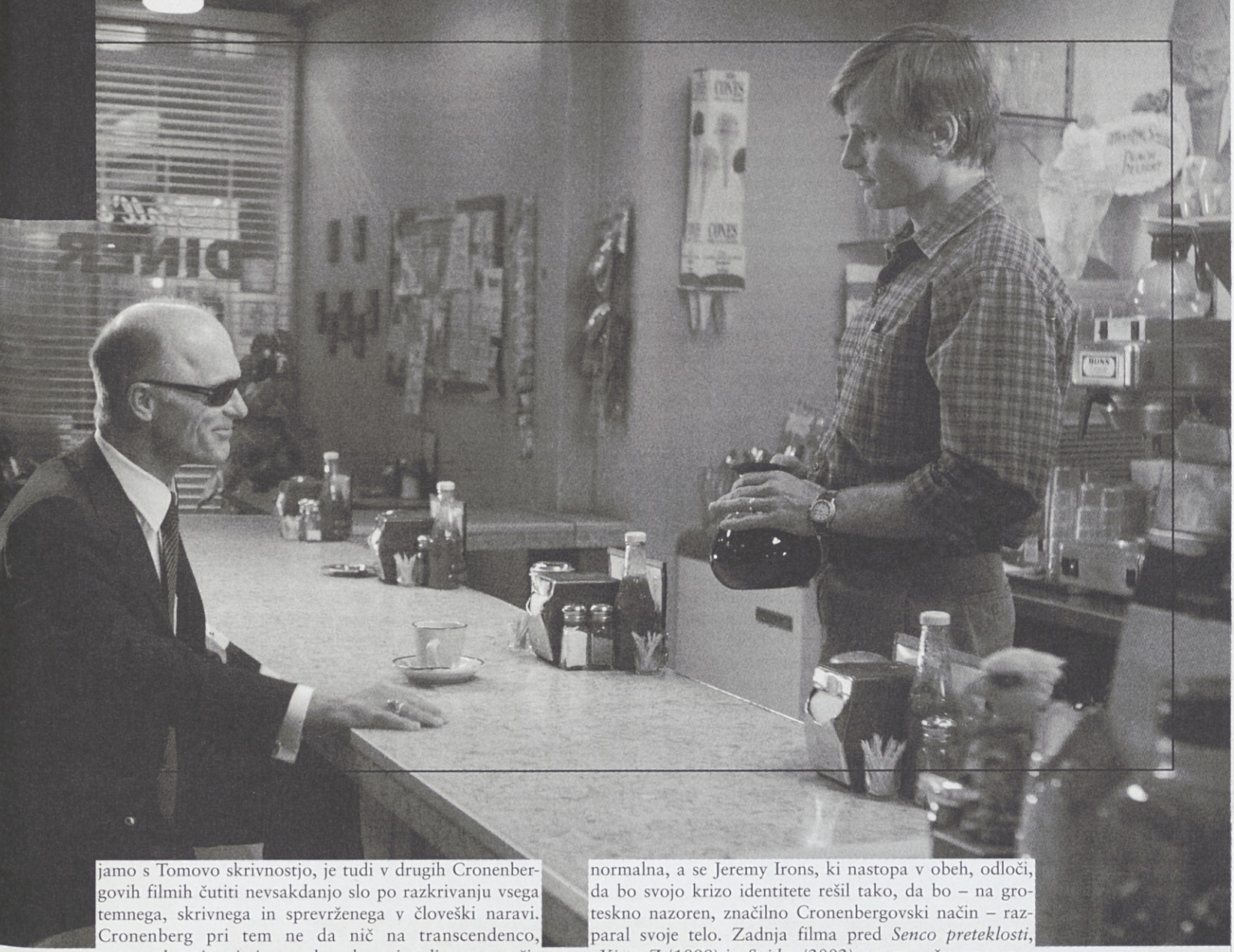
igor kernel

Soočenje z razkrito skrivnostjo nekega posameznika je povezano s prav posebnim občutkom nelagodja, ki ga pozna vsakdo, komur je dana vsaj najosnovnejša mera tenkočutnosti. Za večino skrivnosti sicer velja, da so v svojem bistvu banalne in da je prav ta banalnost včasih morda celo edini razlog za to, da so sploh postale skrivnosti; obrambni zid prikrivanja namreč preprečuje, da bi njihova prava narava postala vsem očitna. Po drugi strani pa si za nekatera razkritja želimo, da do njih ne bi nikoli prišlo ali pa da vsaj nas takrat ne bi bilo zraven. O takšnih demonih, izpuščenih iz svoje temnice, nam govorijo filmi kanadskega režiserja Davida Cronenberga.

Čeprav *Senca preteklosti* (A History of Violence, 2005), najnovejši Cronenbergov film na platnih naših kinematografov, velja za dostopnejšega širšemu občinstvu kot večina avtorjevih stvaritev, ima vseeno razpoznavne poteze, značilne za tega režiserja. Že od samega začetka v nas butne vzdušje nelagodja in tesnobe. Za to vzdušje se zdi, kot da bi dehtelo iz uvodnih prizorov z Lelandom (Stephen McHattie, stari znanec iz vrste B-kriminalk, kjer je večinoma igral pozitivce) in Orserjem (Greg Bryk), obenem z vročino iz razbeljenih tal, ko moža zapuščata samoten motel in se Leland odpravi "poravnat račun". Kamera ves čas kaže Orserja, prav lenobno statična je, kot bi se še sama navzela negibnosti, ki se ji zaradi hude vročine predaja Orser. Ko se Leland vrne in ugotovita, da jima je zmanjkalo vode, Leland Orserja pošlje ponjo v motel. Ta se le nerad odpravi, kamera mu počasi sledi in razkrije, kako upravičeno je bilo nelagodje, ki smo ga ves čas čutili: po prostorih v mlakah krvi ležijo razmesarjena trupla osebja motela. Pri tem ni nobenih naglih rezov, kamera nam Lelandov pokol pokaže mimogrede, ko spremlja Orserja med njegovim stikanjem po prostorih, do brutalnih prizorov nasilne smrti je ravnodušna, tako kot je ravnodušen Orser. Tudi ko se nepričakovano sooči z deklico, ki je preživela pokol, ga to niti za hip ne vrže iz ravnotežja in z rutinsko hladnokrvnostjo ubijalca dokonča Lelandovo delo.

