

Izredno stanje

MUANIS SINANOVIČ

Tema epidemije je stalna spremljevalka filmske zgodovine. Najdemo jo že v nemem filmu: leta 1919 je namreč Otto Rippert posnel zgodbo o firenški kugi. Stanje epidemije pač odpira številna temeljna vprašanja človeškega obstoja: odnos do narave, nevidnega, drugih ljudi in bitij ter do samega življenja. Izredno stanje, ki ga prinašajo karantene kot hrbtna stran rednega, prevprašuje tudi naš normalni vsakdan, saj stvari prerazporeja in postavlja na svoje mesto. Ne samo ob raz oblasti – v takšnih trenutkih se pokažejo tudi pravi obrazi številnih drugih družbenih institucij ter naših duševnosti.

Odnos med normalnim in izrednim, ki ga postavi v ospredje epidemija, je neposredno tema kanonskega Bergmanovega **Sedmega pečata** (Det sjunde inseglet, 1957). Protagonista spremlja smrt, s katero igra šah že ob prihodu na obalo svoje dežele po udeležbi v križarskem pohodu, ki je razblinil njegove fantazme ter ga soočil s praznino zgodb, s katerimi osmišljamo svoje življenje. Ob srečanju s smrtjo želi pridobiti vednost o Absolutnem, s tem pa tudi o temeljih življenja. Ne izvemo točno, ali ga smrt – oziroma poosebljena Smrt – preganja v spregi s kugo ali ne. Vsekakor pa vidimo, da zanjo ni izrednega stanja, da neprizanesljivo in redno kosi v vseh časih.

Zanimivo je, da na takšno nerazlikovanost naletimo tudi v **Smrti v Benetkah** (Morte a Venezia, 1971, Luchino Visconti), posneti po slavni predlogi Thomasa Manna. Umetnik se na okrevanju v znamenitem mestu zaljubi v dečka. Začneta se spogledovati, seveda pa je kakršnokoli udejanjenje ljubezni prepovedano in vsak dotik sme ostati le v domišljiji. Vendar tega ne smemo razumeti kot oviro za protagonistovo ljubezen, temveč ravno kot njen pogoj. Romantični ideal namreč lahko obstaja, le dokler objekt ljubezni ostaja idealiziran in

tako nedotaknjen, neomadeževan s svojo človeško, prečloveško mesenostjo. Če je nedotikanje – oziroma nezmožnost, da se ljubezen trajno uresniči – v idealni romantični ljubezni pogoj zanjo, je to tudi pogoj za obstoj družbe v času kuge. Ljubezen je destruktivna, družba konstitutivna. Ne izvemo, ali je usoda, ki jo starajoči se skladatelj dočaka, posledica okužbe – ali pa tega, da bo deček zaradi nje zapustil Benetke. Zgodba s svojo dvoumnostjo in primerjavami prikaže nezvedljivost človeka na *golo življenje*, s katerim ga enačita strah pred okužbo ter pravo v času izrednega stanja.

Če se omenjena filma ukvarjata z večnimi vprašanji človeka, pa Cronenbergov **Rabid** (1977), posnet le nekaj let po *Smrti v Benetkah*, razpira probleme, lastne postmoderni družbi. Okužena Rose v svojem telesu razvije penetrativni organizem, ki srka kri iz drugih ljudi preko spolne dejavnosti junakinje. Močno erotizirano telo igralka Marilyn Chambers in nezmožnost, da bi se protagonistka z njim identificirala – zaveda se zločinov, v katere jo sili – nakazujeta tesnobo sodobne seksualnosti, ki ljudi razceplja na užitek in zavest, obenem pa vzbuja sočasno idealizacijo ter gnus do telesa, ki se denimo udejanjata v bulimiji. Estetika grozljivke telesa je pripeljana do tesnobe, tako značilne za Cronenbergovo telesno poetiko, privlačnost ženskega telesa in njena skrita, gnusna nevarnost pa neusmiljeno meljeta gledalčev čustveni ustroj.

