

## Apokalipsa prihaja ... z motorno žago: Pomen krutosti in realizma v žanru grozljivke

Zakaj nas občutek groze, ki nam ga manifestira bodisi mit, literarno delo in navsezadnje tudi film, tako odbijajoče privlači, da se drži človeštva že od prvih razumskih žarkov zavesti? Funkcija klasičnih mitov je videti bržkone očitna; opisi kreatur, krutih božanstev ali apokaliptičnih groženj naj bi ljudi strašili zato, da bi jih nekako ukrotili in tako lažje podredili bolj profanemu redu in gospodarjem. A taki državni aparati kontrole postanejo značilni šele za modernejšo dobo. Miti namreč nikoli niso imeli nekega prostorskega in časovnega izvirnega centra, nastajali so bolj ali manj spontano, skozi vso medlost zgodovinskega spomina na določene dogodke in osebe ter vso pregovorno varljivost in razpršenost ljudskega mitskega izročila. Saj ne da bi primerjal pradavne učinke mitskih pošasti s sodobnimi grozljivkami, a je očitno, da je ljudi že takrat strašila grozljiva fikcija, ki so si jo ustvarjali sami.

Nemara se ima tudi sama uspešnost kinematografskih začetkov in njene bogate zgodovine vsaj deloma zahvaliti afektu, ki ga je prvi sprožil prihod Lumierovega vlaka na postajo. In čeprav je zdaj tako smešen in naiven, ga nikakor ne smemo podcenjevati. Gledalce je šokiral, oznožil in prestrašil, a obenem nekako zasvojil in osvojil, prikoval za sedež ter jim pomagal, da razvijejo ta pravzaprav primitivni afekt v nove ali nekatere že pozabljene občutke. A grozljivost in tesnoba, povezani s tukaj obravnavanimi horror filmi, sta nedvomno na višji ali vsaj poznejši ravni in bogatejše narave kot šok ob nenadoma na platno oživiljeni 30-tonski jekleni pošasti.

Najpogostejša razlaga za tako popularnost horror fikcije, ki je seveda nihajoča, a vedno nerazumljivo visoka, je, da je kot nekakšen ventil za vso potlačeno jezo in druge nagibe, ki smo jih morali potlačiti, da smo postali normalni, v družbeni red integrirani posamezniki. To naj bi bila nekakšna katarza, skozi katero naj bi vsaj za kratek čas sprostili vse svoje deviantne in sadistične nagibe, da bi lahko potem še naprej delovali kot red spoštuječi osebki. Tak pogled poenostavljeno predpostavlja, da je človekova narava v resnici zločinska in da so le druž-

beno pravila tista, ki nas ločijo od Hobbesovega kaosa “vseh proti vsem”. Po tej logiki naj bi bili potem tisti osebki, ki so najbolj integrirani in domači v dani utesnjujoči realnosti, tudi tisti, ki najbolj čutijo potrebo po taki identifikaciji, kar pa se zdi bolj malo verjetno. Imajo nemara taka nagnjenja globlje vzroke?

Grozljiva fikcija naj bi nam med drugim osvobajala živčni sistem tiranije refleksov, ki jih sprožajo zunanji dražljaji, da bi nas tako bolje pripravljala na dogodke, ki se šele lahko zgodijo. Tako naj bi nam služila kot nekakšen poligon za vse mogoče nepričakovane in nevarne situacije, ki bi nas ponavadi le nekoristno šokirale in samouničujoče zbegale. Pri tem pa presenetljivo velja tudi nasprotno, in sicer, da lahko ravno to ‘nevarnost’ situacije povzroča taka fikcija. Le spomnimo se nenadnega množičnega pobega pred morskimi globinami in črnih dni obalne turistične industrije ob predvajanju Spielbergovih *The Jaws* (1975). Ali nemara strahu pred počitniškimi kolonijami in zakotnimi jezerci po seriji filmov *Friday the 13th*. Tudi tuljenje volkov, najbrž res nikoli preveč optimistično naglašeno, je zagotovo pridobilo nove bogate konotacije po filmih o Drakuli in volkodlakih. In s tem je postalo tudi redkejše... Kače, pajki, Osame bin Ladni in krokodili so nedvomno imeli podobno usodo.

Taka fikcija naj bi nam obenem razširjala tudi naše kognitivne hodološke mape, in sicer skozi procese, sumljivo podobne igri, ki nas v otroštvu pripravljajo na odraslo življenje.<sup>1</sup> Tako naj bi nam dajala možnost raziskovanja in spoznavanja lastnih psihičnih teritorijev, a na varni razdalji in v udobnih okvirih, kar bi v realnem življenju bilo vse prenevarno in preveč moteče. S tem naj bi v gledalcu zbujala občutek varnosti in neranljivosti, a le če ne bi prebijala varne pregrade fantazijskega sveta, v katerem se pač določena zgodba odvija. Za žanr grozljivke je večinoma tipično, vsaj do nastanka del avtorjev obravnavanega obdobja, da njihovi liki lahko strašijo in obstajajo le v svojih fiktivnih svetovih. Vso svojo ‘grozljivost’ pa izgubijo v tistem trenutku, ko iz njih izstopijo. Narativnost takih zgodb ne dopušča vstopa v ‘resničen’ svet, ali pač?

## APOKALIPTICIZEM

Vse ima svoj začetek in, kar je še pomembnejše, svoj konec. Rodimo se, nato umremo. Seveda imamo vsi, osebki in širše družbe, bolj ali manj jasno predstavo o svojem začetku. Naš obstoj je očitno, čeprav po svojem izvoru prav tako skrivnosten in izmuzljiv, pa vendarle manj misteriozen in strašljiv kot naš konec. Že tisočletja človeštvo čaka na svoj konec, na izumrtje, na Sodni dan. Čaka ga še zdaj... a ne več za dolgo. V tem naj bi nas vsaj poskušali prepričati

<sup>1</sup> Grixiti, Joseph: *Terrors of Uncertainty*, 1989

znaki apokalipse, ki nas spremljajo že od prvih civilizacijskih drobcev zavesti. Ti znaki so se v okvirih umetnosti seveda spreminjali skozi stoletja in se ponekod še obdržali v tradicionalnejših oblikah, a najučinkovitejšo obliko naj bi dandanes prevzeli v popularni literaturi in filmu. Točneje v grozljivki.

Toda večina grozljivk, ki se ukvarjajo s tako tematiko, se dotika konca sveta le simbolično, skozi svojo naracijo, pa še ta konec ni dokončen in neizogiben. Zgodovina se ponavadi povrne, grožnja je odpravljena, nuje po večji spremembi ni, vse bo še isto kot prej, čeprav morda le začasno. Toda nekateri filmi nam nočejo pokazati optimistične rešitve sveta; človeštvo propada in ravno tukaj je naš konec. To so apokaliptični filmi. Skoznje naj bi zaslutili prihajajočo vsesplošno revolucijo, kataklizmičen prelom, zaton in rojstvo neke nove dobe. Kažejo tisto, česar je strah njih in česar naj bi se bali tudi mi. Taki filmi nam ponavadi zbujejo zelo neprijetne občutke, a zato so tukaj, to je njihov namen. Najbrž ni lahko skozi platno teh videti ogledalo naše lastne družbe in vseh napak, ki jih producira le-ta, seveda skupaj z našimi lastnimi malenkostmi. A se prav tu nekje skriva tudi kleč apokaliptičnega filma. Čeprav naj bi nam prikazoval fiktivske like in situacije, ali vsaj stvari na robu tega, mora ohranjati določeno stopnjo prepričljivega realizma. Z njim se namreč moramo nekako identificirati, drugače ni efekta, pri čemer je ta stopnja realizma, kot bomo videli pri nekaterih skrajnejših primerih, celo pomembnejša od same narave fiktivskih elementov. Kar pa se skrajnega neugodja tiče, ki jih tako pri nekaterih zbujejo, pa navsezadnje kdo pravi, da je konec prijeten, nekaterim še življenje ni. Obenem pa se moramo zavedati, da ta konec ali smrt tako ali drugače šele vzpostavlja življenje, ni namreč enega brez drugega. In slutnja temnejše plati bivajočega nam zapolni tudi tostranstvo. Življenje se nam kar na lepem ne zdi tako nepomembno...

Razumljivo je, da človek težko prenaša trpljenje. In to toliko bolj, kolikor bolj nerazumljivo se mu kaže. Brez povoda zelo težko dojame in s tem sprejme trpljenje, ki mu tako ali drugače greni življenje. Pravzaprav je to zanj zelo močete le do takrat, ko odkrije njegov vzrok, ki je ponavadi razumljen kot posledica odklona od norme, ki se je njemu ali njegovi družbi zgodila v preteklosti. Seveda so bile te norme v starejših tradicionalnih družbah zelo pestre in s tem tudi motivi ter razlage vzrokov katastrof in trpljenja, pri čemer je bila vsem skupna izrazita težnja po iskanju opravičila in smisla prizadejane jim bolečine.

Smrt posameznika, tudi celotne družbe, je obenem vsekakor nujna in neizogibna, prav tako, kot sta neizogibna obnovev in ponovno rojstvo, ki bosta temu sledila. Vse to je v skladu s kozmičnimi cikli in ritmi, po katerih je arhaični človek živel in jih apliciral na vse svoje okolje. Tako je tudi njegovo dožemanje časa kot cikličnega in nikoli dokončnega, v katerem noben dogodek ni nepovraten, saj se vse v vsakem trenutku začne znova. Prihodnost je le vnaprej-

šnji odraz preteklosti, v svojem skrajnem dosegu pa se v svetu arhaične ontologije ne more zgoditi prav nič novega, saj je vse v svojem bistvu le ponavljanje prvotnega arhetipa. Le tako stvari bivajo, se pravi so resnične in v stiku z *bitjo*. Kakršnakoli oblika ali forma, ki obstaja, se tako zdi, da sčasoma izgublja moč, se izrablja in propada med svojim trajanjem. Zato jo je tudi treba nekako obnavljati, pravzaprav nenehno regenerirati in vračati v prvobitno enotnost, iz katere je sploh izšla.<sup>2</sup> Le tako je mogoče ohranjati njeno moč in čistost. Posledica, nemara tudi vzrok, ali bolje rečeno vzporedni pojav tega je teženje k nekakšni zunajčasovnosti in odklanjanju zgodovine, tako na družbeni kot osebni ravni, saj ga ta oddaljuje od te moči.

Pretekli čas je torej treba izničiti in se vrniti v brezčasen arhetipski raj, saj se je le tako mogoče izogniti "padcu" v profano, s terorjem zgodovine obteženo vsakdanjost. Ta nehistorična ljudstva naj bi ob vsakem svojem dejanju, od nabiranja hrane do spolnih odnosov in bojevanja, ponavljala in obnavljala dejanja svojih junakov in bogov. In zdi se, kot da ravno eksplicitnejše praznovanje obrata Zemljinega leta, novega leta, se pravi najznačilnejšega obnovitvenega rituala, sovпада ravno z nastankom prvih zgodovinskih civilizacij (Babilonci, Egipčani, Grki...). To pomeni, da se historični človek čedalje težje ohranja v tem arhetipskem raju in od tod tudi čuti vedno večjo potrebo po očiščenju in regeneraciji skozi tak "enkratnejši" obnovitveni obred.