Leland in Orser prekrižata pot Tomu Stallu (Viggo Mortensen), ki srečno poročen s soprogo Edie (Maria Bello), sinom Jackom (Ashton Holmes) in hčerko Sarah (Heidi Hayes) živi v mestecu v Indiani, sredi katerega ima majhno restavracijo. Ko psihopatska morilca vdreta v njegov vsakdan, se sproži spirala skrajnega, neustavljivega nasilja. Tom najprej v samoobrambi ubije Lelanda in Orserja, ko hočeta oropati restavracijo in tam ustrahujeta prisotne. Ker njegov podvig pritegne veliko pozornost javnosti, zanj izvedo njegovi znanci iz časov, ko še ni bil Tom, temveč Joey Cusack, morilec, s katerim ima gangster Carl Fogarty (Ed Harris, v eni izmed svojih najbolj zloveščih vlog) neporavnane račune. Ko je ogrožena njegova družina, Tom/Joey pospravi Fogartyja in njegove spremljevalce, nazadnje pa še svojega brata Richieja (William Hurt), z njegovimi telesnimi stražarji vred. V nasprotju z uvodno sekvenco, kjer žrtev ne vidimo v trenutkih njihove smrti, so prizori skrajnega nasilja, ki ga izvaja Tom, brutalno neposredni in nazorni. Kljub tej nazornosti pa v njih ni atraktivnosti, značilne za podobne prizore v neštetih akcijskih filmih, po drugi strani pa nam ne sprožijo niti emotivnega odziva, do katerega pride ob podobah nasilja v "dramskih" delih, ki veljajo za zahtevnejša. Navedeni prizori nasilja namreč nosijo značilni Cronenbergov pečat: nenavaden hlad, v osupljivem nasprotju s prelivanjem krvi, ki smo mu priča. Njegov pristop je skoraj kliničen: Cronenberg je kot kirurg oziroma – še bolj ustrezno – patolog, ki postopoma in sistematično opravlja raztelešenje pri živem telesu, nato pa nam svoje ugotovitve brez kakršnihkoli olepšav servira na platnu.

