

SMRTNE OBLJUBE

CRONENBERGOVO SOOČENJE Z ŽANROM BOŽIČNEGA FILMA – HLADNO, JASNO, POANTIRANO, INTELEKTUALNO. IN S PRAV POSEBNIM SMISLOM ZA HUMOR.

CHRISTOPH HUBER
PREVOD: LENA BODLAJ

Kanadski režiser David Cronenberg je bil dolgo znan po kontroverznih filmih, medtem pa ga je vsaj odločilna mednarodna filmska kritika povzdignila v mojstra sodobnega kina; povsem zaslužen, kot dokazuje tudi njegov novi film *Smrtne obljuje* (Eastern Promises, 2007). Sicer so opazne nekatere šibkosti scenarija Stevena Knighta, inscenacijsko pa gre za enega bolj izstopajočih filmov leta 2007. Cronenbergova mizanscena je absolutno nezamenljiva: jasna, hladna, poantirana in intelektualna, vendar imajo njegove podobe kljub največji preciznosti neko sugestivno, grozljivo moč – pri vsej razločnosti ostaja del nerazložljivega, kanček tujosti, ki zmede. Kot režiser Cronenberg zariše silnice preproste elegance, ki pa vlečejo v območje vznemirljivih ambivalenc.

Vsaj ambivalentna je tudi percepcija Cronenbergovega zgodnjega dela, ki se grozljivosti loteva še na izzivajoče jasen način. Kot soutemeljitelj podžanra »body horror« je režiser, ki izgleda prej kot kakšen zdravnik specialist, najprej zmedel s šokerji o mutirajočih telesih in dušah, potem je pot vodila od cenenih kanadskih hororjev kot *Mrzlica* (Shivers, 1975), *Steklina* (Rabid, 1977) in *The Brood* (1978) v smer Hollywooda, kjer je po finančnem uspehu hladnega telekinetičnega teror filma *Skannerji* (Scanners, 1981) raslo zanimanje za samovoljnega režiserja iz sosednje države. Finančne konstelacije so se menjale (denar je prihajal iz Hollywooda, Evrope, Kanade, v različnih deležih za različne filme), ampak Cronenberg si je tematsko in stilno ostal zvest – njegovo delo je neogibno zaznamovano z združitvijo skoraj znanstvenega pogleda in globoke fascinacije –, četudi imajo njegovi projekti povsem drugačne zasnove: od (tele)vizio-

narske špekulacije *Videodrom* (Videodrome, 1983) z njeno eksemplarično kombinacijo medijskih in mentalnih blodenj, ki (mogoče) lahko ustvarijo materijo, od duhovne horor melodrame *Muha* (The Fly, 1986) in ginekološke dvojne igre *Smrtonosna dvojčka* (Dead Ringers, 1988), preko serije nenavadnih priredb literarnih del, med njimi so mojstrovine kot *Golo kosilo* (Naked Lunch, 1991) in *Trk* (Crash) (s katerim je še leta 1995 poskrbel za škandal – vsaj v Angliji), do dvoumnih komercialnih trilerjev zadnjih let. Cronenberg je znal vedno znova presenetiti, kljub temu pa je njegova pisava enostavno nezamenljiva.

Nazadnje je Cronenberg v odmevnem filmu *Senca preteklosti* (A History of Violence, 2005), ki ga je posnel po predlogi stripa, upodobil igralca Vigga Mortesena kot običajnega prebivalca ZDA, ki ga na idiličnem podeželju začne preganjati potlačena morilska preteklost. V konvencijah trilerja in vesterna se je pri tem virtuosno izuril in jih istočasno postavil na glavo: to je monumentalna popolnost Cronenbergove taktike, s katero stvari istočasno odtuji in osvetli – kar, mimogrede, ustvari precejšno mero črnega humorja, kar je podcenjena plat v opusu režiserja, ki v intervjuju tudi takoj poudari: »Še nikoli nisem posnel filma, ki ne bi bil tudi smešen.« V mnogo pogledih zelo šaljiva se mu zdi tudi po duši sorodna londonska kriminalka *Smrtne obljuje*, ki ga je ponovno združila z Mortensenom, s katerim sta eden drugega ponovno prignala do najboljših rezultatov. Tokrat potovanje vodi k ruski mafiji. Dnevnik umrle mlade matere babico londonske bolnišnice Trafalgar (Naomi Watts) v božičnem času privede v osrčje kriminalne združbe. Malomeščanska fasada ruske restavracije skriva glavni štab ruske gangsterske bratovščine »vory v zakone«,

