



SOLSTICIJ

ANJA BANKO

Poletni obrat ali preobrazba grozljivega

učinkuje tudi prikaz napetosti med kitajskimi in ameriškimi delavci, saj se pokaže vrsta ovir, ki preprečujejo, da bi si ob tovarniškem sodelovanju lahko obetali vsaj zametke internacionalizacije delavstva in združitve v boju proti izkoriščevalskemu sistemu.

Pri spopadanju z eksplicitno političnimi temami pa zbode v oči določena nevtralnost, morda celo topost pogleda avtorjev, ki sta odločena, da bosta očitnim nepraviciam navkljub poskušala razumeti poglede vseh vpletenih strani. Pozicija obeh režiserjev je že od začetka njune kariere povsem jasna, o čemer ne nazadnje priča že izbira tematik, pri *American Factory* pa kljub temu izstopa način, s katerim tudi ob prikazu občutljivih tem in kapitalističnih zmot deluje presenetljivo spravljivo in optimistično. V tem kontekstu pride do izraza že glasba: medtem ko je na primer režiserka Julia Reichert v filmu *Union Maids* podobe delavskih bojev opremila z ameriško folk glasbo, tudi sicer tesno sopotnico ameriških protikapitalističnih protestov, tokrat prizore težaškega tovarniškega dela in nezdravih delovnih razmerij spremlja prazna, neke vrste povzdignjena glasba, ki morda po nepotrebnem ustvarja komični učinek. Še preden bi se torej kapitalizem pokazal v vsej svoji tragiki, ga film prikaže kot farso, temu pristopu pa gotovo zmanjka nekaj politične in revolucionarne moči. Lahko bi rekli, da se zdi film v kontekstu ameriškega političnega sistema bolj demokratski kot socialističen – zgovoren je že podatek, da je za njegovo distribucijo (med drugim) poskrbela novoustanovljena produkcijska hiša zakoncev Obama.

American Factory torej načeloma spretno zajema zgodovinski trenutek, ko se je razmerje moči med industrijskimi velesilami nagnilo na stran Kitajske. Kljub koherentnemu, zabavnemu ter angažiranemu dokumentiranju novih obrazov globalizacije pa priložnost za ostrejši, stvarnejši poziv k spremembam vendarle zgreši.

Poletni solsticij je poseben dan v letu – je dan, ko sonce vztraja na nebu najdlje in ima največjo moč. Prav zato se kresovi zaganjajo tako visoko v nebo – da bi pomagali soncu, ohranili njegovo moč in se dotaknili onega sveta. Solsticij je dan in je noč, ko so meje med svetovi najtanjše: vidimo prihodnost, skrite zaklade in razumemo govorico živali. Na kresno noč se po ljudskem izročilu dogajajo čudežne stvari: čudežna je voda, v kateri se dekleta umivajo – device bodo v njej ugledale obraz svojega bodočega moža. Rastline, ki so nabrane v naravi, imajo magično in še bolj zdravilno moč kot običajno. Po poletnem solsticiju postanejo najbolj plodne: cvetijo, se medijo in plodijo. Bitje narave na kresno noč buhti in vedri, cveti in diši, tema se umika svetlobi, cikel življenja je v svoji najbolj žareči točki. In najbolj žareča točka življenja je tista, ki je obenem najbližje svoji obratni točki – smrti.

Prav takšen je **Solsticij** (Midsommar, 2019) ameriškega režiserja Arija Asterja, ki v na prvi pogled proti-podobu svojega celovečernega prvenca, grozljivo-temačne uspešnice **Nasledstvo** (Hereditary, 2018), žari v barvah, presvetljenih s svetlobo večnega poletnega, skandinavskega dne. Fasciniran z idejo anglosaškega folklornega izročila, film upodablja vse uvodoma omenjene trope: sonce, ogenj, plodnost, čudežne rastline, device, majske kraljice, sklenjen cikel življenjskega kroga – žrtvovanje in smrt.

Klasični scenarij za zloveščo katastrofo se nastavlja več kot očitno – poleg osnovne premise ga namreč napoveduje že sam uvod. Ta nastopi kot pravi gledališki prolog: v shakespearijanski referenci se odstre slikovito izrisana renesančna gledališka zavesa v temno noč nad vrstnimi predmestnimi hišicami, ki tiho spijo v vrtincu skorajda umetno gostega snega. Dani (Florence Pugh) živčno kliče svojega fanta Christiana (Jack Reynor), saj ji je shizofrena sestra zopet poslala grozljivo sporočilo, da se skupaj s starši poslavlja s tega sveta. Christian ji – ob pobudi prijateljev – ne verjame,