V tem pogledu nas do skrajnosti pripelje judeo-krščanski monoteistični pogled na svet, ki se v vsej svoji skrajnosti udejanja ravno v naši sedanjosti. In kaj je tisto, kar ga tako drastično loči od tradicionalnejših oblik religioznih verovanj? Bolečina in trpljenje, ki prizadeneta arhaično ljudstvo, sicer udejanjata neki vzrok, ki ga je mogoče tudi odpraviti, a sama po sebi nimata nekega smisla in namembnosti, čeprav seveda to ne pomeni, da sta tudi nepomembna. Toda katastrofe, ki v zgodovini spremljajo "izbrano" judovsko ljudstvo, nenadoma dobijo novo razsežnost. Postanejo smiselne in ovrednotene, saj so izraz vseprisotnega in edinega Jahveja, ki tako kaznuje svoje ljudstvo, ko se to preveč prepusti grešenju.<sup>3</sup> Trpljenje pravzaprav tako postane celo potrebno, saj zagotavlja discipliniranost izbranega ljudstva, ki naj bi se v mirnih obdobjih blaginje vse preveč odvrčalo od Enega in Edinega. Politična razsežnost le-tega je vsekakor pomenljiva, a je za nas presunljivejša trdnost in konkretnost, ki jo s tem pridobijo zgodovinski dogodki. Stvarjenje kar na lepem dobi svoj datum, Mojzes, Abraham in drugi očaki zaživijo v natančno določenem času in kraju, njihov obstoj in dejanja postanejo nepovratni, zgodovina linearna in časovna komponenta dojeta kot enosmerna in ireverzibilna.

<sup>2</sup> Eliade, Mircea: *Kozmos in zgodovina: Mit o večnem vračanju*, 1992

<sup>3</sup> Ibid.

Jahve namreč ni več, kot na primer orientalska božanstva, le stvarnik arhetipskih dejanj, temveč “popolnoma določena”, vsemogočna osebnost, ki nenehno spremlja svoje ljudstvo, posega v njegovo zgodovino, mu pomaga ali ga po potrebi kaznuje. A kljub takemu ovrednotenju in določenosti zgodovine naj bi Judje še vedno čutili potrebo po obnavljanju sveta. Ker preteklosti ne morejo več ignorirati, saj pridobi ta eshatološki pomen, in je s tem periodično ukinjati, jo tolerirajo, a le zato, ker se bo ta nekega dne končala. In to spektakularno. Periodične obrede obnavljanja sveta tako polagoma nadomešča ena sama regeneracija, ki se bo zgodila nekoč v prihodnosti in ki bo hkrati sodba vsej zgodovini. V tem “svetem času” se bo vsem povrnilo tisto, kar so storili v zgodovini, in le tisti, ki so brez krivde, bodo lahko spoznali blaženost in večnost. Vojne, katastrofe in spremljajoče trpljenje tako ne pomenijo več le spremljajočega pojava ob prehodu v drugo, boljše stanje, temveč kar same postanejo razlog in vzrok tega prehoda. Sama apokalipsa pa pridobi katarzičen pomen razodetja, začne se malikovati, navdušeno opisovati in potrpežljivo čakati, saj bo neizogibno prinesla skorajšnjo odrešitev.

Seveda so tudi druga ljudstva imela svoje lastne, presunljive verzije kataklizmičnih katastrof, a takemu navdušujočemu videnju veličastnega konca ni para v zgodovini religij, krščanstvo pa ga le prevzame in prižene do svoje skrajnosti. In zdi se, kolikor veličastnejša je zgodovina določenega ljudstva, toliko grozljivejša in bolj odrešujoča se jim zdi vizija njihovega kataklizmičnega konca. Ljudstvo si z apokaliptičnimi videnji nekako priznava svoje napake, opravlja rekapitulacijo preteklega življenja in s tem spet začenja optimistično zreti v svojo prihodnost. Bogastvo preteklosti skupaj z dvigom družbene samozavesti in samopomembnosti pri civiliziranih ljudstvih tako prinaša še določeno breme usojenosti ali namembnosti, ki ga določa teža te zgodovine in ki sega še v prihodnost. Tej, zdaj natančno določljivi linearni poti, po kateri se giblje družba, pa posameznik hočeš-nočeš ne more več ulti. In ravno iz te absolutne nemoči nad svojo zgodovino in usodo se začnejo rojevati miti o Apokalipsi. Civilizacija začne poželjivo gledati na konec zgodovine, da bi se oddaljila od stagnirajoče sedanosti in vstopila v novo, pravičnejšo dobo.

S postopnim civilizacijskim razvojem postanejo ti miti vse manj relevantni. Zamenjajo jih seveda drugi, “znanstveno dokazljivi” miti o vsesplošnem racionalnem napredku k občī blaginji. Le neznanje postane zdaj tisto, ki bi lahko stalo na poti do te “zlate dobe”. A se v drugi polovici dvajsetega stoletja začnejo dogajati stvari, ki pošteno pretresejo tudi tako udobno pojmovanje prihodnosti. Na človeštvo namreč začne dihati pošast končne atomske katastrofe. Ekonomske teorije se še enkrat izkažejo za nezadostne in nekompetentne pri uravnavanju svetovnega gospodarskega ravnotežja. Bolezni, kot so aids, ebola

in zdaj še sars, pokažejo ostre zobe vsevedni moderni medicini. Svet skratka z vso moderno znanostjo vred spet postane nerazumljiv in negotov, prihodnost pa kar na lepem ni več tako samoumevna, kot je bila...

### **ŽANRSKE VIZIJE GROŽNJE**

V našem času skrajnosti naj bi živeli razpeti med pritiskoma nenehne zastrašujoče banalnosti in nepojmljivega terorja. Kot smo videli, se ta dva strahova ne razlikujeta prav dosti od pradavnih strahov primitivnega človeka, sta celo inherentna človeškemu rodu. In čeprav se zdi, da se izključujeta, sta pravzaprav dve plati enega in istega kovanca. Kaj je tisto, kar nas bo pripeljalo do končne katastrofe? To je seveda življenje v banalnosti, nedojemljivi za globlje psihične tokove, in fantazijski filmi nam ponujajo navidezno prav to. Beg iz enolične vsakdanjosti v eksotične kraje in čas, poln simbolov neke druge realnosti. Po drugi strani pa nas nekako pripravljajo na veliki Konec spremljajoče katastrofe, s tem ko normalizirajo in blažijo tisto neznosno trpljenje in teror, ki nas neizogibno še čakata. Nedvomno postane teža aktualnega bivanja in nepravičnega trpljenja tako nekoliko blažja in spremljajoči gnus bolj nevtraliziran. Najpogosteje pa se takih tematik lotevajo filmi znotraj določenih žanrov.

Na žanrske filme se je z umetniškega stališča vedno gledalo nekako omalovažujoče. Njihova zaprta narativna struktura naj ne bi dopuščala preveč izletov v prave avtorske dogodivščine, katerih zunajčasna komponenta in osvobodjenost vsakršnih konvencij naj bi ravno bili podlaga za pravo umetniško stvaritev. Ko gledamo grozljivko, vestern ali romantično komedijo, hote ali nehote že pričakujemo določene situacije, like in okoliščine, ki naj bi bili pač značilni za določen žanr. Princip avtorja je tukaj zreduciran na minimum, njegova uspešnost pa predvsem odvisna od bolj ali manj spretnega poigravanja z vnaprej določenimi kodami, ki definirajo neki žanr. Seveda se ti kodi ali generični obrazci sčasoma spreminjajo. Nekateri se izključujejo, nekateri dodajajo, spet drugi mutirajo in širijo svoja obzorja pomenov. Morebiti se zdi, da je taka žanrska komunikacija popolnoma enosmerna, a je vloga gledalca, njegovega prejšnjega znanja, izoblikovanih prepričanj in pričakovanj o nekem žanru zelo pomembna. Proces komunikacije preprosto ne more steči, če naslovnik, v tem primeru gledalec, ne poseduje nekega sistema razumevanja, ki mu šele omogoči dojeti vsako posamezno delo. Podoben proces se seveda dogaja tudi pri mitih, kjer je pripadnost določenemu ljudstvu ali skupnosti tisti minimalni predpogoj za njihovo popolno razumetje in zaobjetje.

Žanri so tako prej modeli kot bistvo filmov. Filmji jih uporabljajo, da si zagotovijo prepoznavnost, s tem pa proizvodnjo in porabo, medtem ko gledalcem

olajšujejo prepoznavanje, razumevanje in sploh branje določenih likov in situacij. Filmski industriji, nenehno obrnjeni z enim očesom proti kapitalu, je to sploh omogočilo ustvariti svoj trdni filmski trg. Skorajda odveč je pripomniti, da taka produkcija po eni strani spodbuja neskončno ponavljanje določenih obrazcev in uniformnost filmskih form, a je po drugi strani kot taka imenitno orodje za proučevanje razvoja filmskega jezika in sploh za nastanek samorefleksije filmske umetnosti in njej pripadajočega tehnološkega razvoja. Žanrski filmi so namreč nenehno v dialogu z drugimi filmi, še posebej sicer s tistimi znotraj svoje lastne zvrsti, a jim to nikakor ne preprečuje stika in prečenja polj še drugih filmskih obrazcev.

Odločujoči dejavniki pri definiranju žanrskega filma torej niso le ponavljajoče se značilnosti, ki jih film nosi sam v sebi, temveč so neizogibno odvisni tudi od kulture, v kateri se odvijajo in prikazujejo. Žanrsko sprejemljivost tako določa neki osnovni minimum skupnih stališč ali skupek kulturnih konvencij, s katerimi se žanr kolektivno sploh sprejema kot tak. Ravno zato so ti filmi lahko zelo zanimivi pri raziskovanju interaktivnega psihološkega in sociološkega delovanja med samim filmom, njegovimi avtorji in občinstvom, ki ga sprejema. Medtem ko avantgardni, originalni in umetniški filmi lahko le salutirajo svojemu občinstvu, za katero predvidevajo, da razume njihove podvige, je žanrskim filmom omogočeno, da se poslužuje ali nemara celo izkorišča mehanične konvencije in pričakovanja svojih gledalcev.<sup>4</sup> Nižja kritična inteligentnost gledalcev, tako da se od njih ne zahtevajo neke večje estetske ali moralne sodbe, filmu dopušča, da izkorišča njihova pričakovanja od taistega medija, in da jim med tem procesom razkriva predpostavke in konvencije, za katere se morda sploh niso zavedali, da jih imajo. Taki filmi so odlično sredstvo za kritiko sedanjosti, ki sama, podobno kot to počnejo žanrski filmi, avtomatično preveč sprejema standarde preteklosti. Znotraj splošno sprejetih form določenega žanra lahko film namreč gradi svojo subverzijo in s tem kritiko te konvencionalne forme, namesto da postavlja svojo oddaljeno alternativno vizijo, kot to počnejo umetniški filmi.

Grozljivka je zvrst, katere kodi in obrasci so se med razvojem najbrž najbolj spreminjali. Nemalokrat se je ta žanr mešal tudi z znanstvenofantastičnim filmom ali pa se je le-ta posluževal nekaterih kodov, značilnih za grozljivke in srhljivke. Katastrofe apokaliptičnih razsežnosti so bile in so še pravzaprav praviloma domena ZF filmov. Seveda pa so v definiciji znanstvenofantastičnega filma najbolj izpostavljeni znanost in različno grozljive ali utopične smernice njene-

<sup>4</sup> Stanley Cavell: *Vrste: krugovi kao žanrovi*; str. 93 (v Gavrič, Tomislav: *Moč imaginacije: Eseji o filmskom žanru*), 1989

ga potencialnega razvoja. Spektakularne katastrofe pri tem poudarjajo predvsem njeno monumentalno namembnost in pomembnost. Z razsežnostmi destrukcije se tako nekako povečuje vloga znanosti, bodisi da je njena vloga v filmu odrešujoča ali uničujoča. Bistvo dobrega ZF filma je tako v uprizarjanju najhujših groženj in v estetiki uničenja, opustošenja in kaotičnosti je potemtakem mogoče iskati tudi privlačnost in lepoto, navsezadnje je ta motiv eden najstarejših sploh v zgodovini umetnosti.<sup>5</sup>

Pomembna razlika med starimi in novejšimi znanstvenofantastičnimi filmi, kar navsezadnje velja tudi za grozljivke, pa je izrazito nedolžen in naiven odnos do katastrof, ki jih uprizarjajo v zgodnejši produkciji. Za novejše filme, pri čemer bomo imeli za časovno ločnico obdobje tam ob koncu šestdesetih let, sta značilni nekakšna strogost in višja stopnja resnosti, kar je nedvomno tudi posledica razvoja njihove vizualne prepričljivosti. Nemara še pomembnejši vzrok za to pa je sama moderna zgodovinska realnost, ki je v marsičem povečala dojemljivost in strah pred velikimi katastrofami. Tudi sami junaki, čeprav še vedno slavljani, pa v tem razvoju izgubljajo del svoje nedolžnosti in junaštva. In človek skratka postaja, vedno bolj, svoje nesreče kovač.