dobrodušni lastnik lokala (Armin Müller-Stahl) pa se ukvarja tudi s trgovino z belim blagom. Njemu in njegovemu nekoristnemu sinu (očarljivo: Vincent Cassel) služi ključna figura filma, ki mu pravijo chauffeur, v resnici pa dela kot njuna desna roka: misteriozni faktotum Vigga Mortensena skriva marsikaj – četudi tetovaže na njegovem telesu po starem običaju bratovščine pripovedujejo njegovo čisto osebno *history of violence*.

Te tetovaže delujejo kot ustvarjene za nekdanjega pionirja podžanra »body horror«, ampak Cronenberg smehljajoče odkimava, pravi, da snovi ne izbere glede na to, kaj je primerno za njegovo delo. V prvi verziji scenarija so bile tetovaže le mimogrede omenjene, šele pri raziskavi se je pokazalo več: »Če imaš dobro kinokarmo, ti take stvari kar padejo v naročje. Viggo je prinesel neko fantastično enciklopedijo ruskih kriminalnih tetovaž in odkrili smo dokumentarni film *The Mark of Cain* (2007) o neki subkulturi tetovirancev, ki se je razvijala v ruskih zaporih od carskih časov. Zanje je bila tetovaža na kožo napisan dokument in je služila identifikaciji prijateljev in sovražnikov.«

Tako enostavnih delitev pri Cronenbergu ni: dvoumnost je njegov métier. Ime Mortensenove figure si je, kot se za intelektualnega ljubitelja književnosti spodobi, izposodil iz briljantnega šahovskega romana *Lužinova obramba* (1930) enega svojih najljubših avtorjev Vladimirja Nabokova. »Tu sem seveda uporabil tudi njegovo čudovito besedno igro: Lužin zveni skoraj kot angleška beseda *illusion*, to pa še enkrat poudari neoprijemljivost te figure.« Njegova zgodba ima po eni strani močne paralele s pasijonom – »resonanca obstaja,« kima Cronenberg, »ampak ostane v zraku;« po drugi strani pa Mortensenov Lužin v eni najboljših



akcijskih scen zadnjih let odigra brutalen pretep z noži v turški savni. »S krvjo preplavljene tetovaže poudarijo ritualni vidik, z vstopom v bratovščino je seveda za seboj pustil svoje celotno dotedanje življenje, domovino in družino. To ima religiozne prizvoke in veliko čustev. Vsakdanjik zločinskega življenja pa nima nič skupnega s to duhovnostjo, je namreč telesen, nasilen, zelo naporen. In intimen! Zelo intimno je nekoga ubiti z nožem. Ta scena je verjetno tako močna zato, ker v njej najmočneje izstopa kontrast med kriminalno resničnostjo in duhovnimi idejami.«

Kriminalno resničnost naj bi očitno dobro zadel, zadovoljno pripomni Cronenberg: »Prijatelji, ki obiskujejo spletne klepetalnice na to temo, so mi sporočili, da so ruski mafijci zelo zadovoljni s tem, kako smo jih predstavili. Vsekakor jih ne moti, da so predstavljeni kot zločinci – konec koncev to tudi so! Veliko pa dajo na točnost in so se baje hvalili, da je njihova govorica res taka in predvsem, da smo tetovaže prikazali pravilno.«

