

ustvarjanja (Shirley), ki povsem apropiira osebnost in videz drugega lika, zdaj muze (Rose) – kar je najbolj opazno v fantazijskih sekvencah. Če je pogled povsem na strani genijevega asistenta oziroma v primeru *Shirley* – muze –, lahko film zdrzne v mitizacijo in neprepričljivo sakralizacijo lika genija; če pa je pogled povsem na strani lika genija, postane lik muze statičen in objektificiran, ne več živ in razvijajoč se, ampak le negibljiva snov na razpolago genijevemu ustvarjanju. Decker in Gubbins z dvema ključnima subverzijama obeh klišejev ohranita pogled filma v ambivalentnem prostoru, ki ne pripada povsem niti genialnemu liku Shirley niti Rose kot muzi: ker je lik genija – za razliko od klišejskega prikaza – tokrat ženska in ker lik muze ni statičen ter objektificiran, ampak se razvija, ne moremo nikoli dokončno reči, ali gledamo na platnu Rose kot subjektivno in imaginarno predstavo Shirley ali kot resničen – objektiven – lik.

BARVA IZ VESOLJA

ROBERT KURET

Nesojeni kult

Zaradi nekaterih dejavnikov bi lahko **Barva iz vesolja** (Color Out of Space, 2019, Richard Stanley) vsebovala potencial za kultni film: posneta je po kratki zgodbi H. P. Lovecrafta, ki je s svojimi deli že prinesel kulte, npr. film Stuarta Gordona **Re-Animator** (1985), v katerem znanstvenik oživlja kadavre, in **From Beyond** (1986), ki s tretjim očesom gleda v stvarnost, nezaznavno za naša običajna čutila. Glavna vloga pripada Nicolasu Cageu, ki se je pod okriljem produkcijske hiše SpectreVision (tudi producenta *Barve*) že proslavil s psihedelično norijo **Mandy** (2018, Panos Cosmatos), kjer v neonskem peklu kolje zombije, režija pa južnoafriškemu posebnemu Richardu Stanleyju, ki je posnel svoj prvi film po 28 letih. A *Barva iz vesolja* je v končni fazi precej povprečen nadnaravni (eko?) horor, ki bobni od apokaliptičnosti, velikih misli, zakritih v male besede, in posebnih efektov, s čimer zna popihati na dušo marsikateremu oboževalcu *trasha*. A po koncu filma vendar ostaja čuden občutek, da sta v njem *trash* in poskus resnosti kombinirana na tak način, da se med seboj bolj ukinjata kot oplajata.



Družina Gardner se je pred časom naselila v hišo, pravzaprav že skoraj vilo sredi gozda. Hči Lavinia se oblači, kot da živi v fantazijskem svetu, pred jezerom izvaja rituale, jaha naokrog na svojem konju in že v uvodu sreča mladega hidrologa Warda, ki preučuje tamkajšnjo vodo. Sin Benny poha gandžo in preučuje črne luknje; najmlajši Jack je nekakšna enigma, ki spominja na Dannyja iz **Izzarevanja** (*The Shining*, 1980, Stanley Kubrick), saj se pogovarja z duhovi; mama Theresa je pred pol leta prebolela raka in na nenavadno skromni podstrehi dela kot nekakšna borzna svetovalka; oče Nathan (Nicolas Cage) pa bi si počasi spet želel seksa. In ko se ravno spravlja med rjuhe, pred hišo sredi noči trešči vijolični meteorit in od takrat film vse močnejše seva z nekakšno rožnato-vijolično svetlobo, ki v Lovecraftovi zgodbi sicer ostaja veliko bolj nedorečeno abstraktna, kot barva, ki ni s tega sveta.

Film ima svoje trenutke z antološkim *trash* potencialom: ko pridejo na obisk županja in policija, oče Nathan opiše, kako se je vse zgodilo, pri čemer ne pozabi omeniti, da sta se ob prihodu kometa z ženo ravno spravljala počenjati »tisto«, kot bi se zavedal metaforičnosti samega kometa. Na domačiji Nathan redi tudi alpake, pri čemer Wardu, ki se očitno nečitno zapleta z njegovo hčerko, razlaga, kako je treba žival pomolsti – in ne pozabi omeniti, da je treba biti »very gentle with ... the boobs«. Seveda redi tudi paradižnike, ki jih seje točno po navodilih iz knjige, in čeprav so rdeči in nabuhli, so še vedno zanič, zato jih v frustraciji drugega za drugim zabija v koš za smeti. Pri tem je vrhunec bržkone Nathanovo preklapljanje med sadističnim očetom – seveda inkarnacijo njegovega lastnega očeta – ki se s piskajočim glasom norčuje iz svojih otrok, ter skrbnim, prijaznim in nežnim očetom, ki se kar naenkrat zave sebe in mu postane žal, da se je obnašal kot idiot. Vse to čudno obnašanje je seveda posledica kometa in Nathan ni edini, ki zaradi tega

trpi. Ko njegova žena reže korenje, mine kar nekaj časa, preden – streznjeno in začudena nad lastno nepazljivostjo – opazi, da si je pri tem odrezala še nekaj prstov.