Tako kot se skozi *Senco preteklosti* postopoma seznan-



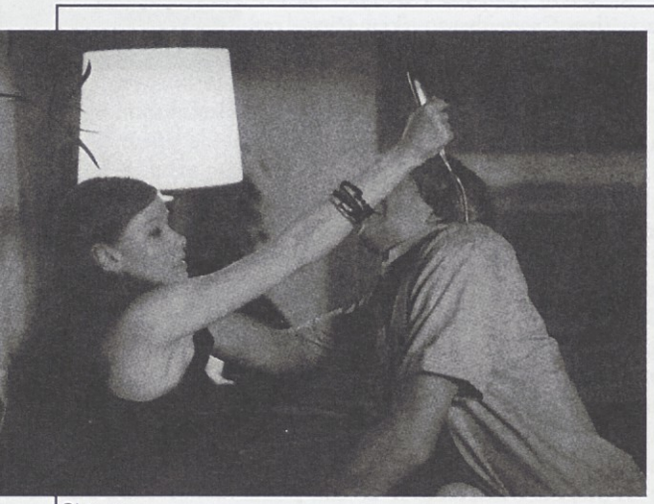
jamo s Tomovo skrivnostjo, je tudi v drugih Cronenbergovih filmih čutiti nevsakdanjo slo po razkrivanju vsega temnega, skrivnega in sprevrženega v človeški naravi. Cronenberg pri tem ne da nič na transcendenco, onstranskost je pri njem grobo telesna in vdira na površje skozi simbolne rane. To so lahko ogabni zajedavci ali nič manj odvratni falični izrastki, ki ljudi spreminjajo v spolne obsedence, tako kot v filmu *Shivers* (1975, ki ima tudi dva alternativna, morda še ustreznejša naslova: *The Parasite Murders* in *They Came from Within*) in *Rabid* (1977). V filmu *The Brood* (1979) so to otroci, ki dobesedno utelešajo sovraštvo, iz katerega so rojeni. Skrivno plat lahko pooseblja uničevalne nadnaravne moči, tako kot v filmih *Skanerji* (Scanners, 1981) in *The Dead Zone* (1983); v prvem svoj dar njegovi nosilci uporabljajo tako, da ljudem z močjo volje raztreščijo glavo; v drugem, posnetem po romanu Stephena Kinga, pa gre za sposobnost prekognicije, zaradi katere junak na koncu konča nasilne smrti. V *Videodromu* (1982) direktor kabelske televizije pride pod nadzor elektronskih signalov, vključenih v oddaje s pornografskimi posnetki mučenja. V *Muhi* (The Fly, 1986) animalična plat, ki je s ponesrečenim poskusom vdrla v znanstvenikov organizem, od znotraj postopoma spremeni njegovo telo v telo ogromne, sluzaste žuželke. *Golo kosilo* (Naked Lunch, 1991) in *Trk* (Crash, 1996) sta oba posneta po romanih, ki naj bi ju bilo nemogoče ekranizirati, prvi po Burroughsovem, drugi po Ballardovem; v prvem se telesno propadanje zaradi uživanja mamil prepleta z blodnjami, v katerih nastopajo žuželkam podobni liki iz vzporednega sveta; v drugem smo priča raztreščenim, iznakaženim telesom ljudi, ki svoj spolni užitek povezujejo s slo po samouničevanju z namernim povzročanjem avtomobilskih nesreč. Filma *Dead Ringers* (1988) in *M. Butterfly* (1993) se v primerjavi z naštetimi zdita vsaj na začetku dokaj normalna, a se Jeremy Irons, ki nastopa v obeh, odloči, da bo svojo krizo identitete rešil tako, da bo – na groteskno nazoren, značilno Cronenbergovski način – razparal svoje telo. Zadnja filma pred *Senco preteklosti*, *eXistenZ* (1999) in *Spider* (2002) sta posvečena neuravnovešenosti, v prvem um vrže iz tira navidezna resničnost, v drugem pa duševno prizadet moški skuša najti pot iz objema norosti.