V takih fantazijah katastrofe nas nedvomno izjemno privlačijo osvoboditev človeka od vsakodnevnih obveznosti, konec vseh tegob, vlog in dolžnosti, ki mu jih nalaga družba, mir in spokojnost sveta Robinsona Crusoa, aplicirana na razsežnejša prostranstva. Prav tako smo zelo dojemljivi za izrazito črno-bele moralne kontraste, ki nam jih ponujajo tovrstni filmi. Tudi v tem pogledu so si grozljivke in ZF filmi zelo blizu. Omogočajo nam doživljanje vzvišenega zadovoljstva ob pogledu na stvore, izključene iz človeškega rodu, kar nedvomno drži tako za marsovce, pobesnele kiborge kot mutirane živalske stvore. Te strašne, grozljive in nevarne entitete nam sproščajo pravadne fantazije o osvoboditvi pravične agresivnosti in maščevalnosti ter s tem hranijo našo lakoto po "pravični vojni", seveda vse to ob fetišiziranem uživanju v trpljenju in nesreči.

Toda v nasprotju z grozljivkami v znanstvenofantastičnih filmih ni pretirane srhljivosti in groze. Skoznje uživamo bolj v "tehnološkem pogledu" na grožnjo in katastrofo, kar nam ponuja večjo distanco ter sproža manj afektivnosti in empatije do ogroženih protagonistov. Navsezadnje so v pomembnejšem planu same stvari in mašinerija, medtem ko je človek, brez svojih umetnih podaljškov telesa, slečen vseh svojih presežkov, če že ne celo zreduciran na sam podaljšek superiornejše mu tehnike v subverzivnejših filmih. Fetišizacija znanosti in mašinerije je tukaj več kot očitna in najboljši primer za to – celo za oba obravnavana žanra – so vsekakor filmi *Alien*, s svojo gigerjansko obarvano teh-

<sup>5</sup> Susan Sontag: *Imaginacija katastrofe*; str. 223 (v *ibid.*)



nologijo in atmosfero, kjer se nam celo zunajzemeljska pošast iz naslova zdi nekako seksi. Ta človeku fizično superiornejši ubijalski stroj je pravzaprav ultimativen predmet želje oddaljenih, a vseprisotnih vladarjev korporativnega sveta; je pravzaprav vse, o čemer so vedno sanjali. Človeške žrtve so le postranskega pomena, najpomembnejša pa je možnost proučevanja in posedovanja te perfektne, absolutno agresivne mašine. In natančno taka si najbrž želi biti tudi prihodnja, pravzaprav do skrajnosti razvita, aktualna nevidna oblast. To je njen ideal in ravno zato je lahko tako skrb zbujujoča in strašljiva.

Toda sama narava in bistvo groznje se v obeh zvrsteh fantazijskih filmov nedvomno razlikujeta. V starejših grozljivkah je bila prototip pošasti na primer velikanska zver v obliki gorile King Konga. Spremljali in preživeli so ga do določene meje fantazmatski strahovi, utelešeni v kri sesajočih in v razne odurne živali spreminjajočih se vampirjih in volkodlakih. Z antropocentrističnim ustoličenjem človeka na vrhu biološke lestvice in s čedalje večjim zanimanjem za njegovo psiho pa so nas začeli najnevarneje preganjati psihotični morilci in človeške spake, ki so polagoma začeli dobivati še nadnaravne sposobnosti.

V nasprotju s tem strahom pred človekovo bestialnostjo je grozeča nevarnost v ZF filmih veliko bolj eksternalizirana v obliki vesoljskih osvajalcev, mutiranih pošasti in nepredvidljivih strojev. Skupne tem grozňjam so neka nehumanost, brezčutnost in mehanska učinkovitost. Źrtvam pa grozi ali popolna brezčutna anihilacija s pomočjo raznih visokotehnoloških smrtonosnih orožij ali uvedba nekega grozljivo čistega tehnokratskega reda skozi človekovo dehumanizacijo.

Drugače povedano, grozljivke nam zbujejo strah pred taisto dehumanizacijo človeka, ki naj bi se utelesila predvsem v njegovi izvirni pošastni "živalski krvožejnosti", medtem ko nam znanstvenofantastični filmi manifestirajo ta strah v dojemljivosti človeka do "rutiniranosti in avtomatizacije", kar naj bi ga v svoji skrajnosti modificiralo v popoln hladen stroj ali mašino. Ob tem pa je zanimiva paradokсна situacija ZF filmov, v katerih je ravno taista lastnost mehанизiranosti preteče groznje pogosto tudi tista, katere se mora človek oprijeti, da prevlada to grozečo nevarnost, in sicer v smislu povzdignjenja razuma in racionalnosti nad neučinkovito čustvenost in sentimentalnost.

## GROZA JE TAM ZUNAJ

V svojem najpreprostejšem pomenu, slečen vseh presežkov, je žanr grozljivke opisan kot normalnost, ki jo ogroža Pošast različnih izvorov. Formula je preprosta in vsebuje tri sestavine: normalnost, Pošast in odnos med njima.<sup>6</sup> Seveda je v

<sup>6</sup> Petrić, Vladimir: *Pregled filmskih zvrsti in žanrov*, 1971

večini stvaritev tega žanra le Pošast tista, ki se spreminja, normalnost ostaja nespremenljiva, sam film pa ponavadi črpa svojo moč iz njenega napetega odnosa. To je kajpak večer boj dobrega z zlom, z vsemi svojimi posledičnimi rezultati. A ta normalnost je ponavadi v takih filmih ogrožena le z namenom, da se pusti nedotaknjena, ali nemara celo še bolj utrjena. Zgodovino podpira sedanost in ta se lahko nespremenjeno nadaljuje še v prihodnost. Toda namen apokaliptičnega mita je ravno nasproten; sprememba nekega stanja je nujna, celo zaželena. Filmi s tako tematiko se izogibajo srečnim koncem. V njihovih zgodbah je normalnost na težki preizkušnji in le redko preživi udar Pošasti nespremenjena ali vsaj implicira, da je sprememba neizogibna in nujna v bližnji prihodnosti.

V odličnem klasiku *Invasion of the Body Snatchers*, iz leta 1956, se je Don Siegel spretno poigral s paranojo, ki je takrat vladala v McCarthyjevi dobi lova na čarovnice. Boljševiško grozljivo namreč zamenjajo zunajzemeljska bitja, ki lahko zavzamejo kogarkolišnje obliko, in sicer medtem ko žrtev zaspi, žrtve pa smo kajpak vsi. Toda ti dvojniki vseeno niso le verne kopije izvornikov, temveč postanejo nekam vse preveč hladni in distancirani, njihov edini cilj pa je nadaljnja totalna kolonizacija sveta. *Dr. Miles Bennel* (Kevin McCarthy) je prvi, ki začne opazovati tovrstni razvoj dogodkov in opozarjati ljudi na grozečo nevarnost, toda stvari so že šle predaleč, infiltracija dvojnikov je že preveč usodna. Politična metafora je več kot očitna, razlogov za strah pa še toliko več. Vsak sosed, znanec ali celo družinski član je lahko že okužen z 'nekim' ideološkim strupom. In ta psihološki prehod v drugo paradigmo vsekakor ni pozitiven. Preobrazba pomeni otopelost in mračnjaštvo, ki se je pravzaprav popolnoma ne zavedajo niti okuženi sami. Za to je potreben očividec in če še ta izgine, spremembe niti ne opazimo več. In čeprav je film očitno ciljalo na boljševistično grozljivo, so njegove implikacije še razsežnejše. Kaj če že živimo v neki podobno vsiljeni otopelosti? Kaj če se nas je že polastila neka "napačna" ideologija? In če je to res, le kako to opaziti? Razmislek je seveda nujen, treba je nekako postati očividec. V vsakem primeru pa postati buden in trezen, pa če hočemo zaslediti grozljivo, ki šele prihaja, ali se osredotočiti na morebitno že konsolidirano, v kateri nemara živimo. Film je bil za tiste čase seveda prehud in preveč pesimističen, zato je studio vrnil svoj konec, v katerem se znajde neka naprava, ki lahko zasledi te tujce, kar svetu še dopušča neko upanje. A to vseeno deluje, kot da bi dali le obliž na že obglavljeno truplo. Mimogrede, evropska verzija se je prikazovala v izvorniku.

V prvem filmu, ki ga je Roman Polanski posnel v ZDA, *Rosemary's Baby* (1968), smo priča rojstvu samega hudiča, ki ga nehote povije *Rosemary* (Mia Farrow) po prevari svojega moža *Guya* (John Cassavetes) in sosedov zakoncev *Castavets* (Sidney Blackmer in Ruth Gordon), ki se ukvarjajo s črno magijo. Potem ko *Rosemary* neko noč zastrupijo s halucinogenim zvarkom, jo polzaved-

no posili ogaben stvor, nakar izve, da je noseča, seveda misleč, da s svojim možem. Zakonca Castavets kmalu postaneta nerazumljivo dobrohotna do njenega in otrokovega zdravja in pod krinko normalnosti, pretirane ustrežljivosti in dobrosrčnosti počasi začnemo razkrivati vse razsežnosti peklenskega načrta, ki preseže najtemačnejše scenarije teorije zarote. *Rosemary*, nedolžna in nepokvarjena, nima nobene možnosti, da bi se izvila iz krempljev te groznje. Njena usoda je zapečatená že od samega začetka, sprejme pa jo tudi sama, ko na koncu povije svojega otroka – Pošast. Poleg usodne ogroženosti normalnosti je v filmu še najgroznejša oblika te preteče nevarnosti. Zarotniki so čisto normalni ljudje, že skoraj preveč normalni, pri čemer manifestirajo nenavadno in presunljivo odločnost pri doseganju svojega cilja. Se pravi, za krinko navadnosti se lahko skriva neskončno več kot le prepuščanje manjšim fetišem in nenavnim zadovoljstvom. Vrata v mračen svet so lahko čisto blizu, morda celo pri sosedih, za njihov vdor pa je potrebno le spogledovanje z nizkotnejšimi moralnimi nagibi (mož *Guy* se pridruži zaroti, ker hoče spodbuditi svojo igralsko kariero) in neomajna fokusiranost. Moč filma se nedvomno skriva v subtilnosti napredovanja zarote, ki tedaj, ko se nenadoma v vsej svoji razsežnosti razkrije, ne dopušča nobenega izhoda več, saj je za kaj takega že zdavnaj prepozno. Film je dosegel velik uspeh tako med kritiki kot med gledalci, spodbudil pa je tudi nastanek gore filmov s podobnimi satanističnimi tematikami. Hudič se je končno spet rodil in grozljivke zdaj postanejo tiste, ki popisujejo njegove sodobne pustolovščine.

Eden teh filmov je nedvomno *The Exorcist* Williama Friedkina iz leta 1973. Posnet je po bestsellerju Williama Petra Blattyja in prirejen po resnični zgodbi o zadnjem uradnem katoliškem izganjanju hudiča leta 1949 v ZDA. Obsedena fanta v Blattyjevem scenariju sicer zamenja majhna deklica Regan, ki pa jo presunljivo odigra mlada Linda Blair. Ko ta mala *Regan* začne izvajati razne bizarnosti in manifestirati nadnaravne moči, njena mati, uspešna igralka *Chris MacNeil* (Ellen Burstyn), kmalu obupa nad vso strokovno pomočjo sodobne medicine. Na pomoč pokliče mladega duhovnika, očeta *Karrasa* (Jason Miller), ki kmalu ugotovi, da je *Regan* nič manj kot obsedena s samim hudičem. Zato cerkev pripelje še svojega uradnega izganjalca hudičev očeta *Merrina* (Max von Sydow) in boj volje se začne. Majhno, z demonom obsedeno, gnusno zlobno bitje *Regan* služi kot nekakšen kanal nekemu drugemu svetu, polnemu zlobe in sovraštva, v katerem bivajo tudi mrtvi tega sveta. Skozi deklico dobimo vpogled v senčno stran človeštva, ki je prav tako realna kot tuzemskost, in nas bržkone spremlja že od samih začetkov dni. In to ni več tisti krščanski, Dantejev pekel, ta je veliko manj metaforičen, pa toliko bolj surov in resničnejši. Glede na pogostnost primerov izganjanja hudičev v preteklosti groznja vdora negativne strani v svet najbrž nikakor ni enkratna, a se zahvaljujoč močnim posamez-

nikom na srečo ponavadi le umakne, čeprav le začasno. Vdor demonov v resničnost je torej treba kar naprej zaustavljati, in sicer z močjo, vero in trdno voljo, pri čemer je znanost povsem brez moči.

