

(Ne)znosna bližina

ALJAŽ KRIVEC

Vzpostavljanje dihotomije med človekom in nečloveškimi živalmi je zaznamovalo (in še zaznamuje) najrazličnejše miselne tokove. Pri tem ne gre zgolj za kontinuiran poskus ograjevanja prvega od drugih, temveč tudi za povraten proces: poskus same definicije človeka preko zavesti o hkratni podobnosti in razliki. Obenem se seveda tovrstnemu pogledu zoperstavljajo alternativni. Tudi na področju sodobnega zagovora pravic živali še vedno igra pomembno vlogo denimo evolucijska teorija, ki dokazuje, da med človekom in drugimi živimi bitji vlada biološka kontinuiteta. Po drugi v samem središču poststrukturalizma Derrida opozori na rabo besede »žival«, ki naj zajame skoraj nepreštevno število vrst (čeprav bi med njimi našli nekatere, ki so izredno blizu rastlinam, pa spet druge, ki so izredno blizu človeku) in v odgovor ponudi možnost uporabe besede »animot«, pri čemer »–mot« kot francoska beseda za »besedo« izvede simbolno gesto, ki pripozna »besedno nasilje« v našem konceptu živali.

Na tem mestu seveda nimam prostora za resnejši pregled idejnega ozadja (ne)dihotomije človek-nečloveška žival, a naj ta zelo grob oris služi kot vstopna točka v nekaj besed o podobi živali v izbranih filmskih delih. Zdi se, da naša recepcija terja nenehno meandriranje med pogledom, ki zagovarja to dihotomijo, in pogledom, ki jo ruši. Razlog je preprost: v večini umetniških del živali nastopijo v vlogi metafore za človeške usode, občutja (v nekaterih primerih, denimo v umetnosti za otroke, je to še posebej pogosta praksa). Metafora pa ne bi učinkovala, če se ne bi po eni strani priznavalo podobnosti, ki sploh omogoča moment prepoznavne usode, in po drugi razlike, ki tako umetniško delo nadgradi z mimetičnim elementom.

Kokoške na begu (Chicken Run, 2000, Peter Lord in Nick Park) globoko zagrizajo natanko v to dvojnost. In zdi se, da

se uvodni takti animirane uspešnice iz leta 2000 tega dobro zavedajo. Kot v preizkusu napol polnega/praznega kozarca se mora gledalstvo odločiti, ali spremlja koncentracijsko taborišče ali (kokošjo) farmo. A vprašanje se s prihodom prve kokoške (Ginger) ne razblini: prav, gre za farmo, a vsi vemo, da lahko ta služi kot metafora za koncentracijsko taborišče. Dokler ne spoznamo, da gre v resnici za »fabriko«. Tako na videz banalna akcijska zgodba za otroke uspe poseči po nekakšnem intersekcionalnem pristopu. Ne gre zgolj za vizuro koncentracijskega taborišča/farme (in s tem zloglasne primerjave, ki jo je kot prvi bržkone uporabil Isaac Bashevis Singer), temveč tudi za delovno silo, ženski(!) kokošji proletariat, ki se lepega dne odloči, da ne bo dopuščal lastninjenja njihovih teles, temveč poiskal pot proti svobodi. Odločitev pade, še preden se lastnica, gospa Tweedy, odloči, da bo (posel pač) kokoši po novem raje mlela v mesne pite z nekakšnim super-sodobnim strojem, najnovejšim krikom tehnologije. Ker ne gre za to, da je enkrat »preprosto preveč«, ampak da je problem lastninjenje samo na sebi.

In zgodba drži vodo, kamorkoli se že nagnemo. Lahko vlečemo vzporednice z **Velikim pobegom** (The Great Escape, 1963, John Sturges), lahko govorimo o neprestani »razpoložljivosti« ali delavcih_kah, morda še posebej tistih v klavni industriji ali o ženskah v patriarhalni shemi. Po drugi strani pa se zdi, da tovrstna estetika vsake toliko zahteva tudi pogled, ki se zazdi kot povsem vulgaren: kaj pa če je to dejansko film o (sicer antropomorfiziranih) kokoših nesnicah? Tistih, ki naj vsak dan znesejo toliko in toliko jajc, sicer jih (tako v filmu kot tudi sicer) ubijejo, in katerih življenje je podvrženo ekonomskim računicam v industriji, ki stavi na avtomatizacijo procesov. In ob morebitnem ugovoru, da kokoši niso zmožne organizirane-ga odpora/pobega, se lahko vprašamo kot Oksana Timofejeva:

BELI PES (1982)



KOKOŠKE NA BEGU (2000)



»Človek bi lahko ugovarjal, da 'ribe ne morejo izpeljati revolucije', toda mar res vemo, ali to zmorejo proletarci?«

Pri tem petelin Rocky gotovo ne bo v pomoč, kot jo obljublja njegov videz (in glas mu je v izvorniku posodil kar Mel Gibson) »letečega petelina«, ki se naposled izkaže za plod cirkuske točke s topom. Kokoške morajo v španovijo s transhumanizmom kot v *Sorry to Bother You* (2018, Boots Riley), kjer proletariat obrne gensko modificiranje v kentavre (ki bi delali hitreje in močnejše) v svojo korist, in kot takisto gensko modificirana Okja v istoimenskem filmu (*Okja*, 2017, Bong Joon-ho) postane zanimiva kot subjekt osvoboditve šele ob genski modifikaciji, Shulamith Firestone pa predlaga, da bi žensko osvobodili s pomočjo zunanjih maternic. Tako kokoške zgradijo nekakšno ogromno, letečo kokoš, ki jih uspe popeljati v boljši jutri, medtem pa v stroj za mesne pite pade ... gospa Tweedy.

Če kokoši *Kokošk na begu* po povsem osebnostni, psihološki plati seveda niso niti ljudje niti kokoši, a bi lahko z nekaj predelavami bile eno ali drugo, se za neimenovanega psa iz filma *Beli pes* (White Dog, 1982, Samuel Fuller) zdi, da je neprimerno bolj podvržen naši interpretaciji kot povsem racionalnemu sledenju njegovim značilnostim, tako pa lahko (ponovno test s kozarcem) nastopi bodisi kot pes bodisi kot človek.

Ko igralka Julie Sawyer (igra jo Kristy McNichol) povozi »belega psa«, v nekaj minutah filma spozna praktično vso

problematiko zavrženih živali ... Od tega, da se potikajo v zanje neprimernem okolju, prek prenaplajenih cen veterinarskih storitev in vse do krute prakse evtanaziranja v zavetiščih (ker toliko ljubljencev pač nihče ne potrebuje). A »beli pes« je napadalen in kasneje izvemo, da je pravzaprav treniran, da prepozna in ubije temnopolte osebe (in kot pes seveda vidi črno-belo).

Da bi psa označili za rasista, zveni pretirano, a prav v tem na videz logičnem zadržku tiči najsijajnejša razsežnost zgodbe (za izhodišče je služil istoimenski roman Romaina Garyja iz 1970): je mogoče za medčloveški rasizem pokazati s prstom na določeno osebo? Če pokažemo na skrbnika (ki ga v filmu na hitro spoznamo), se nemudoma zapletemo tudi v vprašanje, kdo je odgovoren za njegov rasizem. In po drugi strani: kako se rasizma znebiti, če prav nikoli na nikogar ne pokažemo s prstom? Meandriranje med enim in drugim ima v *Belem psu* korelat v meandriranju med človekom in nečloveško živaljo. Skrbnik je morda odgovoren, a tisti, ki aktivno pobija, je »beli pes«, vsak od njiju igra svojo vlogo v perpetuiranju rasizma.

Tako se tudi soočimo z dvojnimi pogledom v samem filmu. Ko Julie pripelje psa v podjetje, ki se ukvarja z dresuro živali za potrebe snemanja filmov, se sreča s trenerjema Carruthersom in Keysom. Prvi v potencialno prevzgojo ne verjame in predlaga, da se psa evtanazira, drugi

(temnopoliti) trener pa prevzgojo psa vidi kot možnost, da bi se sploh naučil »zdravljenja bolezni, ki se ji reče rasizem«. Zaključek filma nam da vedeti, da imata prav oba – in da se obenem oba motita. »Belega psa« Keys dejansko odvadi napadanja temnopolnih, a takoj za tem se pes odloči, da bo napadel Carruthersa. Čeprav to v filmu ni eksplicitno povedano, se zdi, da belega psa vodi predvsem jeza, to pa po prevzgoji usmeri proti belemu moškemu, predstavniku tiste družbene skupine, ki ji je pripadal njegov prvi skrbnik. Četudi je morda njegova detekcija tokrat videti natančnejša, pa je naenkrat zdrsnil v obratno zanko homogenizacije neke družbene skupine.