Skratka, zaradi kometa se meša vsem, natančneje: predvsem staršem, medtem ko otroci lahko predvsem nemo opazujejo po eni strani propadanje, po drugi besnenje. Sredi te blaznosti je lik Warda, ki predstavlja zanesljivost, trdnost, avtoriteto v smislu pripovedne realnosti (seveda je najbolj dolgočasen lik v filmu): kar izkuša on, občutimo kot realno, ne kot halucinacijo enega izmed likov, kar se dostikrat dogaja, ko je skupaj vsa družina. Ward, nekakšen protipol Nathanu, obenem deluje tudi kot narator zgodbe, z njegovo sitno in pametujočo naracijo se film začne in tudi zaključí s še bolj sitno povzermalno naracijo, kjer seveda ne pozabi eksplícitno omeniti samega naslova filma. Kot znanstvenik, ki je stalno dvomil o čarovniških zgodbah, mora na koncu priznati, da so dogodki, ki smo jim bili priča, enostavno preveliki za znanost. Podobno tudi v uvodnih kadrih, ki bi sami po sebi pričarali vzdúšje starodavnega gozda, utruja s kvazi poetičnim uvodom, ki deluje, kot da je bil prepisan neposredno iz Lovecraftove zgodbe in z govorom potuji vzdúšje podobe. Njegova začetna in končna naracija – naj bo še tako ironična, še tako posmeh klišeju – film nekako uokvirita in ga iztakneta iz kaotičnosti.

Tu lahko film pogledamo z vidika kratke zgodbe, po kateri je bil posnet. Če je pri Lovecraftu Ward prišel na prizorišče, ki ga je obsedla čudna in neopisljiva barva iz veselja, šele po ključnih dogodkih in skušal iz fragmentov ustvariti zgodbo, je Ward v filmu že od začetka del zgodbe, ki jo izkuša neposredno, na licu mesta. Njegova zanesljivost torej ni postavljena pod vprašaj, zato še podčrta pozicijo avtoritete/vednosti, ki jo vnaša njegov lik, kar težko beremo ironično – in tudi če jo, gre v najboljšem primeru za ironijo, ki legitimira samo sebe.



A to ni edina težava *Barve*. Po prihodu nenavadne svetlobe začne vse mutirati: rastline, živali, ljudje in njihovi odnosi, ki se vedno bolj raztapljajo v primaren boj za prevlado oz. preživetje. Film kot da ne ve, kaj naj z vsemi temi mutacijami počne, razen da ustvarja čim bolj nore in antološke pošasti, na primer družinsko čredo alpov, ki postane eno samo grozljivo telo, stokajoče sredi hleva, ali združitev teles mame in sina v eno. Včasih se zdi, kot da film jemlje dele z vseh koncev, svojih vzorov, literarne predloge, in jih lepi v eno telo, na koncu pa ne proizvede nič kaj več od mestoma fascinantnega igranja s svetlobo in kvazi strašljivega krika. Problem, ki ga nakazuje, recimo onesnaženo vodo oz. okužbo, ki pride iz veselja, torej neko globalno težavo, se dolgočasno zapre v družinsko dramo, ki doživi le medel klimaks. V drugi polovici filma ni nobene resnične emocije, le impotentni poskusi gorja, gnusa, izbruhov nasilja, očetovskega sadizma, otrok, ki želijo pobegniti od družine; film razpade v nekakšno burko, kjer občasno zasijejo Nathanova norost, vizualne akrobacije ali modrosti starega hipurja.

Neskladja, omenjena v uvodu, se morda najmočneje kažejo prav v izdelavi likov: nekateri so absurдни in imajo kulturni potencial, drugi so resni in naj bi v teoriji predstavljali kontrast norosti, da bi ta lahko bolje zasijala. A zdi se, da je kontrast v *Barvi* izpeljan tako, da jemlje ostrino tako *trashu* kot resnosti. Da ta nepomirljivi *klišé* ne predstavlja nujnega antagonizma, značilnega za dobro zgodbo (konec koncev tudi za formo), ampak v primeru *Barve* zgolj njeno nekonsistenco. Neki *trash* je pač samo *trash* in ni vsak *trash* dober *trash*.

A kot je pri *trashu* navada, je ta vedno bolj kot od kritike odvisen od občinstva. In morda bo na letošnjem Grossmannu, ki bo *Barvo* iz veselja zavrtel v programu Hudih mačkov, v nekem trenutku med skupinskim rezgetom publike film zasijal tudi komu, ki je nad njim še pred kratkim zgolj nezadovoljno negodoval.