Veliko ljudi naj bi v tistem času bruhalo in padalo v nezavest ob projekcijah filma, saj Friedkin pripelje vso subtilno grozo *Rosemary's Baby* na plan ter postavi nove meje gnusnosti, do koder naj bi bilo filmom dovoljeno. Legendarno zeleno bruhanje majhne *Regan*, njeno nenaravno obračanje glave in zabadanje križa v mednožje ob vzklikih: "Fuck me Jesus, fuck me...", to izvrstno dokazujejo. Vsekakor je film podrl box-office rekord prvega tedna predvajanja, ki ga je do takrat imel Coppolov *Godfather*, ter si prislužil kar deset nominacij za oskarja. Grozljivke tako postanejo popularne, kot niso bile že od tridesetih let, iznajde pa se tudi nova formula, kako strašiti ljudi. Imaginarni liki grozljivk pred tem lahko živijo, funkcionirajo in strašijo le v svojih imaginarnih prostorih. V vsakdanji resničnosti zanje preprosto ni prostora, a s temi filmi kmalu prebijejo tudi te ograde. Nove in nove generacije gledalcev začnejo ob razvoju kinematografije, navsezadnje tudi "resničnih" televizijskih posnetkov, čedalje bolj dojemati te stare demone kot pravljичne in čedalje manj strašljive, navsezadnje tudi smešne in burleskne. Šestdeseta in sedemdeseta leta so prelomnica v tem pogledu, nevarnost namreč naskoči vsakdanjost. Kaj je tisto, kar imata *Rosemary's Baby* in *The Exorcist* še posebej skupnega za žanrsko grozljivko tistega časa? To sta nedvomno realizem in surovost, s katero se sveta loteva Grožnja, o čemer pa še nekoliko več pozneje.

A Satan v tem času spektakularno vdre v resničnost še enkrat, in sicer v hitu Richarda Donnerja iz leta 1976, *The Omen*. Čeprav film ni nikoli dosegel kulturnega statusa in je še najmanj subverziven od prej omenjenih klasikov, je še enkrat s podobno tematiko pošteno ogrozil normalnost, toda tokrat z visokoprodukcijskim prestižem. Samega Satanovega sina *Damiena* v skrbni zaroti tokrat podtaknejo visokemu ameriškemu diplomatu *Robertu Thornu* (Gregory Peck) in njegovi ženi *Katherine* (Lee Remick). V tem klasičnem boju dobrega in zla na grozovite, skrivnostne in skoraj srednjeveške načine (obešenje, obglavljenje) umirajo vsi, ki se hočejo kakorkoli vmešati v uspešno asimilacijo Satanovega sina na Zemljo, kar bo nedvomno pomenilo katastrofo za človeštvo. Grožnja se spet polasti čiste "nedolžnosti", v tem primeru majhnega dečka, kar postavi očeta *Thorna* v nezavidljiv položaj, ko je prisiljen ubiti "lastnega" otroka. Od kod izvira tesnoba gledalca, je bržkone očitno, a najstrašnejša stvar se vendarle zgodi. Otrok preživi, vsi, ki so kaj vedeli o tej skrivnosti, so odstranjeni, asimilacija bo nemotena.

Konec je blizu, zelo blizu, a še ne dokončen in neizogiben. To je najmanj ena skupna točka teh štirih filmov. Upanje za človeštvo še obstaja, sicer zelo majh-

no in že zato je sprememba v smislu večje pozornosti neizogibna, a jo bo šele prihodnost potrdila. Druga skupna točka teh stvaritev je, da je preteča groznja še izrazito zunanja, kar je tudi značilnost velike večine grozljivk pred tem časom, seveda pa ponavadi brez take prepričljive note realizma in bližine, kot ga manifestirajo le-te. Normalnost je tako brez kakršnegakoli povoda ogrožena z neko silo, ki ne pripada temu svetu in je brez nizkotne mentalne deformiranosti posameznih akterjev ne bi nikoli niti srečali. Na koncu filma pa se človek še vedno slavi, povzdiguje se njegovo junaštvo in upa na njegovo višjo moralnost. Oče *Karras* se požrtvovalno vrže iz tretjega nadstropja, potem ko se demon naseli vanj, in se ubije, *Robert Thorn* se vse do svoje smrti junaško bori z vsemi ubijalskimi silami, ki obkrožajo malega *Damiena*, tudi z zakonom, ko ga hoče spraviti s sveta. Celo zadržana *Rosemary* na koncu filma nekako zmaga, s tem ko sprejme svojega otroka, kakršen pač je, z vsem svojim peklenskim poreklom. Skratka, upanje res še obstaja, človeštvu sicer grozijo katastrofe, a jih bomo s streznitvijo, junaštvom in višjo moralnostjo nekako le premagali...

### **SAMI SVOJI MORILCI**

Toda za nekatere upanja ni več, apokalipsa je definitivno neizogibna, morda pa se celo dogaja že ravno v tem trenutku. V takih filmih ne najdemo junakov, le naključne žrtve. In te so, kot v resničnem življenju, popolnoma nemočne in nimajo prav nobenega nadzora nad svojo usodo. Z drugimi besedami, sami smo v tem turbulentnem, negotovem svetu. Pomembno razliko s prej obravnavanimi filmi najdemo v tem, da je tukaj groznja človeštvu izrazito ponotranjena. Ni se nam treba bati vesoljcev, demonov ali satanovih sinov, bojmo se samih sebe, sami sebi smo lahko največja groznja in zlo. Tako se obenem metaforično znajdemo na obeh povsem nasprotnih polih, in sicer na strani žrtve in groznje, dobrega in zla. Toda prav to nam šele ob zburanju izrazite groze omogoči tudi nekakšna transcendiranja obeh nasprotij in povzdignjenje metafore na višje ravni. Seveda ni naključje, da so taki filmi nastajali v vzdušju nevarnosti atomskega kolapsa, krvavih posnetkov vietnamske vojne in brutalno zatrtih študentskih demonstracij. Prag surovosti in negotovosti je zdaj čisto pri vratih, toda tokrat ga ne bo več mogoče zaustaviti. Tako kot je prepozno za *Rosemary*, ko nenadoma ugotovi, kaj se dogaja z njo, tako se mi zbudimo v teh filmih, ko se je katastrofa že zgodila. Pravzaprav je tu tako, kot da bi ta občutek podoživljali skozi ves film. Katastrofa je že v polnem teku, le sami je prej nismo bili sposobni zaznati.

Kakorkoli, v nasprotju s klasičnimi apokaliptičnimi filmi je svet slednjih popolnoma sekularen, tukaj ni prostora za nič božanskega. Bog je mrtev in globoko

zakopan ali ga celo sploh nikoli ni bilo. Odsoten je tudi drugi steber Človekove hiše, razum: "Bog je v človekovem duhovnem življenju najbolj zdrav tam, kjer so demoni, ki jim nasprotuje, najmočnejši. Preprosta neoplatonistična ali manihejska ideja o delikatno uravnoteženem dualizmu dobrega in zla, ki je ujet v neprenehnem medsebojnem boju, je najbolj sprejeta med vsemi modeli religije. Človek bo prikimal Nietzscheju, da je "Bog mrtev" le na tisti točki svojega kulturnega razvoja, ko bo verjel, da ve večino tistega, kar je mogoče vedeti, ter da bo s svojimi intelektualnimi prizadevanji kmalu izvedel še vse preostalo. Znanje ponuja ugodje moči, moč pa prinaša nadzor nad demoni brez zunanje, božanske pomoči. Demonska nevarnost se tako lahko umakne, a le do takrat, ko razum enkrat odpove. Ko se to zgodi, se moč začne umikati, demoni zrastejo zunaj nadzora, človek pa se jih začne znova bati. Samo takrat se lahko božanstvo ponovno vzpostavi in premaga demone, božansko ugodje pa spet povrne."<sup>7</sup>

Med zelo razcvetelo B produkcijo ZF filmov in grozljivk, predvsem v petdesetih, pa tudi v šestdesetih letih, ki so se tako in drugače ukvarjali z apokalipso, še posebej izstopa *The Last Man on Earth* (Sidney Salkow, 1964), posnet v italijanski produkciji. Legendarni Vincent Price v vlogi Roberta Morgana, je znanstvenik in obenem najbrž zadnji človek na svetu, potem ko je svet devastirala neznana kuga ter izbrisala vse človeštvo. A kot kaže, se ti okuženi in odpisani ljudje vračajo v življenje, pri čemer pridobivajo nekatere vampirjem podobne lastnosti, od katerih je vsekakor najpogubnejša žeja po krvi še živečih ljudi. *Morganova* vsakdanjost je enolična in čisto banalna. Živi samozadostno v zabarikadirani hiši z lastnim generatorjem, kjer se pripravlja na pohode, v katerih pobija in požiga vse, kar se premika. To rutino mu prekine srečanje s še živečo (v klasičnem pomenu) žensko *Ruth* (Franca Bettoia), ki je sicer tudi okužena z virusom, a njena transformacija še ni končana. Razloži mu, da je pripadnica nove družbe, v kateri so okuženi prav vsi njeni člani, ki podobno kot ona še vedno živijo na meji popolne transformacije. In zanje je prava pošast ravno *Morgan*, ki naj bi pobil že veliko njihovih pripadnikov, za kar ga že dolgo preganjajo in nazadnje le ubijejo v bližnji cerkvi. Ob njegovih zadnjih besedah: "*Freaks all of you! I'm a man, the last man...*" je lahko konec filma brati na dvoumen način. Na prvi pogled je to pravi konec človeštva, saj naj bi *Morganova* zdrava kri bila zadnja odrešilna bilka za človeštvo. Po drugi strani pa je *Morgan* samozadostni izobčenec nasproti organizirani še preživeli družbi, čigar vzvišeni ponos mu ne dopušča prav nobene druge definicije humanosti, kot le njegove lastne. Ravno zato je on Zadnji človek na svetu, čigar smrt ne pomeni ravno nujno tudi konec človeštva, temveč rojstvo neke nove dobe, kakršnakoli bi naj ta že bila. V drugi, razkošnejši adaptaciji romana Richarda Mathesona *I am Legend*, v

<sup>7</sup> Brottman, Mikita: *Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinema Vomitif* (iz: Bourassa, Eric: *The End is Near!*)

*The Omega Men* (Boris Sagal, 1971), prevzame vlogo Morgana prototip branilca človečnosti, Charlton Heston, še pomembnejši pa je vpliv, ki ga prenese *The Last Man* na enega najprelomnejših horror filmov vseh časov, in sicer na George Romerov *Night of the Living Dead* (1968). Seveda so zombiji vstajali od mrtvih že prej, v nemem *White Zombiju* (Victor Halperin, 1932) Bela Lugosi oživlja mrtve na Haitiju, tudi *I Walked with a Zombie* se dogaja na nekem oddaljenem tropskem otočku (Jacques Tourneur, 1943), v *Zombies of Mora Tau* (Edward Cahn, 1957) mrtve zbudijo z namenom, da varujejo izgubljeni zaklad diamantov, a šele Romero žive mrtvece usodno pomnoži in spusti nad celotno človeštvo.