saj se zdi, da gre le še za enega njenih tesnobnih krikov po pozornosti. Začetni vzvod, ki bo zasenčil dolg poletni dan, je skorajda arhetipsko predpisan: Dani postane sirota brez družine, s Christianom, ki ji več kot očitno ne predstavlja nikakršne podpore – njuno razmerje je s klicaji obsojeno na skorajšnji propad. Fantje se za odhod na švedski praznik dogovorijo brez nje – z izgovorom, da bodo raziskovali za svojo doktorsko nalogo. Družba protagonistov je plastično-tipična za žanr grozljivke: psihično ranjena, žalujoča in tesnobna junakinja Dani, njen arogantni in vase zagledani fant Christian, frivolni in brezobzirni šaljivec, kvazi-casanova Mark, preambiciozni študent antropologije Josh (v kritični ironiji nad antropološko fascinacijo povrh vsega še Afroameričan) in več kot preveč prijazni švedski kolega Pelle. Dani se v čudno-manipulativni maniri priključi Christianu in prijateljem na potovanju, a napadi tesnobe kot rezultat spopadanja z žalovanjem se bodo v švedski kvazi-hipi komuni očitno razrešili v »narobe«.

Majhna švedska komuna sredi slikovite zelenkaste pokrajine, kjer se zemlja v presvetljeni belini dne spaja z nebom, ameriške študente sprejme v čudovitih belih oblekah, s čudežnim čajem iz posušenih gob. Razmak v zavesti poleg halucinogenih elementov še pogloblja večno sonce – naivna antropološka fascinacija zavesti zahodne civilizacije se ob tem veselo masti. Komuna ima stroga in nenavadna pravila, ki jih bodo protagonisti v svoji zacementirano egoistični maniri prestopili in bili za to skladno s svojimi značaji kaznovani, kar je seveda očitni del grozljivega scenarija. Tako v počasnem ritmu, ki se razpira v skorajda presežni dve uri in pol trajanja, v filmu dejansko nič ne nastopi zares kot presenečenje: Asterjev *Solsticij* je v tej perspektivi več kot dobro stoječe zastavljen primer žanra grozljivke oziroma njenega tematskega podžanra, folklorne grozljivke (*folk horror*), ki v svojih ljudskih, arhetipskih tropih viskozno filmskih podob spretno prevrača v »več-kot-zgolj« običajno grozljivko.

S slednjo oznako referiramo na med kritiško srenjo nedavno vznikla poimenovanja »elevated horror«, »prestige horror« oziroma »post-horror«, vse večkrat omenjana ob valu novih filmov žanra grozljivke. Sprožil naj bi jih razvpiti film *VVitch* (2015) Roberta Eggersa, v katerem po motivih ljudskega izročila iz pionirskih časov Nove Anglije spremljamo spolno zorenje mladega dekleta iz – v divjino izobčene – puritanske družine. Zgodba v temačnih tonih in asociativnih namigih preigrava značilne trope iz ljudskega izročila čarovništva (na ravni simbolov in alegorij). Razlika od »tradicionalnih« mainstream franšiznih grozljivk (na primer *Priklicano*



zlo [The Conjuring, 2013] oziroma *The Conjuring Universe*, ki danes obsega sedem filmov) pa se najbolj kaže v ritmu filmske pripovedi. Značilna za ta »novi val« grozljivega žanra naj bi bila odsotnost klasičnih vzvodov strahu in gnusa, kakršni so *jump scare*, filmi z duhovi in prekletimi hišami, razmesarjeni in krvavo viseči notranji organi *slasherjev* in *body horrorja*. Z drugimi besedami: groza se v novem valu filmov ne vzpostavlja več v značilno direktni podobi in njeni preveč viskozni telesnosti (posebni učinki – protetika ali CGI) zaradi »zgolj-šokiranja«. Prej nasprotno – podobe so zadržane, groza se razpira v atmosfero samo skozi pretakanje filmskih podob, zvezanih v nenavadnih naracijah, ki jih ključno določajo elementi elipse, asociacij in tistega, kar je zunaj filmskega polja: torej v neupovedanem in ne prikazanem. K temu ključno prispeva omenjeni ritem filmskih pripovedi, ki je večinoma počasen: zdi se, da se zgodbovni zapleti, kot v *Solsticiju*, luščijo počasi, groza se stopnjuje v množenju nepojasnjene, k čemur je večkrat dodan še žanr drugega pola, na primer komedije, satire, kriminalke ... V ta kontekst tako uvrščamo tudi Jordana Peela s filmoma *Zbeži!* (*Get out!*, 2017) in *Mi* (*Us*, 2019), ki ju celo sam avtor ne opiše kot grozljivki, temveč kot družbeni srhljivki (social thriller). Žanr ima že tudi svoj slovarski Wikipedia razdelek: opisan je kot podžanr grozljivke, ki elemente slednje uporabi za prikazovanje družbenih neenakosti in zatiranja. Hkrati s temi opredelitvami nastopajo že tudi kritike, ki jim je sicer nemogoče oporekati: kaj ni skorajda ves žanr grozljivega in srhljivega – od Hitchcocka, Carpenterja in Cravena do drugih žanrskih mojstrov – pravzaprav vedno kulturni tekst, ki v kritični dispoziciji naslavlja določeno družbeno tematiko? Kaj pa je na primer klasični zombijevski film drugega kot kritika potrošniške, materialistične, rasistične, kapitalistične družbe?

