

Robert Kuret

Horor brez hororja

JAGNJE | 2021

Jagnje (Dýrið, 2021, Valdimar Jóhannsson) – kako ga ne spojlati?

Morda najprej z ohlapno žanrsko opredelitvijo, ki jo je začrtal Todorov: bolj kot fantastika (ko tisto, kar je zunaj normalnega, zbuja pozornost, čudenje, tesnobo) se zdi, da **Jagnje** spočetka deluje v domeni magičnega (ko se »nenaravne« stvari dojemata kot nekaj običajnega). To torej zbuja vtis nekega arhaičnega, pradačnega, že skoraj mitskega sveta. K temu seveda pripomore tudi okolica: narava, meglice, pašniki, staje ... na osamljeni kmetiji nekje v islandskih planinah, v popolni izolaciji od sveta, kjer imata zakonca Maria in Ingvar ovčje-kozjo farmo. In nekega večera pri kotenju mladičev opazita nekaj nenavadnega – kar nekaj časa ne izvemo, kaj točno je to, saj vidimo le njuna frapirana obraza, le jagnje – jagnje božje –, ki je prišlo na svet, naenkrat postane del njune družine, kot njun otrok.

Jagnje je horor brez hororja – stalno smo v pričakovanju nečesa, kar bo skočilo iz meglice, še posebej zaradi uvodne sekvence, kjer v kot-da-prvoosebni perspektivi spremljamo nečloveško sopihajočo entiteto, ki splaši čredo konj. In stalno smo v pričakovanju neke pošastne mutacije ali dejanja, ki ga bo izvedlo jagnje. Spi v otroški postelji poleg obeh »staršev«, oblečeno je v hlače in pulover ter se na trenutke obnaša kot pravi otrok (uboga starše, jim postreže za mizo, gre z njimi na sprehod), le da je njegova prisotnost stalno nema – jagnje se ne oglašja, je

pasivno in morda ravno zaradi tega stalno na nekaj namiguje. Še posebej, ko se v idilično družinsko sliko privali Ingvarjev brat Pétur. Že ob njihovem prvem obedu deluje kot gledalčev avatar, ko vidi oblečeno jagnje in se odzove na edini možen »realistični« način: kaj se tu dogaja?

Jagnje je po eni strani nenaravno: je žival, do katere se obnašajo kot do človeka. Poleg že omenjenih lastnosti (obleke, otroška posteljica, obedovanje za skupno mizo) tudi hodi po dveh nogah – ko gredo z njim na sprehod, ni na vrvici ali nekje pred lastnikom, ki bi ga gnal na pašo, ampak ga držijo za roko kot malega otroka. Tak portret živali je seveda absurden, saj jo počloveči: postopek je diametralno nasproten od recimo filma **Vesoljski psi** (Space Dogs, 2018, Elsa Kremser in Levin Peter), ki moskovske ulične pse prikazuje ravno v njihovi radikalni tujosti, nečloveškosti, nerazumljivosti. Ki psom priznava, da ostajajo večno na drugi strani. Zdi se, da **Jagnje** izvaja nasprotno operacijo: gre za domestifikacijo, skoraj že antropomorfizacijo živali, kakršna je značilna tudi za pravljičnice. Jagnje živi z ljudmi in njegova »nečloveškost« je delno postavljena v oklepaj.

A tu je treba izpostaviti ključno razliko med žanri: če si predstavljamo, da bi bilo **Jagnje** pravljičnica za otroke, zvečine najbrž niti ne bi delovala v smeri strašljivega, neprijetnega ali nenavadnega: par brez otrok, ki jima je pred leti umrla hči, dobi novega otroka v podobi živali, ki pa opravlja funkcijo otroka. Razlika je v tem, da bralec ali poslušalec ne bi bil vizualno stalno soočen z živaljo v človeški preobleki, ki večinoma strmi v svoje »starše« in je tuja ravno zaradi nepenetrabilnosti lastne »notranjosti«. Film je pri tem precej subtilen: na jagnjetu ni nič zares strašljivega, pošastnega ali nenaravnega razen njegovega obstoja in pojavnosti same. A prav to zgolj-pojavnost režiserju Jóhannssonu uspe podčrtati: zgolj to, da obstaja, je tisto, kar je vir občasne strašljivosti.

S čim Jóhannsson poudari ta zgolj-obstoj? Morda na to lahko odgovorimo, če si zopet predstavljamo, da bi bilo **Jagnje** pravljičnica za otroke. V tem primeru bi jagnje, ki je deležno naklonjenosti in ljubezni staršev, to ljubezen in naklonjenost tudi opazneje vračalo ali se nanjo odzivalo. Jagnje pa, nasprotno, zaznamuje neka distancirana, trpna drža: če bi v pravljičnici tudi samo postalo počlovečeno, pridobilo držo »človeškega agenta« (v smislu delovanja), ga tu zaznamuje neka indiferentna drža. Je ubogljivo, neškodljivo, a v svojem obstoju/delovanju – kljub človeškim pritiskom – v osnovi še vedno tuje: staršev ne pričaka z zajtrkom, nikdar jih ne potegne za roko, da bi jim pokazalo kaj nenavadnega; zdi se le, da deluje kot neki prazen zaslon, ki ga Ingvar in Maria napolnita s svojo projekcijo in vsebinami.