Skupaj s poznejšima *Dawn of the Dead* (1978) ter *Day of the Dead* (1985) tvori ta trilogija Living Dead najvplivnejše izdelke svojega žanra. "When there's no more room in hell, the Dead will walk the Earth..." pravi Peter (Ken Foree) v *Dawn of the Dead*. In res, civilizacija je že prišla do svoje sklepne točke, posledice pa bomo trpeli prav vsi. Žrtve obujenih mrtvecev so čisto naključne, nedolžne in nimajo prav nobene možnosti za preživetje, sama grožnja je nerazločljiva ter neustavljiva in celo avtoriteta, ki naj bi nas branila pred to nevarnostjo, je destruktivna in sprevržena. Horror filmi do tega časa jemljejo sam element evocirane groze kot nekaj, kar je lahko tudi zabavno, toda Romerov prvenec jo brutalno ponudi brez kančka pocukranosti. Eksplicitnejše prizore nasilja je pred njim uporabljal že Herschell Gordon Lewis v svojima *Blood Feast* (1963) ter *Two Thousand Maniacs* (1964), a ti v primerjavi z Romerovimi kanibalskimi zombiji izpadejo že skoraj kičasto in celo sladkobno.

V enem najmočnejših prizorov v *Night of the Living Dead*, Bena (Duane Jones), ki edini preživi klavstrofobično zabarikadiranost v hiši pred nevarnostjo zombijev v nekem odročnem mestecu v Pennsylvaniji, nazadnje po naključju ubije drhal, ki se giblje po bližnji okolici in odstranja žive mrtvece. Benu nikakor ni usojeno postati junak. Drhal, ki močno spominja na besne množice, ki so nekdaj linčale na ameriškem jugu, odstrani njegovo telo s kavli, kot da bi bilo to navaden kos mesa, ter ga v istem duhu še zažge. In to je taisti lik, ki se nam je skozi film najbolj približal, lik, ki je postal skozi zgodbo najmočnejši. Tukaj res ni prostora za junake. Naivno mladostniško upanje na rešitev je le oddaljen prisluh in klišeja "dobrodošli v resničen svet", ki ga včasih izgovarjajo protagonisti, da bi dodali določeno težo filmski narativi, tukaj niti ni treba izgovarjati. Taka je resničnost, krvava, brutalna in nepravilna, kjer smo z neznanstvo lahko žrtve lahko tudi sami. Na nek način se nam skozi film zamajajo osebni miti o neranljivosti ter spet zbudi strahospoštovanje do neznanih sil, o katerih smo še malo prej mislili, da jih imamo v malem prstu.

In kdo so pravzaprav sami zombiji? Kot jih poskušajo za naš poudarek akterji najnazorneje opisati v *Dawn of the Dead*, delujejo ti po prisili čistega instink-

ta, čeprav se še vedno nekako v obrisih spominjajo preteklega življenja, medtem pa se množično zbirajo pred supermarketom, v katerem naj bi zadovoljno preživeli velik del svojega življenja; kopljejo in rijejo po prodajnih policah, čeprav nekdanjega užitka ni in ni več. Zombiji so seveda naša razgaljena senčna stran, ki je najraje ne bi radi spoznali, a je prav tako sestavni del naših bitij, morda celo naš neizogiben naslednji evlucijski korak. Seveda je to popolnoma iracionalno in nerazumsko, toda ti filmi nas razorožijo še bolj, kot smo si želeli. V njih je znanost že odpovedala in pokažejo se vse njene slabosti. Eden najbolj dramatičnih trenutkov v *Day of the Dead* je, ko se izkažejo nemoč, nekoristnost in prikrit sadizem vodje znanstvene ekipe, ki naj bi iskala rešitev iz te obupne situacije in raziskovala vzroke oživljanja mrtvecev. Pravi namen njeovega raziskovanja pa, kot se izkaže, sploh ni uspešna rešitev naloge, saj je ta očitno pretežka in nasploh nerešljiva, temveč raznovrstno izživljanje travm samega dr. Logana (Richard Liberty) s tem, ko "vzgaja" še najmanj agresivnega mrtveca Buba, mu daje meso svojih umrlih kolegov za nagrado ter se snema na magnetofon, medtem ko besno mesari po truplih. Znanost je torej ne samo nemočna, temveč popolnoma zgrešena in v nenehni nevarnosti, da zapade pod vpliv raznih osebnosti motenj. Mar je že prišel čas, da se začnemo spraševati še po izjemni krhkosti sodobnega mita, znanosti?

## KULTURA ZOMBI

Toda če je v teh filmih znanost že odpovedala – glavni vzrok, morebiti posledica, vsekakor pa sinonim napredka – se moramo dotakniti še našega dojenja časa, se pravi linearnega in zgodovinsko ovrednotenega časa, katerega gibalo je ravno taisti nenehen, vseobsegajoč in enosmeren razvoj. Protagonisti trilogije *Living Dead*, ki se soočajo s svojo obupno situacijo, so brez lastne preteklosti. Ne samo, da ta nima nobenega vpliva na njihovo delovanje v sedanjosti, temveč je tako, kot da njihova osebna zgodovina sploh nikoli ni obstajala. Pomemben je le karakter, ki ga je izoblikovala, vse drugo se izgubi ob apokaliptičnem oživljanju mrtvecev. Seveda, saj je situacijo, v kateri se znajdejo, povzročila ravno teža zgodovine in njej lasten imperativ napredka, zato jo je treba tudi izbrisati in izničiti, pravzaprav pa bo za to poskrbela kar narava sama, ki bo tej nenaravnosti odgovorila s prav takim oživljanjem mrtvih. Mimogrede je s tem izničena tudi prihodnost, zato tukaj ni več nobene slutnje prehoda v neki novi red, niti degradiran, kaj šele optimistično boljši. To je točka nič, brez zgodovine in brez vsakršne prihodnosti.

Paradoksalno ubijanje mrtvih je tako nedvomno mogoče brati tudi kot neposredno uničevanje preteklosti in najbrž ni naključje, da je te stvore mogoče



uničiti le z razstrelitvijo njihovih možganov, središčem človekove racionalnosti. Filmi s kri sesajočimi vampirji, najpopularnejši v tridesetih, pa tudi v petdesetih letih, so izbijali dno represivne družbe z nevarno osvoboditvijo prepovedane spolnosti, zato so se najbrž tudi tako radi posluževali puritanske viktorijanske ikonografije. Pomenili so strah pred vdirajočo človekovo animalnostjo, zato jih je bilo mogoče ubiti le z uničenjem njihovega nagonskega, čustvenega središča, seveda z legendarnim kolom skozi srce. Čas filmov zombi prestavi to grožnjo približno pol metra višje v človekovi anatomiji.

Zdi se, kot da ti filmi pomenijo slutnjo in obenem že kritiko prihajajoče brezosebne kulture postmodernizma, ki se je ravno takrat začela opazneje rojevati iz racionalne logike poznega kapitalizma. To je postindustrijski svet informacij, oluščen svoje materialnosti, ki pa se paradoksalno najizraziteje manifestira ravno v reifikaciji samega kapitala in njegovi totalitarizirajoči moči. To ni več svet zdaj že klasičnega vzroka in učinka, temveč nekakšen izmuzljivi, novi svet samogenerirajoče krožnosti, avtopoetičnih organizmov in osamosvojitve strojev. Stroji klasične dobe so še namreč vedno le podaljški človeškega telesa, medtem ko jim sodobna kibernetika že pripisuje stopitev s človekom, iz česar naj bi se v svoji skrajnosti porodil človeški stroj ali kiborg. Tako stroji prevzemajo človekove lastnosti in nasprotno, ljudje postajajo nekam vedno bolj robotsko racionalni. In natančno v tem procesu se tudi utaplja zdaj že klasična oblika ideologije, ki so jo v preteklosti še oblikovale ideje vladajočega razreda in katere zdaj že nadomeščajo nedoločljivi "gospodarji brez obraza", kot jim pravi Jameson.<sup>8</sup> Tem sploh ni več treba vsiljevati svojega diskurza. Ta namreč postaja vedno bolj vseobsegajoč, sicer temelječ na ekonomskih strategijah, ki seveda določajo našo eksistenco, a obenem popolnoma razpršen in razsrediščen. In natanko taka je tudi grožnja oživljanja mrtvecev v trilogiji *Living Dead*; vseobsegajoča, brez eksplicitne vzročnosti in obenem temelječa na neki zunanji, popolnoma totalitarizirajoči nedoločljivi sili. In ko bomo zombiji prav vsi, le še blede simulacije čutnega človeka, to ne bo več neki novi red kot alternativna simulacija zdajšnjega, kot na primer v *Invasion of the Body Snatchers* ali *The Last Man on Earth*, temveč njegova popolna inverzija, temelječa na institucionaliziranem pohlepu in posestništvu, ob katerih je kapitalizem kot tak pravzaprav sploh lahko vzniknil.

In to v nič manjši meri velja tudi za umetnost, to nekdam materializirano obliko neke globlje človeške realnosti. Medtem ko je v prejšnjih trenutkih kapitalizma ta imela še status avtonomije, se je zdaj popolnoma stopila z ekspanzivno logiko kapitala, in sicer v "postmodernem ali multinacionalnem prostoru",

<sup>8</sup> Jameson, Fredric: *Postmodernizem*, str. 23

kot ga hladno označi Jameson. Kar pa sploh ne pomeni, da kultura izginja, temveč postaja ta, prav tako kot zahteve ekonomije, vedno bolj in bolj vseprisotna po celotnem pojmu družbenega. Njene moči tako ni več mogoče razumeti kot zgoščeno konico na vrhu nekega kolektivno nezavednega, temveč prej kot eksplozijo po vsej kolektivni realnosti.

In kakšne so lastnosti te nove, postmoderne kulture? Že po Walter Benjaminu se te najočitneje izražajo v pojavu neke nove vrste ploskovitosti ali brezglobinske, ki nam ga je v svojih zametkih omogočila ali bolje sprožila možnost neskončnega reproduciranja posnetkov realnosti skozi fotografski objektiv. Ta proces se skozi razvoj tehnologije seveda nenehno stopnjuje, rezultat pa je neka nova vrsta površinske, ki je uničila, ali bolje, zamenjala hermenevitični pomen, ki so ga do zdaj lahko prevajali modeli, najizraziteje seveda v umetniških delih.<sup>9</sup> Le-ti so tako izgubili simptom ali ključ do neke obsežnejše realnosti, ki so jo nekdanje zastopali v svoji predmetni formi. To je Baudrillardov svet simulakrov simulacije, imploziven v dobi modelov, čigar ravno ti, na katerih temelji, ne pomenijo več transcendence ali projekcije neke realnosti, temveč kar sami postajajo svoje projekcije, ob čemer se v enaki meri izgublja občutek tako za realno kot za fikcijo. Svet živih mrtvecev pa anticipira in že izraža strah pred ravno to izgubo. To je brezglobinski svet, iz katerega je izginil ves afekt, vse emocije ter čutnost in v katerem je nepreklicno nastopila smrt subjektivnosti in zgodovinske; to je nedvomno svet kulture zombi, pred katerim nas svarijo ti filmi.

Ta nova logika simulakra ima namreč obenem še neizogibno močan vpliv na tisto, kar smo nekdanje imenovali zgodovinski čas. Neznansko kopičenje podob namreč modificira sam pretekli čas; ta je zdaj prost, da ga napolnimo s čisto novimi pomeni, v svoji skrajnosti pa postaja le velikanska zbirka podob, večkratni fotografski simulakrum. In ta kulturna zasvojenost s podobo ne le obnavlja logiko poznega kapitalizma, temveč jo celo krepi in intenzivira. V naši kulturi se tako odpravlja tudi vsakršni občutek za prihodnost, čigar izraz najdemo nenazadnje v popolni brezbriznosti in zanikanju prihodnjega časa v samem virtualno zadolženem srcu kapitalizma. Zgodovina postaja projekcija, pomembna je le sedanost, dobiček tukaj in zdaj, vse ostalo je postranskega pomena. Zato niti ni čudno, da se razmišljanja o spremembi prihodnosti v naši kulturi prepuščajo le *“fantazmam o čisti katastrofi in nerazložljivi kataklizmi, ki segajo od “terorizma” na družbeni ravni pa do raka na osebni ravni”*.<sup>10</sup> Navsezadnje v današnjem času ni več slutiti nekdanjega optimizma obljubljenega komunističnega raja ali na primer popolne socialne države demokratične pravičnosti, kaj šele zlate dobe vseobilja, v katero naj bi nas pripeljali osvobojeni moderni

<sup>9</sup> Ibid., str. 13

<sup>10</sup> Ibid., str. 57

mehanizmi tržne logike. Vse bolj se skratka živi, kot da bi to bil naš poslednji dan na Zemlji.

