



Peter Žargi

Suspiria 2.0

Suspiria

leto 2018

režija Luca Guadagnino

država Italija, ZDA

dolžina 152'

Vsak pravi horror slej ko prej dobi svoj rimejk ali pa vsaj nadaljevanje. Medtem ko navadni zlikovci končajo v zaporu ali, še bolje, pod zemljo, pri grozljivkah vedno nekaj preživi. Ali pa vstane od mrtvih. Grozo je treba vedno znova ubijati in tudi vedno znova oživljati. *Giallo* klasika Daria Argenta **Suspiria** (1977) je svojo predelavo dobila precej pozno – le da ne gre zares za predelavo, temveč poklon, kot mu pravita režiser Luca Guadagnino in scenarist David Kajganich.

Tokrat se nadarjena plesalka iz Ohia, Susie Bannion, udeleži avdicije na plesni akademiji Markos, a ne v Freiburgu, temveč v retro-kul Berlinu '77, ki tako kipi od *zeitgeist*a,

da bi ga lahko izvažali. Kljub pomanjkanju referenc in formalne izobrazbe takoj postane varovanka madame Blanc, svoje vzornice in vodje plesnega ansambla. Njen prihod sovpade z izginotjem ene izmed plesalk, Patricije, kar pripisejo povezavi s teroristično celico Baader-Meinhof (»raje meče molotovke kot pleše«), čeprav je svojega psihiatra, dr. Klempererja, Patricija nenehno opozarjala, da je v plesni šoli nekaj gnilega.

Poklon lahko prepogosto pomeni, »zdelo se nam je, da originalu nekaj manjka, a smo se kljub temu prisekali nanj«, vendar tu ne gre za generično molzenje franšize. Gre za reimaginacijo kulturnega – a daleč od popolnega – filma, s še bolj kulturno glasbo prog-rockerjev Goblin, pri čemer pred režiserjem stoji izziv, kako ubrati lastno pot mimo sence originala v vizualnem in vsebinskem, predvsem pa v zvočnem smislu. Grozljivke so seveda žanr, ki že zgodovinsko najbolj temelji ravno na glasbi, in skoraj nobena na njej ne temelji bolj kot Argentova *Suspiria*. S komercialno odlično potezo se je tako prvič v dolgi karieri pod filmsko glasbo podpisal Thom Yorke – frontman Radioheadov, ki so nam dali že enega boljših trenutno aktivnih filmskih skladateljev, Jonnyja Greenwooda.

Del kompozicij je Yorke, podobno kot Goblini, napisal že pred snemanjem filma, in morda se ravno zato še precej

naslanjajo na Radioheadovsko zapuščino. Glavna tema, »Suspirium«, nakaže, da bodo čarovnice v tem filmu odigrale kompleksnejšo vlogo kot v izvirniku ter da Susie morda ne bo tako hitro bežala domov. Yorke inteligentno združi ur-ljudski ples, valček, z zadržano žalostjo, ki jo, tako kot ostale vokalne prispevke, kazi le enodimenzionalno tožeče petje. Prav tako *singlasta* »Has Ended« in »Open Again« prekinjata dolgo zaporedje šumov in zvenov, ki očitno okultnost akademije vbijajo v glavo še bolj kot Goblini, ko so glavno temo podprli s pritajenim coprniškim šepetanjem. Kar bi lahko bil pri »Has Ended« nonšalanten izlet v povsem novo dinamiko filma, nekje med *krautrockom* in *horror funk* poklonom originalu, idejno nikoli ne preraste ravni neizdanega demo posnetka, »Open Again« pa svojo tragiko predstavi tako ozko in nepotrpežljivo, da kadre zreducira na raven spranega videospota.

Obenem »Suspirium«, »Has Ended« ter »Open again« s svojimi banalnimi referencami na ples, vojno, čarovnice in eksistencialna vprašanja »This is a waltz thinking about our bodies«, »The fascists felt ashamed«, »All is well, as long as we keep spinning«, »Is the darkness ours to take?«, »The witches all were singing«, »Just say the magic words« povzemajo tudi šibkost filma – obsedenost: ne s silami zla, temveč s sociopolitičnim kontekstom in referencami. Demonstracije in pozivi k izpustitvi članov Frakcije rdeče

armade, kolektivna krivda povojne Nemčije, Pina Bausch, Jungovi arhetipi, uzurpacija in zloraba moči, nasilje kot sredstvo za mir ter zavajanje in manipuliranje z mlajšimi generacijami se izdajajo za mnogo večji del filma, kot v resnici so. Če je Argentov film popolnoma izoliran v svojem svetu in so njegovi liki več ali manj le marionete, nova *Suspiria* svojega novega sveta ne obvlada in se v simboliko zaletava kot ptica v zaprto okno. Podtekst družbenega nemira in razkola bi imel zadostno izhodišče že s prvo omembo demonstracij, medtem ko bi ozračje plesne akademije in njenih članic zadostovalo za nadaljnji oris povojne problematike in nezaupanja v sistem. Tematika podzvesti in arhetipov, kot jih vidi Jung, bi bila mogočnejša ob dejanski prisotnosti groze, ne pa skozi *zoomiranje* na Jungove knjige v pisarni dr. Klempererja.