Čeprav Cronenberg za podajanje svojega gradiva suvereno uporablja žanrske okvire, tako da so njegova najbolj znana dela *sci-fi horror* hibridi, mimo katerih že od konca sedemdesetih let dalje ne more nobena enciklopedija, posvečena filmom te vrste, pa ga ljubitelji znanstvene fantastike in grozljivke nimajo preveč radi. Cronenberga je pravzaprav zelo težko imeti rad, tudi kadar imamo opraviti s tako izvrstno grajenim filmom, kot je *Senca preteklosti*. Preveč hladen je – in veliko preveč destruktiven. Pravi žanrski *buffi* ga zato odklanjajo, včasih nič kaj preveč prijazno. Značilna so žolčna pisma bralcev horror fanzina *Fangoria*, ki so leta 1992 od uredništva zahtevali, naj z naslovnice revije odstrani sliko zelenega hroščka, ki se je tam začel pojavljati po Cronenbergovem *Golem kosilu*. Hrošček je na naslovnici nekaj časa vztrajal, potem pa je moral odleteti. Uredništvu je bilo *Golo kosilo* očitno všeč, bralcem pa niti najmanj.

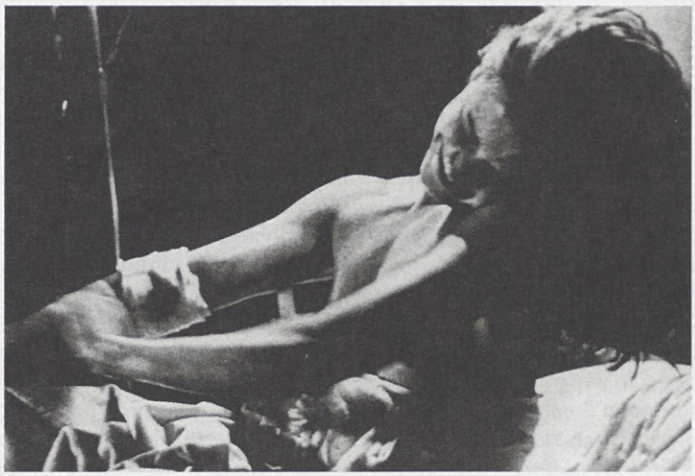
V čem je pravzaprav nesporazum, zakaj tipični ljubitelji filmske fantastike v Cronenbergovih filmih ne najdejo tistega, kar iščejo? Nič novega ne bomo povedali, če zapišemo, da žanrski filmi delujejo na arhetipski ravni, za filmsko fantastiko pa to še posebej velja. O tem je bilo zadnjih nekaj let veliko govora predvsem v zvezi s serijo *Vojna zvezd* (Star Wars), ko je tudi širša javnost izvedela za prijateljski odnos med Lucasom in Josephom Campbellom, primerjalnim religiologom, ki svoje teorije ute-