Nasprotno denimo v Soderberghovi **Kužni nevarnosti** (Contagion, 2011), polni igralskih zvezd, virus ni izhodišče za vstop v neko drugo (občo) temo, temveč je glavni junak, ki so mu podrejene vse človeške drame. Ustaljeni vzorci čustvovanja, tudi dojemanja tragedije in poštenosti, so prilagojeni izrednosti epidemije. V času koronavirusne pandemije je



UNIČENJE (2018)



SMRT V BENETKAH (1971)

28 DNI POZNEJE
(2002)



ogled lahko precej neprijeten, saj se nam zdi, da v preteklosti opazujemo sedanost; nenavadno časovno razmerje nas lahko vrže iz tira. Vzorednice so osupljive. Začetek okužbe na Kitajskem in v Hongkongu, živalski izvor, širjenje v ZDA, omahovanje znanstvene skupnosti, odpiranje improviziranih bolnišnic v športnih dvorinah, umiranje zdravnikov, korupcija, praznjenje trgovin, nastop karanten in vojska na ulicah: prizori, ki jih lahko dnevno opazujemo tudi na poročilih v letu 2020. Občutek nelagodja ali celo zametke panike pa ravno zaradi tega realizma sproža prisotnost zaostrenih družbenih razmer; vsemu, kar spremljamo zdaj, se pridružijo še številne nevarnosti, denimo oborožene tolpe in splošno nasilje, zato hitro lahko dobimo občutek, da nas od filmskih prizorov loči le majhen korak.

Elemente živete resničnosti srečamo tudi v **Otrocih človeštva** (Children of Men, 2006, Alfonso Cuarón). V film so krepko vtisnjene kulturne in politične razmere sodobne Velike Britanije: kriza migracij, teroristični napadi, kulturna protislovja postmoderne, kar podkrepijo podrobnosti, kot je trenirka z emblemom olimpijskih iger leta 2012, šest let po snemanju filma, in pandemija gripe iz leta 2008. Če je bil organizator olimpijskih iger v času snemanja znan, pa je presenetljiva napoved pandemije, ki se je kot prašičja gripa resnično pojavila leta 2009. V filmu človeštvo postane sterilno in v bližnji prihodnosti se znajdemo v položaju, ko že desetletje in pol ni bil rojen noben otrok. To premeša karte v svetu, a ga ne preobrne, le zaostri njegova nasprotja in uveljavljene prakse. Vstopimo v stalno izredno stanje, za katerega Giorgio Agamben ugotavlja, da so sodobne ureditve zanj tako ali tako vedno bolj dovzetne. Znotraj tega fikcijskega sveta v bujnih podobah zaživi imaginarij britanske kulturne identitete, podkrepjen s skrajno militarizacijo. Britanija postane nekakšna Orbanova Madžarska, neofašistična sodobna evropska država z otoškim obrazom. *Otrokom človeštva* v izjemnem vizionarskem *tour de force* uspe povezati aktualna politična vprašanja s temeljnimi eksistencialnimi problemi sodobnega zahodnega (in vedno bolj svetovnega) človeka in film resnično ostaja nenavadno aktualen tudi slabih petnajst let pozneje. To pa obenem priča o čudni časovnosti enaindvajsetega stoletja, ki združuje pospeševanje etabliranega reda z njegovim ohranjanjem; vse hitro teče, vse ostaja enako.

Tudi **28 dni pozneje** (28 Days Later) Dannyja Boyla iz leta 2002 je zelo *britanski*, zaznamovan z izjemnim filmskim portretiranjem otoških ruralnih in urbanih krajin, le da so popolnoma opustele. Oddaljeni plani mrtvega Londona, ki ga je civilizacija zapustila, v njem pa ostajajo zombiji, nas

molče spravljajo v neprijetnost, saj nas soočajo s hrbtno stranjo lastne spontane zavesti, zaznamovane z nerazkrito predpostavko, da bo vsak dan vse enako, kot je bilo včeraj. S krizo te zavesti se na svoj način srečujemo tudi zdaj, ko med prebliski avtentičnosti opažamo, kako zelo smo zaupali potrošniškemu življenjskemu slogu, misleč, da bo obstal za zmeraj. S slavnimi besedami Margaret Thatcher – ni alternative. Ali Fukuyame – zgodovine je konec. Zdi se, da nas o morebitni napačnosti ali vsaj plitkosti takšnih prepričanj na množični ravni končno ozavešča ravno bivanje v izolaciji z zaustavljeno potrošniško verigo. Videti je, da prejšnjega življenjskega sloga dejansko ne pogrešamo toliko, kot pogrešamo človeški stik. V filmu se srečamo s tradicionalnim motivom zombijev, ki v trenutkih, ko med ljudmi narašča sumničavost, dobivajo nove, zlovesče konotacije; vsak človek je lahko prenašalec okužbe, s čimer v očeh številnih paranoikov stopa v vlogo skrajnega Drugega. Izgublja svoje človeške lastnosti in v percepciji postaja resnični zombi. Tisto, kar je v grozljivkah grozljivo, pogosto ni njihova manifestna vsebina, temveč arhetipsko ozadje za njo, ki nam poroča o senčnih straneh naše normalnosti.