Tudi Yorke se velik del filma sprehaja po preverjenih godalnih intervalih nelagodja in neoprijemljivih koralnih vložkih, ki se površinsko navezujejo na zapuščino Ligetija in Pendereckega, v katerih je žanr prek Kubrickovih filmov že petdeset let nazaj našel nov idiom. Glasba se zares spusti z vajeti šele pri najsvetlejši točki filma, skladbi »Volk«, ponovnem pomežiku povojni Nemčiji, kjer se Yorke edinkrat polasti enega najbolj prepoznavnih elementov pravega horrorja – razloženih repetitivnih tonov, ki so s Friedkinovim *Izganjalcem hudiča* (The Exorcist, 1973),



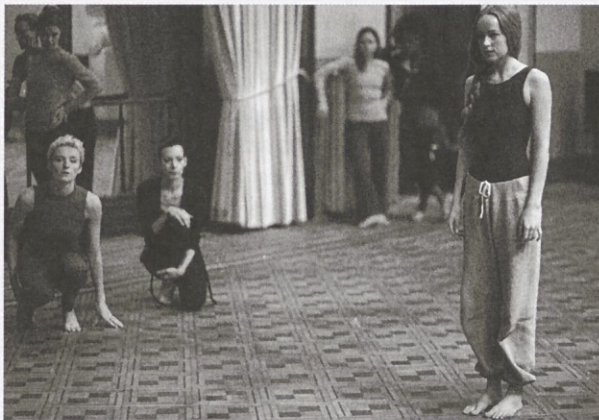
Carpenterjevima **Nočjo čarovnic** (Halloween, 1978) in **Meglo** (The Fog, 1980) ter Argentovima **Tenebre** (1982) in **Globoko rdeče** (Profondo Rosso, 1976) za vedno spremenili zvočno podobo grozljivk.

Atavistična motorika takšne glasbe očitno še vedno sproža impulz bega pred sencami, pred grozo, ki preži na nas v jami, pod tlemi, izza vrat, in čeprav je pri Yorku vse preveč natančno (tudi »organsko« razglaševanje sintetizatorjev), je osrednja skladba filma »Volka« najboljši približek težnjam nove *Suspirie*; poklon žanru in originalu, brez imitiranja, ter hkrati samosvoja reinterpretacija. Če se kje v filmu vsi vplivi združijo v novo celoto, ki preseže referenčnost zavoljo referenčnosti, je to zagotovo pri »Volku«; zvok prehaja iz starošolskega sintetizatorskega zvoka v digitalizirane jeklene bobne, pomešane s kakofoničnimi godali. Čez zamaknjen ritem Yorke nato napelje ravno dovolj oprijemljivo, a obenem popačeno harmonijo, ki se vžge v spomin, a nikoli več ne ponovi v isti obliki; podobno sta v **Annihilation** (Alex Garland, 2018) storila Geoff Barrow in Ben Salisbury ter z nekajsekundnim motivom obnorela internet. S tem Yorke dopolnjuje mozaik izrazito sodobnih, opaznih, a lakonskih motivov filmske glasbe (Johann Johannsson, Mica Levi), ki jih zares dopolni šele z vsem nasičena domišljija poslušalca.

Razen »Volka« pa Yorke le delno uspešno podčrta podudek, ki ga tematsko kompleksnejša priredba poskuša doseči. Nova *Suspiria* je namreč v uresničevanju svojih ambicij premalo konsistentna in temeljita, da bi nudila zadosten premislek ali odpirala vprašanja, obenem pa premalo grozljiva za res čutno izkustvo. Grozo tako vseskozi zamenjuje za gnus, ki pa ni nikoli dovolj Cronenbergovsko primaren in fascinanten, da bi lahko govorili o *body-horrorju*.

Skoraj edini čustveni naboj filma prevzame nase čudovita Tilda Swinton v dvojni vlogi: kot madame Blanc, razpeta med samoohranitvijo in ljubeznijo, spretno niha med Jungovo Veliko Materjo in njeno senco, ter kot Joseph Klemperer, ostareli psihiater, ki noče biti več le nema priča zgodovini. Vendar je tudi to premalo, da bi nas film začaral – lahko nas samo impresionira. Argento s svojo estetiko vzbuja tako strah kot tudi privlačnost, medtem ko mora Guadagnino to početi z vsebino, a mu ne uspe. Originalna *Suspiria* igra na občutek zajčje luknje, nočnih mor in podzvesti, brez razlag – in tudi Goblini izpeljejo popoln napad na čute, ki poslušalca manično preganja skozi film. Glavna tema se poistoveti z neimenovanim, nerazumljenim srhom, ki Susie spremlja od trenutka, ko vstopi na letališče, vse do končnega razkritja, pametno izmenjavanje tišine in hrupa pa mojstrsko preveva večino filma. Yorkova glasba, po drugi strani, vedno biva nekje med prepogosto poudarjenim nelagodjem in zametki metafizike.

Režiser John Landis v dokumentarnem filmu **Ameriška nočna mora** (The American Nightmare, 2000, Adam Simon)



komentira, da je strah pri Hitchcocku »udoben«, saj se ves čas zavedaš, da si v rokah mojstra manipulacije, medtem ko imaš pri *Teksaškem pokolu* z *motorko* občutek, kot da si v rokah manijaka, ki mu ne moreš zaupati. *Suspiria* v svoji preobremenjenosti ne pade v nobeno od teh kategorij. Film in glasba imata sicer dovolj samosvojosti in namere, da nikakor ne gre za herezijo, ki jo zapriseženi oboževalci hitro vidijo; če je zvestoba nekemu delu zvestoba pomenu forme, česar se Guadagnino in Yorke dobro zavedata, je poskus povsem novega interpretacijskega pristopa do izvirnega materiala več kot dobrodošel. Žal pa se zaplete v kompleksnost svojih ciljev in tudi Yorkov prispevek kot celota ni tako uspešen; a že samo na osnovi »Volka«, ki utegne postati ena izmed referenčnih točk za današnji soundtrack, si lahko vseeno želimo več njegove filmske glasbe. **E**