meljuje na modelu jungovskih arhetipov. Campbell je napisal vrsto knjig, med njimi so *Myths to Live By*, *The Mythic Image* in serija štirih knjig z naslovom *The Masks of God*. Podobno kot Mircea Eliade, ki ima sicer v svojem iskanju "svetega" drugačno izhodišče, tudi Campbell v popularni kulturi prepoznava mitske obrazce starodavnega izročila. Nič nenavadnega ni torej, če imajo novejše izdaje njegove najbolj znane knjige, *The Hero With a Thousand Faces* (ki je prvič izšla leta 1949), na naslovnici Luka Skywalkerja, upodobljenega poleg najstarejšega znanega epskega junaka, Gilgameša. Omenjeni mitski obrazci so brezčasni in prav zanimivo je, da so včasih najlaže razpoznavni v zelo starem izročilu. Sumerski ep o stvarjenju sveta, ki ga poznamo predvsem po babilonski različici, imenovani *Enuma eliš*, pripoveduje o vojni med mladimi bogovi, predstavniki svetlobe in reda, ter starimi bogovi, imenovanimi Davni, ki zastopajo sile teme in kaosa. Mlade bogove je vodil Marduk, Davne pa zmajevska boginja Tiamat, skupaj z Apsujem, moškim počelom. Mladi bogovi v vojni zmagajo, Marduk razkosa Tiamat in iz ene polovice njenega telesa naredi Nebo, iz druge pa Zemljo. Nazadnje iz gline in iz prelite zmajevske krvi ustvari človeka. Čeprav so Davni premagani, pa niso mrtvi, ker so nesmrtni. Na dnu brezna spijo in sanjajo – in čakajo, da se bodo spet prebudili. Zelo malo je mitov, ki bi nam toliko povedali o naši naravi kot ep o stvarjenju sveta in človeka, ki je nastal v prvi kulturi, sposobni zapisati svoje izročilo. Opraviti imamo z zelo lepo in čisto simboliko: ljudi so sicer ustvarili bogovi svetlobe in reda, gradivo, iz katerega smo narejeni, in kri, ki se pretaka po naših žilah, pa pripada Davnim. Ti bogovi teme in kaosa niso mrtvi, temveč so večno prisotni del nas samih. Spijo na dnu naše podzavesti in sanjajo ter potrpežljivo čakajo. In včasih, ko se za hip znajdejo v polsnu, v nas in okoli nas zavladajo sile teme, kaosa in neobvladljivega nasilja.

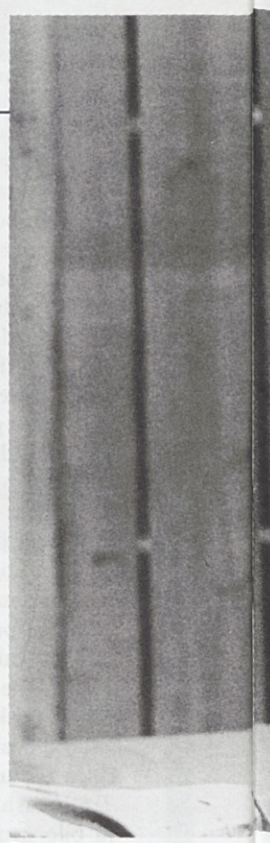
Obredno pripovedovanje mitov je imelo funkcijo periodičnega obnavljanja vesoljnega reda, zaveze med ljudmi in bogovi, zavetniki tega reda. Za filme iz Lucasove serije *Vojna zvezd* je seveda že na prvi pogled očitno, da podpirajo ta uveljavljeni red, manj razvidno pa je to pri grozljivkah. Kljub smrtni grozi, ki jo upodablja, kljub prizorom nasilja, za katere smo že mislili, da so ustvarjalci novodobnih horrorjev dosegli skrajno mejo tistega, kar je še moč prikazati, a jo vsakič znova presegajo, pa je klasično strukturirana grozljivka v svojem bistvu in v načinu svojega delovanja vendarle še najbolj podobna pravljici. V njej smo pogosto soočeni s skrajnim nasiljem, ki pa ima jasno določeno katarzično funkcijo, o čemer piše Bruno Bettelheim v svoji znameniti študiji *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1975). Ljubitelj grozljivk te vrste, katerega prototip je Forrest Ackerman, dolgoletni glavni urednik revije *Famous Monsters of Filmland*, z ogledom horrorjev izganja demone, ki ga obsedajo, in po obisku kina odhaja domov živet svoje vsakdanje, urejeno življenje. Bogovi, ki jih kliče Cronenberg, pa niso bogovi reda. Ta režiser se zdi še najbolj podoben pripadnikom skrivnega kulta, ki si v zgodbah o Cthulhuju, izpod peresa H.P. Lovecrafta, s temačnimi, barbarskimi obredi prizadevajo prebuditi starodavnega boga kaosa. Ko zgoraj omenjeni ljubitelji grozljivk pravijo, da Cronenbergovi filmi sploh niso "pravi horrorji", imajo seveda prav: res niso. Zamerijo mu, ker izrablja okvire horrorja za to, da gledalcu pove, da urejeno življenje sploh ni več mogoče. Čeprav bi verjetno težko razložili, kaj točno je pri Cronenbergu "narobe", pa zelo dobro čutijo, da njegovi filmi prav nič ne pomirjajo, nasprotno, še dolgo po ogledu nas preganjajo. Ker so Cronenbergovi filmi takšni, kakršni so, nikoli ne bodo mogli biti velike uspešnice, niti v žanrskih okvirih ne, saj sploh ne poskuša biti všečen, ne glede na to, kako