In tako pridemo do paradokсне situacije, ko so na eni strani tradicionalne predcivilizacijske družbe, tiste, ki živijo v brezgodovinskosti in kažejo očitno pomanjkanje občutka za čas, kar na drugi strani presunljivo sovpada z izgubo zgodovinskosti tudi v aktualnem, vse bolj postmodernem svetu. Zares “zgodovinski” je zato po Žižku zgolj neki trenutek, ki seveda traja stoletja in je v polnem pomenu besede brez konca, in sicer trenutek *prehoda* iz predkapitalističnih družb h kapitalističnemu svetovnemu redu. Kapitalizem namreč lahko brez korenin in brez kakršnekoli lastne tradicije parazitira na vseh mogočih predhodnih tradicijah. Kot univerzalen red lahko uspeva v vseh okoljih, obenem pa uničuje te določene življenjske sloge in s tem izničuje njihovo zgodovino.<sup>11</sup> Popoln kapitalističen univerzum je tako, ali nemara še bo, nedvomno brezčasen in brezgodovinski.

Seveda pa se ta novi brezgodovinski red v svojem temelju radikalno razlikuje od arhaičnega. Medtem ko je stari še temeljil na nekih globljih arhetipskih spominih, s katerimi se je skušal na vsak način izogniti banalnosti vsakdanjega sveta, je idealizirana značilnost novega ravno popolno rutinirano, vseprisotnemu kapitalu, približno kot nekdanj božanstvom, podrejeno apatično življenje v banalnosti in funkcionalnosti. To je ta radikalen obrat. Izključna osredotočenost na sedanjost in spremljajočo brezčasovnost pa se tako perverzno manifestira v iskanju trenutnih zadovoljitev in užitkov, brez kakršnegakoli smisla za širšo perspektivo in dolgoročneje posledice. Le lakoto po človeškem mesu zombijev zamenjajmo s človeškim pohlepom po kapitalu in videli bomo, da se ne razlikujeta prav dosti...

### **APOKALIPSA PRIHAJA ... Z MOTORNO ŽAGO**

Toda v vseh filmih *Living Dead* je nevarnost sicer usodna, a še vedno neznan in metaforična, s čimer se ohranja res minimalna, a vseeno določena distanca. Med te bi še lahko šteli na primer tudi Cronenbergove *The Shivers* (1975), kjer neznani parazit vstopa v ljudi, spreminjajoč jih v nekontrolirane spolne obsedence. Incest, pedofilija, posilstvo, homoseksualnost itd., nič ni pomembno, dokler so spolna poželjenja izpolnjena in parazit s tem prenesen na novo žrtev. Groznja je sicer omejena na luksuzni stanovanjski kompleks, a ji brezkompromisno podležejo vsi. V sklepnem prizoru na vsesplošni orgiji v bazenu še zadnji protagonist zapade pod vpliv parazita, in sicer ob dolgem in dramatičnem polju-

<sup>11</sup> Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*, 1997

bu, pri čemer dobi ta prehod celo vtis določenega olajšanja ob vstopu v to 'no-vo' realnost, in s tem celo na neki način srečen konec. V nekakšnem remaku tega filma, *Rabidu* (1977), Cronenberg razširi podobno grožnjo na celotno mesto Montreala, kjer pa je znanost tisti dejavnik, ki obudi nevarnost. Oba filma sta Cronenbergov odgovor na seksualno revolucijo v šestdesetih in sedemdesetih letih in svojevrstno že anticipirata epidemijo aidsa, ki bo kmalu sledila.

Toda najmanj dva filma odklanjata to nadnaravno simbolizacijo človeške zlobe in nasilja pri prikazovanju Propada. Njuna moč je v brezkompromisnem realizmu, s katerim se ga lotita. Grožnja se zdaj res zasidra v samo osrčje človečnosti. Ni samo med nami, temveč je dejansko del nas in njeni povzročitelji smo nedvomno vsi. Svet takih filmov je krut in nemilosten, prav tako kot so krute in brez milosti vojne podobe tistega časa, prav tako kot je kruta in brez milosti *Resničnost...* in zanimivo, obe prikazujeta družine. Poudariti moramo še, da sta oba filma tudi nizkoprorračunska prvenca sedaj že priznanih režiserjev, posneta z minimalnim denarjem brez spektakularnih olupšav s hektolitri krvi in kilometri človeškega črevesja. Nedvomno postane s tem njuno vzdušje realizma nehote še močnejše in bolj utesnjujoče.

Družina v Wes Craneovi *Last House on the Left* (1972) je seveda popolnoma disfunkcionalna, a nima nobenih nadnaravnih sposobnosti ali kake posebne preteklosti. Zdi se, kot da je samo nekje nižje na civilizacijski lestvici, kjer se bolj kot kakršnikoli morali prepušča nagonom. Po naključju ji pade v roke skupina najstnic, katere skozi film počasi mučijo in ubijajo s sadizmom, v katerem res ne moremo več uživati. Scen, iz katerih brutalno tolče vsesplošna dekadenca, ne umanjka: oče Krug ukaže eni od deklet, naj se poščije v hlače, preden jo prisili v spolni odnos z njeno prijateljico; z ženo *Sadie* se poonegavita v avtu ob navzočnosti prijateljev; mati *Sadie* pri fafanju odgrizne tiča Krugovemu prijatelju *Weaselu*; narkomanskega sina *Juniorja* prisili lasten oče Krug, da si odpihne glavo... Toda kar je še celo bolj moteče, je reakcija "normalne" družine staršev dekleta, ko se v finalnem srečanju loti te dekadentne družine. V brutalnem maščevanju nad mučitelji hčera padejo tudi njihove civilizacijske norme. S takim padcem nadzora pred absolutno nemočjo nad zgodovino in vsakim poskusom, da bi jo spremenili, se res ni težko identificirati. In pravzaprav se skozi vsako dejanje v filmu vleče mučno spoznanje o potencialih, ki jih skrivamo v sebi vsi, in ki se v določenih trenutkih lahko tudi neusmiljeno utelesijo. Apokalipsa ne samo da je že čisto blizu in popolnoma neizogibna, temveč je že pravi čudež, da se po vsem videnem ni zgodila že prej.

A najpomembnejši film, ki prikaže popolno anihilacijo človeštva brez kakršnegakoli upanja na varen povratek, je in ostaja *Texas Chainsaw Massacre* (1974, Tobe Hooper): "...to je najbrž ena pravih zgodb resnične groze, ki jih je proizvedla

naša kultura. Njena zmedena filmska narativa, nelogične sekvence akcije in apokaliptični občutek uničenja so skoraj ritualistični, toda brez regenerativne ali kolektivne funkcije, ki se ponavadi povezuje z ritualiziranim nasiljem. V pravljici je namreč vrlina vseprisotna prav tako kot zlo; oba koncepta dobrega in zla sta utelešena v obliki neke figure in njene dejavnosti. Toda v tej pravljici je prisotno le zlo: dobro, ki obstaja, je poraženo, uničeno ali izgnano. Moralnost pravljice je inherentna njenemu potencialu za zagotavljanje uspeha. Večina pravljic nas tako uči o možnostih zagospodarjenja nad življenjskimi tegobami. Pravljica, ki nas zavaja, meša in ne prinaša nič drugega kot pričakovanje poraza, pa je res nevarna zgodba.”<sup>12</sup>

Prav tako kot v *The Last House* je tukaj zlo ponotranjeno v obliki družine, ki jo sestavljajo mumificirana babica, antično star dedek in trije bratje, ki stojijo nasproti skupini civiliziranih mladcev, ki pridejo obiskat svojo staro domačijo v neko teksaško mesto. Konflikt se seveda zgodi, ko se ti dve skupini po naključju srečata, pri čemer pa sedanji red izpade popolnoma nemočen nasproti novemu, degradiranemu. Medtem ko je družinam v Cravenovem filmu brutalnost še nekako vsiljena, saj je sadizem izkrivljene družine mogoče brati tudi kot stisko nižjega razreda, družino staršev deklet pa kot kruto maščevanje, je brutalnost družine v *Texas Chainsaw Massacru* kot da bi bila preprosto inherentna človeškemu rodu. Tu ni nekega specifičnega vzroka za nasilje, ta sadizem je čist in mehanski. Prav tako se tukaj ne kaže več neki odklon od družbene morale, temveč njegova popolna inverzija. In točka tega obrata ali tranzicija se zgodi že s prvim razgaljenjem enega od članov te dementne družine, ko *Leatherface* (Gunnar Hansen) ubije svojo prvo žrtev, *Kirka* (William Vail). Toda to ni le umor, to je udarec 50-kilogramskega kladiva po glavi vse človečnosti. Kirk dejansko ne umre kot človek, temveč kot umazana žival. Ta absolutna brezčutnost je še celo bolj moteča kot pri *Benju* v *Night of the Living Dead*, kjer našega junaka vseeno le zamenjajo z živim mrtvecem, ki jim pomeni neko grožnjo. Mladci v *Chainsaw Massacru* pa s popolnoma ničimer ne ogrožajo lokalne družine, so pač preprosto tam v vsej svoji mladostniški igrivosti in radovednosti. *Leatherface* za svojo prvo žrtvijo bliskovito zapre vrata in zlo se za trenutek umakne. Kot da bi to bila še zadnja priložnost, da se mu umaknemo, seveda mi kot gledalci. A katastrofa je neizogibna, pa če si bomo zatiskali oči ali ne.

Kmalu smo priče masakru vseh mladcev, pri čemer *Leatherface* slikovito prikazuje vse svoje profesionalne veščine kot nezaposlen klavec iz propadle lokalne klavnice. Razen seveda *Sally* (Marilyn Burns). Toda ta histerično prestrašena, kričeča ženska sploh več ne pride do besede, potem ko se enkrat spusti v beg pred pobesnelim norcem z motorno žago. Njen beg je skoraj odisejski in

<sup>12</sup> Brotman, Mikita: *Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinema Vomitif* (iz: Bourassa, Eric: *The End is Near!*)

obenem popolnoma brezperspektiven, saj se vedno znova in znova vrača na isto točko, v neusmiljene roke psihopatske družine. Naj se še tako trudimo, izhoda zdaj ni več, ostane nam le še brezizhodno kroženje v koncentričnih krogih do končne katastrofe. Toda *Sally* po vsem mučenju vseeno nekako uspe pobegniti in se rešiti, a naj se ne prenačimo. Njeno preživetje je le v najmanjši meri odvisno od nje same. Za svoj pobeg se lahko zahvali le srečnemu prepletu naključij, kar pa je veliko pretanka odrešilna bilka za dolgoročno preživetje. Zato se tudi čisto zadnji izhodni prizor filma ne konča s presrečno *Sally*, kako se pelje proti sončnemu zahodu, temveč z demonskim plesom norca z rohnečo motorno žago. Ob prerijskem sončnem zahodu seveda. In potem tema.

Konec je že tukaj. A to ni več tisti klasični apokaliptični, ki je vlival vero starodavnim množicam ob stiskah. Ta je mračen, brezizhoden in ne vliva prav nobenega upanja več. Svet se po katastrofi ne bo obnovil, zato je podajanje kakršnegakoli upanja popolnoma odveč. Oznaka teh filmov kot "neregenerativno apokaliptičnih"<sup>13</sup> pa tako čisto primerna. Le kaj se dogaja z našo civilizacijo, da je prekinila tradicijo in začela proizvajati take apokaliptične mite, pa zelo pereče in boleče vprašanje...

