

Porodni krč in njegovo nasilje

ROBERT KURET

Recenzijo **Titana** (Titane, 2021, Julia Ducournau) pišem skoraj mesec dni po ogledu na Liffu. To omenjam, ker gre za odstop od lastne ustaljene prakse pisanja, pri kateri je film ali knjigo najbolje recenzirati, dokler so stvari še sveže. Če med branjem/gledanjem in pisanjem mine toliko časa, se po navadi izgubijo prvi odzivi in impulzi, z njimi povezane asociacije itd. – podobno kot bi sanje zapisovali nekaj dni po tistem, ko smo jih sanjali. Ogrodje morda ostane, a bistveni detajli se razpršijo. Pri *Titanu* pa je morda ravno nasprotno: o njem je bilo po sami projekciji težko povedati karkoli pametnega, ker se zdi, da je bila večina ljudi milo rečeno v šoku; če ne drugega v šoku, ker jim je bil film enostavno brezvezen.

Pred ogledom *Titana* je bilo moč slišati precej *hejta*. In ko sem film gledal, sem neko dimenzijo tega *hejta* morda tudi razumel (še posebej v trenutkih, ko so ljudje korakali iz dvorane). Eden ključnih elementov filma je pač nasilje. Brutalno in v prvem delu večinoma tudi kot-da-brezsmiselno nasilje, ki ga izvaja protagonistka Alexia. In če je spočetka to nasilje še nekako osmišljeno kot obramba pred nadlegovalcem (pri čemer nas film perfidno zavaja, v katero smer bo krenil), njegovega kasnejšega nasilja enostavno ne moremo razumeti v nekih racionalno-logičnih okvirih. Nasilje postane v nekem trenutku tako brezsmiselno, da meji že na komedijo – in tega se tudi sam film dobro zaveda, saj so momenti komičnosti zavedni. A kar je posledica tega izredno nazornega nasilja, je izguba povezave s protagonistko.

Zdi se, da *Titan* nastavi nekaj elementov, prek katerih bi bilo Alexio mogoče razumeti, a da se pomen vseh teh elementov sesuje, logika pride do svojega skrajnega roba in ga preči, podobno tistemu Žižkovemu razumevanju evolucije Einsteinove misli: ni se vesolje ukrivilo, ker se je

v njem znašla materija, ampak je pojav materije posledica ukrivljenosti vesolja. Podobno kot lahko tesnoba pridobi metafizične lastnosti: najprej jo asociiramo z določenimi realnimi življenjskimi problemi, situacijami itd., a v nekem trenutku lahko vidimo, da obstaja onkraj partikularij, da se v njih resda utelesi, a da vztraja kot nekaj večjega od njih. Tako tudi nasilje, ki se dogaja v *Titanu*, ne najde svojega kalupa/smisla niti v nadlegovanju niti v potencialni drami z očetom, ki je v protagonistkinem otroštvu zakrivil prometno nesrečo, zaradi katere so ji morali v glavo vstaviti ploščico titana. Film to predzgodbo, ta pramotiv iz otroštva, iz katerega naj bi izviral vse ostalo, pove na hitro, v odsekanem ritmu, brez pretiranega poglobljanja, kot bi želel reči: razumem, da bi ljudje radi neko zgodbo o začetku (*origin story*) – in lahko jim to tudi ponudimo, a le zato, da bi jo kot pravzrok lahko potisnili na stran. Tudi to je eden od pogostih očitkov *Titanu*: da svojo predzgodbo nekako ignorira. Po začetni epizodi iz otroštva se hitro znajdemo v odraslosti, kjer Alexia dela kot erotična plesalka, ki se zvija po avtomobilski karoseriji, preden postane ubežnica pred zakonom.

A nasilje začne film pravzaprav vedno bolj osmišljevati: ne na način, da bi imelo kakršenkoli cilj/pomen, ampak da je transformacija, ki se Alexii dogaja in ki jo na begu pred roko pravice tudi vsili sama sebi, nasilna. Kot da *Titan* na ravni svoje forme ubesedi, u-filma porodne krče, iz katerih se rojeva novo bitje. Kot da želi reči: transformacija v novo bitje, porojevanje novega bitja je ekstremno nasilno postajanje, je tudi in predvsem mutilacija telesa, ki je podvrženo tej transformaciji.