V tem kontekstu se je nujno strinjati s kritiko, ki pravi, da oznake »elevated«, »prestige« ali »post« horror niso morda



nič drugega kot marketinška strategija, ki skuša žanr grozljivke dvigniti na raven »art« produkcije – karkoli naj bi ta oznaka v svoji široki rabi določala. V ta kontekst se sicer uvršča predvsem množica naslovov, ki je nastala pod okriljem ameriških *indie* produkcijskih magnatov A24 – **Pod kožo** (*Under the Skin*, 2013, Jonathan Glazer), omenjeni **The VVitch**, **Zelena soba** (*Green Room*, 2015, Jeremy Saulnier), **It Comes at Night** (2017, Trey Edward Shults), **Vrhunec** (*Climax*, 2018, Gaspar Noé), tudi **Nasledstvo** in **Solsticij** – ali Bloomhouse Productions, ki je že v osnovi specializirana za tovrstno žanrsko produkcijo: na primer **Paranormalno** (*Paranormal Activity*, 2009) z vsem nadaljevanji, omenjeni **Zbeži!**, **Noč čarovnic** (*Halloween*, 2018, David Gordon Green) ... Žanr grozljivke je namreč večkrat negativno pogojen kot *trash*, B-ali C-produkcija, ki uživa v neumnih, stereotipnih scenarijih in se duši v presežni množini posebnih učinkov z namenom šoka. Posledično je seveda lažje pridobiti produkcijska sredstva ter distribucijo in festivalsko občinstvo v kameleonski metamorfozi označevalcev, ki skušajo grozljivko povzdigniti nad »nizke« konotacije žanrske oznake, kar je predvsem ignorantsko do zgodovine filma in žanra samega, oznake »visoke« in »nizke« umetnosti pa precej žalostno usidrane v kritiško logiko pred-dvajsetega stoletja.

V kontekstu zgodovine filma se na primer *Solsticij* vzpostavlja v očitnih vzporednicah s kulturnim arhetipskim primerkom žanra folklorne grozljivke **Mož iz protja** (*The Wicker Man*, 1973, Robin Hardy). Ta prav tako postavlja preveč racionalnega prišleka (policista) v sredo izolirane in nenavadne otoške komune, ki slavi poganške praznike plodnosti. Če se zdi, da skuša junak iracionalna pravila bolj kot ne spretno izigravati, da bi prišel do svojega končnega cilja (najti izginulo dekle), se perspektiva v končni instanci zaobrne: junak je bil vseskozi črni peter, spretno zapeljan žrtveno jagnje – v plamenih, ki objamejo živega moža iz

protja, zmaga je iracionalna tema. Podobna premisa kulta, žrtvovanja v zahvalo in za pomiritev bogov, nastopa tudi v *Solsticiju*, pri čemer se očitno odpira dodatna tema, razpadla ljubezenska zveza in prevara: končno Christianovo obsodbo na smrt namreč določi Dani – sveže okronana majska kraljica, ki najde v psihedelično-tesnobnem trenutku svoje mesto v svetu v novi družini švedske komune. Večplastno branje vzvodov zgodbe (žalovanje, družina, ljubezen, smrt, maščevanje ...) je sicer klasični pristop k branju filmskega teksta, ki se v žanr grozljivega obrača predvsem skozi eksplicitno prevlado temačnega, iracionalnega trenutka konca. Presežna vrednost če-že oznake »več-kot-grozljivka« (*elevated horror*) pa je v vzpostavljenem kontekstu položena predvsem v filmsko podobo kot tako: v rabo in preigravanje filmskih izraznih sredstev, ki od simbolno premišljene barvne palete, izbrane rabe glasbe, montažnih prehodov in klasičnih žanrskih filmskih tropov folklorne grozljivke ponuja dovršeno celoto. Užitek je v pogledu, ki se v počasnem ritmu razmajane zavesti in brutalne čudnosti kljub realizaciji pričakovanega pusti presenetiti globoki temini, ki vseskozi zaobjema presvetljene in žareče podobe poletnega solsticija. Te v končnem trenutku zvezne bližine vrhunca življenja in smrti gotovo vzbujajo nelagodje in grozo, konkurenčno takim in drugačnim tropom žanra grozljivk.

RYUICHI SAKAMOTO: CODA

PETER ŽARGI

Portret glasbenega velikana

V okviru septembrskega festivala SONICA je bil v Kinoteki prikazan dokumentarni film **Ryuichi Sakamoto: CODA** (2017) režiserja Stephena Nomura Schibla, ki smo ga tako lahko pri nas videli z nekaj več kot enoletno zamudo. Tudi Sakamoto sam je postal subjekt dokumentaristike relativno pozno, kar pa ob njegovi nevsiljivi, nevpadljivi in skromni držbi morda niti ni presenetljivo, saj kljub univerzalni prepoznavnosti in eni najbolj cenjenih in najdaljših karier tako v filmski kot v