Shivers



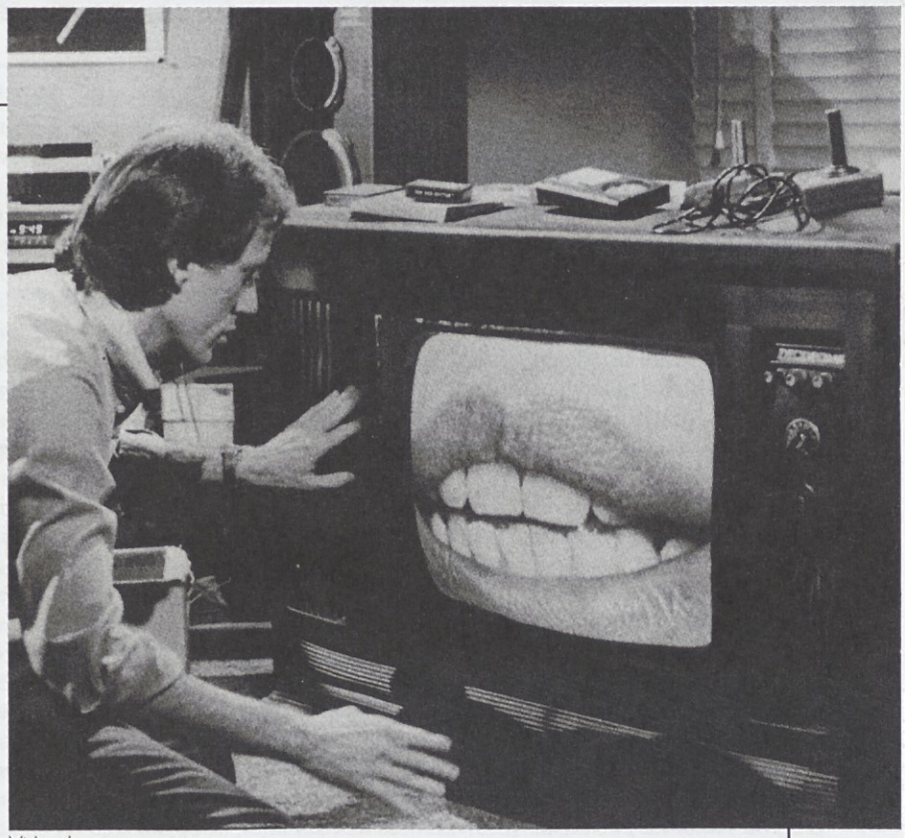
Rabid



Brood

zvezdniška je igralska ekipa, ki jo uporabi. Lep primer, na kakšen način gledalci sprejemajo Cronenbergove filme, so *Skanerji*, prvi njegov film, ki sem si ga ogledal, julija 1983. leta, ko je prišel k nam v kino. Kot ljubitelj filmske fantastike sem o Cronenbergu seveda bral, ker pa pred tem pri nas ne v kinu ne na televiziji niso predvajali še nobenega njegovega filma, nisem mogel niti približno vedeti, kaj naj pričakujem. Mešanica za tisti čas spektakularnih učinkov in tiste prav posebne Cronenbergove drugačnosti me je dobila povsem nepripravljenega. *Skanerjev* pri tem prvem ogledu sicer nisem mogel zares vzljubiti, so mi pa vendarle zlezli pod kožo. V Ljubljani je imel ta film 10.649 gledalcev, kar se danes sliši veliko, za tiste čase pa je bil to zelo povprečen rezultat, saj se je med premiernimi filmi tistega leta znašel na 59. mestu (prvo je bilo *Cesarstvo čutil* Nagisa Oshime s 60.454 gledalci). Zanimiva in po svoje spet zelo značilna pa se mi zdi recepcija tega filma štiri leta kasneje, v povsem drugačnih okoliščinah. Med služenjem vojaškega roka v tedanji jugoslovanski armadi sem med drugim za vojake predvajal celovečerne filme, ki sem jih zadnjih nekaj mesecev tudi sam izbiral. Od vseh filmov, ki sem jih vrtel – med njimi so bili akcijski filmi, kriminalke, znanstvena fantastika, pustolovski filmi in komedije – so bili prav *Skanerji* tisti, ki so bili daleč najbolje sprejeti. Nikoli ne bom pozabil našega improviziranega letnega kina, nočne projekcije na velikem zbornem mestu sredi vojašnice, ki jo je z vso pozornostjo spremljalo več sto sicer venomer nemirnih vojakov. Zdelo se je, da film deluje kot neke vrste strelovod, skoraj fizično je bilo čutiti sproščanje napetosti zaradi prisilne ujetosti med zidove vojašnice in besnila zaradi ponižanj, ki so jih morali vojaki prestajati s strani oficirjev, desetarjev in starejših vojakov. Je bila morda nekje zadaj tudi slutnja bližnje nezaslišane morije po razpadu Jugoslavije, za katero nihče od prisotnih takrat ne bi hotel verjeti, da se bo zares zgodila, a se je je vendar moral kasneje marsikateri od tedanjih vojakov proti svoji volji udeležiti?