## RADIKALNO ZLO

Od kod tak kulten status *Texas Chainsaw Massacra*? Ne smemo pozabiti, da je Hooper črpal snov za svoj projekt iz resnične zgodbe o zloglasnem Eddieju Gainu in njegovi krvavi farmi. Prav tako ne, na primer, da sta se samo te zgodbe in lika poslužila tudi legendarna filma, kot sta *Psycho* (Hitchcock, 1960) ter *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991). Nedvomno je zanimivo, zakaj tak kulten status dosega doma vsi pravi, pa tudi fikcijski množičnejši in krutejši morilci. Kot tihi voeyerji škilimo na njih ter njih dejanja in čeprav nas lahko pripravijo do skrajnega gnusa, ne moremo oporekati, da nam obenem taiste podobe zla ne pustijo nekega neizbrisnega pečata z nekega drugega sveta, dimenzije, realnosti.

Mimogrede pa ga sami koncipiramo, zlo namreč. In njegov pomen, bodisi iz koristoljubja, potlačenih kompleksov ali preprostega vcepljenega strahu priložnostno razširjamo, ga poglobljamo in utrjujemo. Pomaga nam določati meje sprejemljivega in utrjevati našo lastno identiteto. Preskrblja nas z motivacijo do sovraštva, nasilja in divjaške represije. Z njim ustvarjamo sebe – dobre nasproti drugim – zlim. Obenem pa se navadno ne zavedamo, da so zli pravzaprav prav dobri neke druge, nam tuje morale. In kolikor bolj tuji, odlični in imenit-

<sup>13</sup> Ibid.

ni so le-ti, iz toliko večje globine zla nam pridejo nasproti. In nemalokrat so ravno tisti najbolj spoštovani, obzirni, samoobvladljivi, zvesti in požrtvovalni tam, kjer se začne tuje, najbolj agresivni in represivni. Ravno takim pa se nekako najbolje splača zadrževati resničnost tam, kjer je, in zavest stremeno, prestrašeno, nato odišavljeno, seveda nespremenjeno. In zlo je tista zelo pogosto skonstruirana ovira, ki nam tako ali drugače preprečuje raziskovanje prostranstva neznanega. Naše ogledalo, dvojnik in sestavni del. In kakorkoli pogledaš, kogarkoli se te podobe dotaknejo, ne da bi pred njimi brezglavo zbežal ali si preprosto zatisnil oči, ta spozna neki širši kontekst biti, bivanja, življenja, pa kar koli naj bi to že pomenilo.

Hrepenimo po krutosti, ki nam jo ti mojstri demence tako vneto manifestirajo. Zato za vsako ceno želimo vstopiti v njihove možgane. Želimo si jih secirati, razlagati in snemati filme iz njih. Hrepenimo pravzaprav po izgubljeni, morda potencialni, tisti hladni Krutosti, ki se nam v tem primeru pač kaže v gnusnosti nam nerazumljivih masakrov. Hrepenimo po nekakšni odločnosti, fokusiranosti in podrejenosti nekim višjim vizijam. Vse to nas približuje tem umetnikom izprijenosti in nam zbuja nagon občudovanja. Mi smo navsezadnje oni, ali točneje, si to šele želimo biti, medtem ko proučujemo vsak svoje takšne ali drugačne vizije. Njihove nam zato znajo biti včasih preveč tuje, hudobne in sprevržene, čeprav so v resnici res vse to, a kombinirane z intenzivnostjo, predanostjo, izvirnostjo, hladno Krutostjo... Charles Manson, Jeffrey Dahmer, Ed Gain, tudi naš Metod Trobec... imena velikih umetnikov.

Njihovi zločini, kakorkoli kruti so že, so namreč storjeni brez kakršnekoli misli na dobiček, preprosto niso namenjeni pogledu drugega, storjeni so izključno iz dolžnosti do samega sebe. To pa je že čisto blizu pravemu Dejanju kot aktu popolnoma svobodne volje, ki po Kantu izhaja iz "*absolutne trdnosti, gotovosti, ki lebdi v praznem*".<sup>14</sup> Pravo Dejanje namreč nima nobene moralne vrednosti, prav tako je vednost o njem, kaj šele ubesedenje, popolnoma nemogoča. Pravo Dejanje zahteva tudi hladnost, odsotnost sentimentalnosti in brezčutje srca. In zlobna dejanja večine prej omenjenih "umetnikov", storjena iz takih zunajčasnih nagibov, so nedvomno Radikalna ali se temu vsaj radikalno bližajo. Brezkompromisno in kar-se-le-da čisto prihajajo iz drugih moralnih paradigem, s čimer se nam zdi, da pridobivajo celo nekakšno avro misteriozne privlačnosti.

Kantov koncept Zla se namreč drastično razlikuje od zla, kot ga pojmuje krščanska tradicija. Zlo je v krščanstvu dojet le kot transgresija božjega Zakona, manjka mu avtonomna sfera, ki bi ga zaobjemal obči Zakon. Padec v zlo je tako dojet kot le ena izmed mnogih etap v zgodovini človeškega rodu, njegova

<sup>14</sup> Zupančič, Alenka: *Dejanje, svoboda, zlo* (str. 214); (v zborniku *Beseda, dejanje, svoboda*, 1990)

celotna senčna, temna stran pa s tem močno degradirana. Zato Kant tudi vztraja pri zlobnosti človeka v "naravnem stanju" in nikakor ne sprejema podmene, da je človek "po naravi" dober.<sup>15</sup> Navsezadnje po Sahlinsovih presenetljivih, a že splošno sprejetih dognanjih primitivni človek nikakor ni živel v bedi in nenehnem pomanjkanju lovsko-nabiralniškega sveta, kot to pojmuje klasična antropologija, in iz katerega je bil prisiljen tako revolucionarno vstopiti v poljedelški sistem. Ne, prej nasprotno, le da so bile za to pač potrebne določene žrtve, ki so modernemu človeku nepojmljive. Odstranjevanje starejših ljudi, ubijanje otrok v kriznih časih ipd.<sup>16</sup> nedvomno pričajo o drugačni definiciji dobrega in zla v teh družbah. Poleg tega v krščanski etiki vzrok za zlo leži v neki zunanji prisili; kako namreč nedolžnost stopi na prepovedano ozemlje in s tem rodi zlo? Seveda je zapeljana in zavedena. S tem se elegantno izogne gesti, s katero bi temelj zla postavila v človeka, v samo njegovo voljo. Krščanstvo tako odvzame in "osvobodi" človeka bremena svobode, katere temelj je med drugim izbrati tudi zlo, pa karkoli to v določenem trenutku že označuje.

Radikalno Zlo torej ni le negacija neke partikularne moralne norme, kot nam to skuša prikazati krščanska morala, temveč negacija samega občega Zakona, pri čemer postavlja v ospredje neki drugi Zakon in s tem zahteva razširjeno konstitucijo občosti. Ta bi se tako morala dojemati v obeh svojih polih, dobrega in zla, luči in teme, a kot vemo, imperativi naše resničnosti skušajo za vsako ceno znikati temo, se seveda odvrniti od senčnejše strani človeka. In temeljna funkcija kazni v našem sistemu je prav ta, da tak zločin reproducira kot nekaj partikularnega in ga s tem za nazaj degradira le v naključno transgresijo Dobrega.

Vloga ponavljanja v izvajanju tega sadističnega zla je pri tem zelo pomembna. Izraža se kot grozljiva moč, ki ne obstaja več kot le obnašanje glede na ugodje, ki naj bi ga s tem dosegli ali ga dosegamo, temveč se je le-tega že popolnoma osvobodila in postala neodvisna. Ponavljanje je postalo ideal, zdaj inferiorno ugodje pa obnašanje glede na to ponavljanje. Hladno kruto ponavljanje, v nekem smislu sinhrono ritualnim tamtam bobnom, postane tako transcendentni most do Ideje čistega uma in je prepojeno z duhom matematike. Radikalno zlo je namreč opisljivo z nenehnim "gibanjem besnih molekul", z nenehnim učinkovanjem, ki deluje vse tja v neskončnost.<sup>17</sup> Tako se tudi teror v filmih *Living Dead*, *Chainsaw Massacru* itd. izvaja nenehno, njegova hladna krutost pa ga še dodatneje zgošča. Suspens, ki je taktika mazohističnih praks in ki nas postavlja na stran žrtve, tukaj umanjka, akumulacija in naglost pa nas prestavljata v druge sfere paradigmatično Dobrega.

<sup>15</sup> Ibid., str. 221

<sup>16</sup> Sahlins, Marshall: *Ekonomika moderne dobe*, 1999

<sup>17</sup> Deleuze, Gilles: *Predstavitev Sacher-Masocha: Hlad in krutost* (str. 90)



Seveda se zlo, poneumljeno in razpršeno v svetu, vsekakor razlikuje od te druge vrste zla, ki je po Marquisu de Sadu očiščena, premišljena in pointeligen-tena oblika dejanja. In njegovi literarni junaki premišljeno izvajajo natančno to zlo, medtem ko se jim prej omenjeni "umetniki", skupaj z družinami v *The Last House in Chainsaw Massacru*, že kar nevarno približujejo. Zakoni so tukaj radikalno negirani, vzpostavljena pa je institucija, ki temelji na drugačnih vrednotah, pravzaprav na anarhičnem umanjkanju le-teh, pri čemer se nahaja v stanju permanentne revolucije in v nenehnem gibanju. Po De Sadu je to celo najvišja mogoča oblika institucionalne ureditve; "kratek božanski trenutek", kot mu pravi.<sup>18</sup>

Po klasični podobi je namreč zakon še zastopnik Dobrega v svetu, se pravi izhaja iz nekih višjih načel. A že Kant opazi, da se ta nekje na poti osamosvoji ter izgubi to navezanost in odvisnost od Dobrega, kar pomeni, da Zakon ne potrebuje več utemeljitve na nekem višjem načelu, iz katerega naj bi črpal svojo namembnost, odslej obstaja sam zase in temelji sam na sebi. To je t.i. moralni zakon, ki obstaja kot nekaj, kar je popolnoma nedoločeno, čista forma, neodvisna od vsebine, objekta ali okoliščin. In če ta zakon ne temelji več na nekem predhodnem ali višjem Dobrem, je torej nemogoče reči, da je tisti, ki ga uboga, že samo zato pravičen. Ne, prej nasprotno, in sicer se počuti krivega toliko bolj, kolikor strožje ga uboga. Pravzaprav je zgolj zakon tisti, ki nas tiranizira, premagamo pa ga lahko le z njegovo popolno sprevrnitvijo, ki se zoperstavlja vsem instancam te inferiorne narave. In tu se rodi anarhija – stanje permanentne revolucije kot institucija, tisti De Sadov božanski trenutek, Ideja absolutnega zla..., ki je enaka ničli. Apokalipsa.

Zanimiv je primer japonskega kanibala, Issei Sagawe, ki je med opravljanjem doktorata iz literature v Parizu pohrustal svojo privlačno kolegico, o čemer naj bi fantaziral že od svojega zgodnjega otroštva. Zdaj, po zanimivi rehabilitaciji, na prostosti, je na Japonskem prava mala medijska zvezda; dobiva manjše filmske vloge, nastopa v kulinarčnih revijah, daje intervjuje o filmskih kanibalih in morilcih, med katerimi se med drugim sprašuje: "...vprašanje ostaja, zakaj mora biti kanibalizem tabu. Po Marquisu de Sadu "je napačno mišljenje o kanibalizmu kot o posledici nizkotnosti karakterja. Jestni ljudi je prav tako preprosta stvar kot jesti govedino. Ko je enkrat uničenje izvršeno, je mar sploh pomembno, ali je telo pokopano globoko v zemlji ali se nemara z njim nahranimo?" V tem sam ne vidim neke retorike ali ironije, temveč visokorealistično ponudbo človeštvu. Za trezno diskusijo o tem pa je potrebna več kot le običajna stopnja sentimentalnosti..."<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Ibid., str. 29

<sup>19</sup> Parfrey, Adam: *The Strange Case of Issei Sagawa* (str. 27); (v *Apocalypse Culture* 2, 2000)

Zakaj mora biti torej ravno neko povprečno ugodje v našem psihičnem življenju določeno za to, da prejme vrednost načela?