Ravno pasivnost, neke vrste neudomačenost jagnjeta podtalno in komaj zaznavno stalno vibrira z grozljivo-skrivnostno frekvenco (zanimivo: glasba je iz filma praktično odsotna, je pa zato toliko več atmosferskih zvokov okolice). Pri tem se **Jagnje** tudi očitno spogleduje z žanrom ljudskega (folk) hororja: ruralna pokrajina, kjer za šarado vsakodnevnega življenja biva neka temna skrivnost.

Jagnje torej zaradi svoje netransparentnosti in trpnosti naslovnega junaka razpira tudi metaforični okvir, s katerim je možno gledati film. Če smo prej govorili o drugosti-kot-človeškosti, **Jagnje** obenem stalno razpira tudi človeškost-kot-drugost. Če se torej sprva zdi, da se drugost-živalskost-jagnje zveja na človeškost (kot recimo dinozavri v **Jurskem parku** [Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg] postanejo metafora za družinsko dramo ali kot globoko v vesolju tisoče let v prihodnosti opice na **Planetu opic** [Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner] postanejo metafora človeške družbe), potem **Jagnje** razpira tudi dimenzijo človeškosti-kot-drugosti.

Če drugost-kot-človeškost drugost domesticira, ji odvzema njeno drugost, tujost, alienskost, jo razumeva v okviru že znanega, potem **Jagnje** razpira tudi nasprotno gledanje, človeškosti-kot-drugosti, kjer je sama kategorija človeka/otroka prikazana kot nekaj tujega, živalskega, nedostopnega, nerazumljivega, hibridnega. Kvaliteta **Jagnjeta** je ravno to, da omogoča branje/gledanje v obe smeri.

Prav v tem smislu se **Jagnje** poigrava tudi z izvornimi opredelitvami fantastičnega/magičnega. Če zakonca Maria in Ingvar živita v magičnem svetu, kjer drugost v nekem specifičnem primeru razumeta kot še en odvod človeškosti in ta drugost postane enakopraven del njune skupnosti (jagnje kot otrok), potem prihod Ingvarjevega brata Pétura vpelje fantastičnost v smislu prepoznavanja te drugosti (jagnje kot jagnje, ki ne more biti del človeške skupnosti). Pri tem pa **Jagnje** omogoča tudi nadaljevanje in obrat takega branja: pripoznavanje drugosti kot drugosti, ki ga izvaja Pétur, bi pomenilo tudi njeno izključevanje iz skupnosti, nestrpnost do hibridnega bitja, ki bi se moralo vrniti »k svojim«, ali konec koncev tudi nesprejemanje kakršnekoli že – metaforizirane – otrokove drugačnosti. Tako bi se – skoraj paradoksalno – magičen svet, ki ne prepozna tujosti, izkazal za bolj »enakopravnega«, fantastičen, ki tujost prepozna in posledično tudi rangira življenjske oblike, pa za bolj ksenofobnega.

A **Jagnje** teh pozicij ali likov ne zapira v trdne, izgotovljene sheme oz. takih shem niti ni možno aplicirati, saj je še vedno jasno razvidno, da Ingvar in Maria kljub sprejetju nenavadnega jagnjeta v svoj dom ostale ovce in koze še vedno redita v hlevu in na pašnikih, torej je njun odnos pač tradicionalen odnos do drobnice. Še več: potem ko vzameta jagnje v hišo, se pod njunim oknom začne oglašati jagnjetova biološka mati, kar prav tako zbujata nelagodje, ki lahko za naslednjim voglom izbruhne v horor

in maščevanje narave – zato se ga morata znebiti. Prav s takimi prizori film jasno pokaže, da svet ni magično-arhaično-pravljичno enovit in da v njem na vseh linijah pokajo silnice antagonizmov modernosti. Po drugi strani pa tudi skeptični Pétur v enem samem rezu začne sprejemati jagnje kot legitimnega člana družine, ne da bi izvedeli, kaj je njegovi odločitvi botrovalo. Film vsebuje kar nekaj takšnih malih nerazumljivosti, nejasnosti, zamolkov, preskokov, ki jih ne razlaga in ki ključno pripomorejo k atmosferi stalnega pričakovanja nečesa.

Jagnje sicer ima svoje slabe trenutke, še posebej proti koncu, recimo vzpostavljanje ljubezenskega trikotnika, ki deluje kot neko mašilo oz. precej neprepričljiva dramtizacija dogodkov, kot predpakiran trop, ki mu film sam ne doda absolutno ničesar – kakor da ne bi povsem vedel, kam točno naj se odpelje, kako naj razreši nastavljeno zanko hororja brez hororja. Tako zdrsne v burlesko in se konča v dvoumnosti – tam, kjer je bil že ves čas. To po eni strani deluje kot edini možen izhod, kot prehod stalne hladno-skrivnostne atmosfere v sesutje resnosti, po drugi strani pa lahko retroaktivno afirmira določene trenutke s komičnim potencialom in nakaže možnost gledanja, ki se mu morda med prvim ogledom nismo v tolikšni meri prepustili.

Gregor Kosi

dno

ni dna
le dodatki
in privilegiji
poglabljanja
s tokom

/BESEDA UPORA/