Cronenberg mračnim vizijam, ki jih zasleduje v svojih filmih, ostaja zvest od začetka do konca. Gledalcu ne da nobene priložnosti, da bi si ob izteku filma oddahnil, vemo, da pri njem ni katarze. Tom Stahl se na koncu *Sence preteklosti* vrne domov ravno v času, ko Edie, Sarah in Jack obedujejo. Prisede za mizo, po trenutkih nelagodja, ki se zdijo prav mučno dolgi, Jack in Sarah brez besed podata Tomu pribor in nato še hrano. S to simbolično gesto ga družina sprejme medse, za hip se morda zazdi, da je spet vzpostavljena družinska skupnost z začetka filma. Takoj zatem pa se zavemo, da je to samo privid. Tom nikoli več ne bo mogel biti Tom, vedno bo zraven še Joey. Že prej je bila normalnost samo navidezna, le da je bil takrat samo Tom tisti, ki je pred samim seboj in pred drugimi skrival svojo pravo podobo. Zdaj je tega konec, nič več ne pomaga, tudi če bi se sprenevedali vsi trije. Potem ko je Tom/Joey ubil Fogartyja (kjer je vpletel še svojega sina), Richieja in njune pribočnike, bodo prišli še drugi, ker tisto, kar je storil, ne bo moglo ostati nekaznovano. Tom ne bo mogel večno ščititi svoje družine in sebe, kajti kljub temu, *"da mu gre ubijanje ljudi tako dobro od rok"*, kot se je izrazil Fogarty, ne bo mogel pobiti vseh, ki bodo prišli za njim. Njegova družina bi ostala ogrožena, tudi če bi jo zapustil, saj bi se kriminalci lahko znesli nad Edie, Jackom in Sarah zgolj zato, da se mu maščujejo. Skupna večerja Toma in njegove družine je sicer morda videti kot spravni obred, v resnici pa je bolj podobna zadnjemu obroku obsojencev. Pomiritve ni. Namesto tega Cronenberg tako kot vedno za seboj pusti opustošenje. •



Videodrome