Nadaljevanje, **28 tednov pozneje** (28 Weeks Later, 2007), vendar z režiserjem Juanom Carlosom Fesnadrille, notranjo logiko zombijevskega tropa še bolj zaostri in jo pripelje do razkroja. Tokrat se Drugost naseli v družinah, sledijo izdaje ter znotrajdružinska pobijanja. Film, ki je sicer kinematografsko zanimiv in se njegovi filmski postopki nekoliko približajo prostorom videoiger, je kot celota manj prepričljiv ravno zato, ker se slepo prepusti procesu paranoje, ki ždi v jedru sodobne civilizacije. Ta želi neomejeno širiti prostore svobode in dominacije, s tem pa si kopiči vedno več živih in neživih sovražnikov, ki lahko udarijo nazaj. Že Adorno in Horkheimer opažata, da se razsvetljenstvo sčasoma sprevrča v proizvodnjo strahu, s čimer se odpirajo vrata tehničnim podvigom izničevanja (konstruiranih) sovražnikov, kar je doletelo Jude v času tretjega rajha. Film *28 tednov pozneje* tega ozadja ne prevprašuje, temveč se mu zgolj prepusti in ga privede do eksploatacijske skrajnosti. S tem doseže nekaj vrhuncev, vendar z nami ne stopi v dialog preko kakšnega pomembnejšega vprašanja.

Obravnavajo Zunanjo veliko bolj uspe naslovoma, ki ju težko uvrstimo med klasične filme o epidemijah.

Cesta (The Road, 2009) Johna Hillcoata z odličnima Vigom Mortensenem in Codijem Smith-McPheejem v glavnih vlogah, posneta po romanu velikega ameriškega pisatelja Cormaca McChartyja, nas spravi v postapokaliptični svet

RABID (1977)



čiste grožnje, nedoumljivega srha, kjer edina človeška vez ostane ljubeč odnos med očetom in sinom ob interesnih odnosih znotraj tolp, ki ropajo ter lovijo ljudi za prehrano. Vse, kar povezujemo z idejo človeškega, je postavljeno v oklepaj, tudi razmerje med sebičnostjo in požrtvovalnostjo, s čimer se kaže presežna narava medčloveške ljubezni. Ravno v tem kontrastu znotraj obupa zaživi upanje – in če pokažemo na drugo plat ljubezni od tiste, ki smo jo omenili pri *Smrti v Benetkah*, ni nenavadno, da največje ljubezenske zgodbe pogosto prihajajo ravno iz najhujših razmer. Zgodbi, ki je precej dobro prevedena v filmski jezik, uspe zarezati v temeljno razcepljenost človeka, ne da bi izvedeli, kaj sploh je povzročilo sesutje civilizacije.

Predlansko **Uničenje** (Annihilation, 2018) ima ravno tako literarno ozadje, saj je nastalo po romanu vodilnega pisca žanra, znanega pod imenom *new weird*, režiral pa ga je Alex Garland (ki je napisal scenarij za *28 dni pozneje*), sprevrne ustaljeno razmerje med notranjim in Zunanjim. Slednjemu dovoli prodor v nam znani svet ter v samo jedro

človeka, kjer ga od znotraj spreminja. Strah je presežen, želja po jasnosti in razmejitvi, tako značilna za pozno-razsvetljsko civilizacijo, presežena. Sila, ki spreminja genetski material živih bitij in meša človeka z rastlinami ter ga podvaja – s tem pa nasprotuje moderni razmejitvi na človeštvo in naravo, celo na življenje in smrt, ter stavi na čisto individualnost – je preveč dvoumna, da bi jo lahko preprosto odpravili kot ogrožajočo. S tem pa v obdobju, ko se številne stare razmejitve rušijo in smo že precej zabredli v simbolni kaos, film predstavlja vizionarsko delo.

Opazimo lahko, da je večina omenjenih filmov, ki so najgloblje zarezali v obravnavano temo vse do temeljev, ne da bi k takšnemu izboru sami zavestno težili, nastala po literarnih predlogah. Morda gre za naključje, morda pa literatura še vedno ostaja privilegirano izhodišče za pripovedno obravnavo bistvenih vprašanj našega obstoja na področju umetnosti. Te tri zgodbe so našle več kot dostojno udeležanje tudi v filmskem mediju, ne da bi se jim ta hierarhično podredil.