Alexia je namreč hibridno bitje: je ženska, ki mora skriti svoje ženske attribute, postati moški. In je obenem moški, ki mora dobesedno skrivati žensko v sebi. Obenem pa je ves čas



Titan (2021)

tudi neko tretje bitje v postajanju, človek-robot, kiborg-transformer. In v tem smislu je najbolj dobesedno uresničenje tega, kar že sredi osemdesetih zapiše Donna Haraway v svojem *Kiborškem manifestu*: kiborg je resnica človeka že konec 20. stoletja, kar pomeni, da kiborg kot hibrid začne določati našo politiko: identitete so parcialne, človeško družinsko drevo se spoji s strojem. Pri *Titanu* je pomembno ravno to, da pokaže, kako ta hibrid ni zgolj nekaj lepega v smislu

harmoničnega in celovitega, ampak da je podvržen skrajnemu nasilju, ki je posledica transformacije – da mora doseganje te hibridnosti čez svoj porod, čez nasilje tega rojevanja, česar nam film nikdar ne pove eksplicitno v lepo zaviti formi, ampak nam to govori ravno s svojo formo nasilja. Pri tem – tudi zaradi motiva avtomobilov – neizogibno spomni na Cronenbergov *Trk* (Crash, 1996), kjer smo manifestne izjave o spajanju človeka in tehnologije slišali precej bolj neposredno:

velika tema preloma tisočletij, iskanje realnega/resničnega v dobi povečane moči hiperrealnega, je upovedena prav prek iskanja skrajnih stanj, avtocestnega izzivanja smrti in telesne pohabe, kjer je – ironično – spoj človeka in tehnologije najbolj viden prav v raznih protezah, ki držijo skupaj zlomljene ude in razparano kožo. Z začetno avtomobilsko nesrečo in vstavljenim titanom torej *Titan* očitno prepozna *Trk* kot svojega predhodnika.

Če je Alexiino nasilje v prvi polovici filma usmerjeno v druge, pa se v drugi polovici obrne nase. Nasilje drugega dela je nasilje Alexie nad lastnim buhtečim telesom, ki ga mora zavezovati, zategovati, podjarmljati, da je vse podpluto in rdeče, da le ne bi izbruhnilo. Pri tem Julia Ducournau doseže prav neverjetne spoje in prehode: ko se Alexia znajde pri mišičastem poveljniku gasilcev, ki jo zamenja za svojega izgubljenega sina, film hitro nakaže neko smer, v katero se utegne razvijati. A režiserka nas kot v uvodu zopet vleče za nos, saj se igra z našimi pričakovanji, ki so posledica tako trenutnih družbenih bojov kot aktualnih diskurzov. Alexiina situacija pač ne postane konflikt s testosteronsko patriarhalno avtoriteto, ki bi se naplastila na njen pobeg od bogatunskega očeta in aristokratske hiše. Ravno nasprotno in kontraintuitivno: stke se nemogoča intimna vez, nemogoča tako zaradi tropov samih likov kot zaradi tega, ker drug pred drugim igrata neko vlogo, ki je – hiperrealno – postala njuna resnica in resničnost.

Pri tem je odlično speljana tudi raven drame tega novega očeta, njegov obup in osamljenost, njegova nemoč, ki postane očitna ob prizorih, ko se v kopalnici špika s steroidi po podplutem telesu, a potem z vsemi mišicami ni sposoben izvesti najbolj osnovnih bodibilderskih vaj. Namesto klasičnega mačota, na katerem bi film lahko pojezdil patriarhalni *torture-porn*, *Titan* zavije v drugo smer in nas popelje v njegovo osebno dramo, izgubljenost, obup, tako intenzivno potrebo po bližini, da binom resnica-laž zanj ne igra več nobene vloge. Prav zaradi tega, ker »resnica« njegovega »sina« tako dolgo brbota pod površjem, a na površje kar ne pride, film spominja na predporodne krče, ki še ne pomenijo poroda, kot poskus geste, ki je vidna le kot trzljaj roke.