### PRORAČUNSKO KRVAVA RESNIČNOST

Logika efekta Grozljivega (*Das Unheimliche*) ob tem je torej v taki fikciji ravno nasprotna logiki suspenza, kjer nam tesnobo zbudjata nepredvidljiv razplet dogodkov in negotovost usode glavnih junakov. Gledalcu je namreč Grozljivo natanko tisto, za kar vnaprej ve ali vsaj močno sluti, da se bo zgodilo, in se potem to res zgodi. Pričakovano postane mesò, mi pa nimamo nobene negotovosti več, v katero bi se lahko skrili. Pravi *Das Unheimliche* efekt se tako poraja ob popolni odsotnosti omahovanja in negotovosti, saj le-to služi kot strategija, kako se izogniti neizbežnemu in ohraniti subjektivno konsistenco. In od tod najbrž tista nuja po brezkompromisnosti in nenavadni Krutosti v filmih, ki nam zares zbudajo občutek 'grozljivosti'. Opisani neregenerativni apokaliptični filmi so idealni za kaj takega; v njih namreč ni skoraj nobenih skrivnosti, vse je razgaljeno že od prvih kadrov, usoda posameznikov, nemara celotnega človeštva, pa že od taistega trenutka zapečatena.

Ta Groza se seveda obenem drastično razlikuje od navadnega naravnega strahu. Po Rudolfu Ottu se denimo že predstavlja kot prvo znamenje vznemirjenosti in slutnja skrivnostnega, čeprav še v surovejši obliki tesnobe pred *neznanskim*. Zazna in preseže pa jo lahko le tisti, ki je na to nekako pripravljen in ta primitivnejši strah tako lahko izženejo le višje stopnje ravno taistega skrivnostnega nagiba, namreč numinoznega občutja. Groza pred neznanskim sproža zanimivo tudi specifičen telesni povratni učinek, ki ga pri navadnem strahu ali grozi ponavadi ni. To je seveda, ko nas oblije kurja polt, nas hladno strese ali se naježimo. Ob še natančnejšem uvidu lahko namreč ugotovimo, da se ta Groza od navadne pravzaprav sploh ne razlikuje po razvitosti ali intenzivnosti in zato nikakor ni le neka višja stopnja naravnega strahu. Pozna svoje stopnjevanje, nikakor pa ni stopnjevanje nečesa drugega.<sup>20</sup> Ima torej neko svojo dimenzijo in svoje zakone, ki pa nam niso enostavno dostopni prek preprostega fizičnega strahu.

Potemtakem naj bi prav *das Unheimliche* bila vrata v našo senčno stran in če že ne to, vsaj spremljevalni pojav ob odprtju le-teh. Po Lacanu se to območje stika s sublimnim in vzvišenim, občutek svetosti in numinoznosti pa se sem uvršča ravno ob bok efektu *das Unheimliche*. To je območje med živim in mrtvim, vmesna cona "*med obema smrtma*", kjer se smrti polašča življenje, življenje pa mrtvilo. Rezultat je neka vrsta mehničnosti in brezčutnega avtomatiz-

<sup>20</sup> Otto, Rudolf: *Sveto. O iracionalnem v ideji božjega in njegovega razmerja do iracionalnega*, 1993

ma, ki ga lahko apliciramo na t.i. žive ali mrtve, kar tako ali tako postane na koncu že eno in isto. Od tod tudi taka metaforična moč zombijev iz trilogije *Living Dead* ali nemara nekakšna nadnaravna strašljivost mehansko ubijalskega *Leatherfacea* iz *Chainsaw Massacra*. Dogodke, ki se nam najostreje zarežejo v ta občutek, črpamo predvsem iz vsakdanjega življenja, toda kot smo že omenili, fikcija v naši domišljiji, v literaturi ali na platnu ustvarja nove možnosti Grozljivega občutka, ki jih sicer ne bi nikoli doživeli. A je pravi ključ, kot pravilno ugotavlja že Freud, do ustvarjanja takega vzdušja pridih realizma, ki ga zgodba mora nujno posedovati, če noče zapasti v naivnost pravljic ali banalnost poceni romanov. Skratka, obstajati mora določena možnost, da taista podoživeta groznja ni omejena le na papir ali celuloid.

Ni naključje, da so vsem režiserjem teh ključnih filmov za našo razpravo bili to prvenci, ki so jih lansirali med kultne zvezde. Samo po sebi se razume, da so to skoraj mikro-proračunski projekti, ki so sprožili pravo revolucijo v snemanju filmov skozi svoj neusmiljeni realizem. Čeprav vsi avtorji od Romera, Hooperja do Cravena poudarjajo, da so se zavestno lotevali dokumentarnega podarka v estetskem merilu, jim je zelo omejen produkcijski manevrski prostor še nehote dodatneje vdihnil občutek realizma. Črno-bela fotografija *Night of the Living Dead*, "resničnost" zgodb in surovo kadriranje *Chainsaw Massacra* in *Last House on the Left*, ob minimalni glasbeni podlagi in s popolnoma neznanimi igralci nedvomno dosejajo svoj namen. Presunljiva Krutost njihovih likov pa hote ali nehote prav tako vstopa v taisti kontekst. Kot jo Antonin Artaud uporablja v svojem *Gledališču krutosti* za ustvarjanje resničnosti, ki je "strašnejša od resničnosti same",<sup>21</sup> in v katero je šele tako mogoče verjeti, tako podobno ti filmi presegajo okvire zgolj fantazije s svojo skrajno, skoraj nadnaravno surovostjo nad svojimi žrtvami.

Ta navidezni paradoks je celo nujen za doseganje zelenega učinka. Gledalca se namreč po Artaudu ne sme pustiti neprizadetega in ravnodušnega do prikazanih podob, samo tako je lahko aktivneje vključen v fiksijsko dogajanje in v umetnostno izkušnjo. V njem ne sme uživati in se lahkotno prepuščati manjšim zadovoljstvom, temveč mora biti nenehno navzoč in pozoren, saj bo le tako lahko dojemljiv za bogatejše in globlje ravni doživetja. Enačenje Krutosti z mučenjem in s prelito krvjo je tako le manjši del njene razsežnosti. Ta je predvsem bistrovidna in popolnoma zavestna, pri čemer se je drži nekakšna višja usmerjenost in totalna podreditev natančno določenim ciljem. To seveda ni kontemplativna, poučna, pomirjajoča in zabavna umetnost za množice, temveč granatni izstrelak, ki naj nas odtrga od te zasidrane realnosti in nam ponudi ne-

<sup>21</sup> Artaud, Antonin: *Gledališče in njegov dvojnik*, 1994

ko drugo simbolno Perspektivo. Pravzaprav bi se to moralo držati vse umetnosti, če naj bi res dosegala svoj pravi namen. V sebi tako Krutost in Groza nosita vstopnico za v višji red, v resničnejšo resničnost, ki se dviga nad banalno vsakdanjostjo brez skrivnosti. Njun svet je vzvišen, skorajda mističen, obenem pa brezkompromisno krut in krvav, kot je življenje sâmo pod svojo krvavo kožo...

*“Srhlijiva groza je najboljši del človeka.*

*Karkoli že mu v svetu čud razvname,  
najsilneje prav grozno ga prevzame.”<sup>22</sup>*

## SEZNAM FILMOV

- 2.000 Maniacs, *Herschell Gordon Lewis*, 1963  
Alien, *Ridley Scott*, 1972  
Blood Feast, *Herschell Gordon Lewis*, 1963  
Dawn of the Dead, *George A. Romero*, 1978  
Day of the Dead, *George A. Romero*, 1985  
The Exorcist, *William Friedkin*, 1973  
Invasion of the Body Snatchers, *Don Siegel*, 1956  
I Walked with a Zombie, *Jacques Tourneur*, 1943  
The Jaws, *Steven Spielberg*, 1975  
The Last House on the Left, *Wes Craven*, 1972  
Night of the Living Dead, *George A. Romero*, 1968  
The Omega Men, *Boris Sagal*, 1971  
The Omen, *Richard Donner*, 1976  
Psycho, *Alfred Hitchcock*, 1960  
Rabid, *David Cronenberg*, 1977  
Rosemary's Baby, *Roman Polanski*, 1968  
The Shivers, *David Cronenberg*, 1975  
The Silence of the Lambs, *Jonahtan Demme*, 1991  
Texas Chainsaw Massacre, *Tobe Hooper*, 1974  
L'Ultimo Uomo della Terra, *Sidney Salkow*, 1964  
White Zombie, *Victor Halperin*, 1932  
Zombies of Mora Tau, *Edward Cahn*, 1957

<sup>22</sup> Otto, Rudolf: Sveto. *O iracionalnem v ideji božjega in njegovem...*, 1993

## LITERATURA

- Artaud, Antonin: *Gledališče in njegov dvojniki*; Mestno gledališče, Ljubljana, 1994
- Baudrillard, Jean: *Simulaker in simulacija*; Koda, Ljubljana, 1999
- Baudrillard, Jean: *Transparentnost zla: Esej o ekstremnih fenomenih*; v publikaciji Nova revija, št. 165/166, (januar-februar 1996), str. 185–204
- Bourassa, Eric: *The End is Near!!! The Non-Regenerative Apocalyptic Horror Film*; (objavljeno na Internetu)
- Buber, Martin: *Problem človeka*; Društvo Apokalipsa, Ljubljana, 1999
- Deleuze, Gilles: *Predstavitev Sacher-Masocha: Hlad in krutost*; v Mazohizem in Zakon; Zbirka Analecta, Ljubljana, 2000
- Eliade, Mircea: *Kozmos in zgodovina: Mit o večnem vračanju*; Nova revija, Ljubljana, 1992
- Everman, Welsh: *Cult Horror Films*; Citadel Press Book, New York, 1993
- Everman, Welsh: *Cult Science Fiction Films*; Citadel Press Book, New York, 1995
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*; Zbirka Analecta, Ljubljana, 1994
- Freud, Sigmund: *Melagodje v kulturi*; Gyrus, Ljubljana, 2001
- Gavrič, Tomislav (ur.): *Moč imaginacije: Eseji o filmskem žanru*; Rad, Beograd, 1989
- Gixti, Joseph: *Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fiction*, Routledge, 1989
- Jameson, Fredric: *Postmodernizem*; Analecta, Ljubljana, 2001
- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko: *Filmski leksikon*; Modrijan, Ljubljana, 1999
- Lacan, Jacques: *Kant s Sadom*; v Problemi. Razprave, 27, 5 str. 5–32, 1989
- McGinn, Bernard: *Antichrist. Two Thousand Years of the Human Fascination with Evil*; Columbia University Press, New York, 2000
- Nietzsche, Friedrich: *Onstran dobrega in zlega*; Slovenska matica Ljubljana, 1988
- Otto, Rudolf: *Sveto. O iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*; Hieron, Ljubljana, 1993
- Parfrey, Adam (ur.): *Apocalypse Culture 2*; Feral House, Venice, 2000
- Penley, Constance: *Časovno potovanje, prascena in kritična distopija: /o filmih The Terminator in La Jetee/*, v Problemi. Eseji, št. 2, 1991, str. 201–214,
- Petrič, Vladimir: *Pregled filmskih vrsti in žanrov*; Scena Ljubljana: Zbirka Sedma umetnost, 1971
- Zupancič, Alenka: *Dejanje, svoboda, zlo*; v Beseda, dejanje, svoboda, Problemi-Razprave, Analecta, Ljubljana, 1990
- Žižek, Slavoj: *Pogled s strani*; Ekran, Ljubljana, 1988
- Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*; Analecta, Ljubljana, 1997