Skoraj malo nostalgичno doda: »In s tem kažemo tudi izumirajočo kulturo: bratovščina 'vory v zakone' je kot organizacija malo podobna ciganom. Če hoče kdo postati član, se mora odpovedati vsemu. Prepovedano je tudi opravljati pridobitno dejavnost – ker bi potem potrebovali knjigovodje in odvetnike, zaradi česar bi bila povezava z družbo premočna. Pravi 'vory v zakone' tudi ne bi upravljali restavracije kot v filmu, oni so tatovi – restavracijo bi kvečjemu okradli! Na nek način so torej postali passé, izpodrinil jih je novi val ruskih zločincev, ki so zaznamovani s postsovjetskim kapitalizmom in se poživljajo na stari kodeks časti in ideje bratovščine – njihovo razmišljanje je usmerjeno le na dobiček, so pa tudi veliko brutalnejši. V *The Mark of*

Cain 70-letnik, ki je večino svojega življenja preživel v zaporu, pripoveduje, da novih zapornikov, ki se tetovirajo iz modnih razlogov, ne da bi si tetovaže zaslužili in se naučili njihovega pomena, ne razume. Tako ta generacija toži nad svojim izginotjem.«

Bratovščina se vsekakor uvršča med skrivnostne organizacije, ki se v režiserjevem delu vedno znova pojavljajo – od telepatske družbe v *Skanerjih* preko

Kljub največji preciznosti imajo njegove podobe neko sugestivno, grozljivo moč – pri vsej razločnosti ostaja del nerazložljivega, kanček tujosti, ki zmede. Kot režiser Cronenberg zariše silnice preproste elegance, ki pa vlečejo v območje vznemirljivih ambivalenc.

fetišistov na prometne nesreče v *Trku* do futuristične subkulture, ki se ukvarja z računalniškimi igrami, v filmu *eXistenZ* (1999), ki je Cronenbergova razigrana burkaška variacija *Videodroma* in praktično maščevanje za zlorabo njegovih idej po formulah hollywoodske *Matrice*. Režiser zamišljeno pritrđi: »Tajna združenja so me že od nekdaj zanimala, to je res, ampak na to je treba gledati splošneje. Mednje zame spada tudi svet pekinške opere s svojimi pravili in rituali, ki za zunanjega opazovalca ostanejo nerazumljivi, v mojem filmu *M. Butterfly* (1993). Vse to ima nekaj eksistencialističnega, ustvarimo si svojo lastno resničnost.«

V resničnosti kritičnega diskurza v novem tisočletju je Cronbergu, to je treba kljub vsemu priznati, skoraj prelepo. Če so bili njegovi zgodnji filmi ob nastanku narobe razumljeni – lep primer je podcenjena, večplastna melodrama *M. Butterfly* – recenzenti zdaj, ravno tudi novemu filmu, pojejo hvalnice. Pri tem so *Smrtne obljube* ob natančnejšem opazovanju neka kšna opomba k *Senci preteklosti*, obravnavajo podobne teme sicer v pristnejšem okolju, vendar z manjšo odločnostjo. Vzrok za to se nedvomno skriva v scenariju Stevena Knighta, ki – verjetno zaradi stavkov iz dnevnika, ki (prvič v katerem koli od Cronenbergovih filmov – morda kot ironična gesta?) zgodbo spremljajo iz offa – spominja na njegov scenarij o družbi londonskih lahkoživk: v *Umazanih lepih stvarih* (*Dirty Pretty Things*, 2002) je Stephenu Frearsu klavirno spodletelo umetni konstrukciji vdihniti življenje. (Ostaja zgolj domneva, da se knjiga podobno bedno bere, kot se gleda njen prenos na platno, torej nekako takole: »Tam stojita: Marija in kurba. Reče ena drugi: 'Tu stojiva. Marija in kurba.'« itd.) Primerjava s Cronenbergovo realizacijo se zdi kot osnovni tečaj politike avtorja: karakteristična formalna inteligenca Kanadčana snov naredi tako tujo in brezdano, da tistih nekaj preostalih hib deluje že skoraj kot namenoma puščene zanke. Kot prefinjeno, suvereno zreducirano žanrsko delo in kot ambivalenten avtorski film imajo *Smrtne obljube* namreč subverzivno noto, ki se ji ni moč upreti: pravzaprav je to božični film z ustrezno dekoracijo vred, ja, celo s pravim prazničnim čudežem – ampak ker gre nedvoumno za božični film à la Cronenberg, ni momenta pomiritve, je le zares potuhnjen happy end.