Titana je zanimivo gledati skozi nedavno izšlo knjigo Primoža Krašoveca *Tujost kapitala*: zdi se, da je v svoji obliki skrajnega nasilja – torej skrajnega udara na gledalčeve čute – to, kar Krašovec razume kot razkrajanje stare oblike ideologije kot lažnega verjetja in diskurza, ter vznikanje nove ideologije, ki deluje na vizualno-stimulativni, afektivni ravni. Ideologija, pravi, ni več sporočilo, ampak občutek. To recimo ponazori z oglaševanjem: potrošnika se več ne anketira, ne

sprašuje se več po njegovem mnenju, ki bo zgolj deklarativno-racionalno, na ravni nekakšne uradne izjave, ampak algoritmi zbirajo podatke o njegovem vedenju, prodrejo v intrasubjektivni svet afektov, ki uhajajo zavesti, ga prevajajo v podatke in ga potrošniku vračajo v obliki namigov, ki spet ne delujejo na njegovo osebo, ampak na afektivni ravni. Podobno nas tudi *Titan* ne zgrabi na ravni nekega sporočila/ideje/pomena, ampak z delovanjem na afekte, na skrajno telesne odzive (kar največkrat rezultira v obračanju stran od platna/ekrana, doživetju gnusa, odhajanju iz dvorane), ki zaobidejo raven diskurzivnega prepričevanja. Med *Titanom* enostavno ne moreš razmišljati, ker te preveč krotoviči njegovo nasilje – lahko ga le izkušaš, ker udari na vse čute (zato je tudi težje govoriti o neki ideji, ampak raje o učinkih, ki jih film sproža – in o funkciji teh učinkov).

Za lažjo predstavo: če **Iztrebljevalec 2049** (Blade Runner 2049, 2017, Denis Villeneuve) ostaja v sentimentalnohumanističnih okvirih, kjer so roboti zgolj neki drug tip ljudi, ki se tako kot mi želijo seksualno reproducirati, potem *Titan* pokaže eno od smeri, v katero bi se *Iztrebljevalec* lahko razvil, če bi imel več poguma: v spoj človeka in robota in v travmatično transformacijo-mutilacijo, ki jo tak spoj prinese. Ko človek gleda *Titana*, si misli: tak bi pravzaprav moral biti *Iztrebljevalec 2049*. Tako je ena od odlik *Titana* tudi povsem metatekstualna: nanaša se na skrito, potlačeno, kot-da-sa-moumevno vseh možnih filmov, ki ne prepoznajo travmatičnosti spajanja človeka in strojnega, pa konec koncev tudi mutacije tako biološkega kot družbenega spola. Z določenimi redkimi izjemami, kot je recimo japonski kult **Tetsuo** (1989, Shin'ya Tsukamoto), kjer se v nizkobudžetnem intenzivnem izbruhu dogaja spajanje človeka in mehanskega, ki nujno pomeni tudi nasilje nad telesom, njegovo pohabo.

Titan je pravzaprav dolg porodni krč. Spominja na to, kar Krašovec opisuje kot tehnološki horor: grozljivo srečanje z radikalno tujostjo, tako v sebi kot v drugem, ki je ni mogoče ne u-zgodbiti, ne opomeniti. Tega srečanja s tujostjo, ki je tako mutacija moški-ženska kot tudi človek-stroj, film ne more povedati v neki klasični zgodbi, kjer sta v ospredju reprezentacija, pomen – to srečanje lahko film ubesedi le prek specifične formalne tehnike, torej velikega plana samega nasilja, ki se dogaja v transformaciji. To ni film, ki bi gledalcu pripovedoval, ampak film, ki mu vrže stvari v obraz – ki zaobide ideologijo in cilja neposredno na afekte. Kar pa lahko v končni fazi zopet prevprašamo, tudi v dialogu s Kraševčevo knjigo: ali afekti res ne mislijo? ■