Keys belega psa ustrelji (preden bi dejansko ubil Carruthersa) in s tem zagotovi pesimističen zaključek zgodbe. Ne le da rasizem ni bil ozdravljen (le preusmerjen), temveč je proces terjal še eno žrtev (tokrat pasjo). In še pomembnejše: tisti, ki je belega psa prvi seznanil z agresijo/rasizmom, je ostal nedotaknjen, in kar se nas tiče, si je morda omislil novega psa, skoraj gotovo pa je rasizem prenašal na vnukinji, ki smo ju spoznali v teku filma.

Beli pes tako nastopa v dvojni vlogi. Če se (ponovno) poslužimo dobesedne interpretacije, ni prav nič pretirano reči, da gre za realistično zgodbo o psu, ki je bil priučen rasizma. Da je pse mogoče trenirati na ta način, nas uči zgodovina, in tudi v filmu so omenjeni denimo psi, ki so na suženjskih plantažah opravljali vlogo lova na pobegle sužnje. Obenem beli pes ni antropomorfiziran. Ne le da ne govori človeškega jezika, temveč niti ne spominja denimo na psa Beethovna iz istoimenske franšize, v kateri so nam interpretacije junakovih dejanj tako rekoč položene v usta. Temu navkljub pa je prikazan dovolj plastično, da vemo, da imamo opraviti s kompleksno, živo osebo. Pri belem psu nismo nujno prepričane_i, kaj mu roji po glavi, nam je pa jasno, da mu je ob nesreči in pri veterinarju nelagodno. Vidimo lahko, da premore zaščitniško plat (Julie obvaruje pred vlomilcem, takrat se tudi odloči, da ga bo posvojila), da je do neznanih oseb zadržan, a – z izjemo temnopolnih – ni neprijazen. In jasno nam je tudi, da ob srečanjih s temnopolnimi izkaže mračni del svoje osebnosti. Šele s tem izrazitim privilegijem »pasjemu« lahko služi kot prisposodba za človeško. Njegova zvestoba je tako rekoč korelativna tradicionalnim družinskim vrednotam in njegovi izpadi niso bolj nenadni kot vzpon ksenofobnih politik zadnjih let ali fašistoizacija družbe v prvi polovici dvajsetega stoletja, njegov psihološki profil (tako rekoč pranje možganov in odraščanje v nevarnem okolju s travmo) pa ni nekaj izključno pasjega.

Tudi tokrat se zgodi, da nečloveška žival zasede podobno strukturno mesto kot neke druge (človeške) družbene skupine. In to je pravzaprav že tradicija »pasjega simbola«. Na pamet pade kasnejši, a na zanimiv način korelativen primer. Režiser Steve Jacobs je leta 2008 posnel film **Sramota** (po romanu nobelovca Johna Maxwella Coetzeeja, ki je v izvirniku izšel leta 1999) in pri tem zaznal, da je vloga psa v knjižni predlogi ključnega pomena. V krutih razmerah post-apartheida v Južnoafriški republiki temnopoliti pobijajo pse, ker so ti simbol nadvlade (pes konkretno napade temnopolto osebo), medtem ko jih belci ke pobijajo v zavetiščih, torej sistematizirano, ker jih je preprosto preveč za posvojitve (in to akcijo prikazujejo kot nekakšno pomoč psom). Psi tako postanejo kolateralne žrtve krutih razmer: v isti sapi se jim prigovarja diametralno nasprotni reči, v sebi pa gojijo jezo, ki je ne znajo niti zaježiti niti zares usmeriti, zato so na koncu žrtvovani, kakor da bi se znašli v nekakšnem zgodovinskem ciklu vojnih in mirnih obdobij, pri čemer so slednja samo priprave na naslednjo vojno.

Medtem ko se za *Kokoške na begu* zdi, da s seboj nosijo pretežno kritiko kapitalizma in da gre pri stiku človek-nečloveška žival izključno za preslikavo strukturnih pozicij, in ko se za *Belega psa* zdi, da uspe najti ravnotežje med slednjim in psihologijo samega lika znotraj izrazito protirasističnega narativa, pa **Srečno, Baltazar** (Au Hasard Balthazar, 1966, Robert Bresson) vzpostavi lik oslička (Baltazarja) kot dejanski dramski oziroma filmski lik, ki sam na sebi ne narekuje interpretacije v polju metaforike. Oziroma drugače: Baltazar sploh ni več metafora, temveč moramo v tej poziciji razbirati in vrednotiti njegove akcije kot take.

K temu pripomore že naravna vpeljava njegovega lika. Ne govorimo o belem psu, ki je tako rekoč »umetno« postavljen v središče (da bi lažje služil kot simbol?), temveč o osličku, ki preprosto zasede vlogo v filmu: ko se nekaj časa ne pojavlja, ga denimo ne pogrešamo, saj ni nosilec teme, ki bi narekovala sam ton. Vendarle pa bi bilo mogoče reči, da nastopa kot osrednji lik nekakšnega »bildungsromana«, saj spremljamo zgodbo od njegovega rojstva do smrti.

Film odpre Baltazarjevo riganje, zaznamo lahko njegovo bolečino, ko ga pretepajo, strah, ko mora bežati, mir, ko je svoboden oziroma sam zase, zaznamo lahko njegovo naklonjenost do deklice Marie ... A ne gre zgolj za odnos med Baltazarjem in kamero. Tovrsten občutek okrepi okolica, ki Baltazarja sprejme kot sorodnega, najsigre za krst, Gerardovo ljubosumje (prepričan je, da je Maria v resnici zaljubljena v Baltazarja) ali katerikoli odnos, ki ga drugi nastopajoči gojijo ali vsaj skušajo gojiti z oslom. Njegovo popotovanje

skozi različne družbe (menjavanje skrbnic_kov) in usode življenja (med drugim se znajde denimo v cirkusu) Baltazarju preprosto pripisuje mesto, ki je skoraj praviloma namenjeno človeškim osebam. Ali drugače: predstavljajte si klasično, večkrat predelano Apulejevo (sicer komično) delo *Zlati osel*, kjer se glavni junak Lucij spremeni v osla, in odštejte moment metamorfoze, ki je na ravni potrebe po »sublimnosti« lik pravzaprav nepotreben.

A osel zasede še eno pozicijo klasičnega lika iz zgodovine filma (in drugih umetnosti), ki napravi rahel odmik od personalizacije, zasede pa drugo pomembno mesto. Baltazar je namreč neke vrste svetniška figura. O pomenu tovrstnega lika priča že Bressonovo ustvarjanje (denimo lik Mouchette v istoimenskem filmu iz 1967), posebej pomenljiva pa je bržkone zadnja scena v filmu, ko Baltazar v skoraj bibličnem prizoru leže med ovce in umre. A prav to spogledovanje s podobo svetnice (Mouchette) oziroma z metafizičnim (zaključna scena filma) ga obenem legitimira kot klasični lik v umetnosti, vendar mu z enostranskim, nekoliko mističnim prikazom odvzema vsaj delček osebnosti, s čimer v samem umetniškem delu zasede mesto, ki je pogosto rezervirano za Drugega. V tem primeru je to najočitneje lahko ženski lik (Mariina in Baltazarjeva zgodba sta nekako vzporedni), na ta

način pa odpre tudi vsaj kanček politične razsežnosti, ki jo je zaznati v *Kokoškah na begu* ali *Belem psu*, vendar v teh primerih skozi režiserjevo »zarečeno«.

Četudi so primeri, kot je Bressonov, ko nečloveške živali zasedejo preprosto eno od »klasičnih vlog« – brez pretenzij po vzpostavitvi metafore in brez antropomorfizacije –, redki, nas vsakršna drugačna vpeljava živalskih likov v film ne sme nemudoma zapeljati na polja, za katera se zdi, da jih hoče film v prvi vrsti vzpostaviti. Tudi kadar nečloveške živali nastopajo izrazito metaforično, se vendarle velja vprašati, kako bi tovrstna metafora sploh lahko delovala, če se ne bi umetniška dela posluževala prav igre podobnosti in razlik. Pri tem kakopak najhitreje pride do izrazitega razhajanja med psihologijo antropomorfizirane in neantropomorfizirane živali, četudi se lahko za besedami in dejanji, ki pripadajo »človeški sferi«, skriva tudi duševno življenje živali, ki se nahaja na istem spektru, le da je strukturirano in izraženo na drugačen način.

Mnogo lažje pa je razumeti, da lahko živali (tudi v naštetih) filmih zasedejo sorodne strukturne pozicije v določenih družbenih pojavih. To pripoznanje nam lahko služi kot prvi korak k redefiniciji odnosa med človekom in nečloveško živaljo, obenem pa nam v tej igri podobnosti in razlik odpira možnost za boljše razumevanje enih in drugih, enih preko drugih.



OKJA (2017)