

Igor Harb

Mom and Dad in grozljive plati starševstva

Mom and Dad

leto 2017

režija **Brian Taylor**

država **ZDA**

dolžina 86'

Osnovni koncept filma **Mom and Dad** (Brian Taylor, 2017) je elegantno preprost: nekega dne, brez kakršnega koli očitnega vzroka, starši začutijo neustavljivo nujno, da ubijejo svoje otroke. Ostali so v nevarnosti, že če so jim v napoto. Dogajanje je postavljeno v predmestje in osredotočeno na povprečno družino Ryan z otrokoma. Žanrsko je film grozljivka, a najde tudi prostor za precej temen humor, ki je potenciran skozi značilno pretirano igro Nicolasa Cagea v glavni vlogi. Vendar ne gre zgolj za šoka in kaosa poln žanrski izdelek, temveč predvsem za komentar na starševstvo, ki ga režiser in scenarist Brian Taylor poda na povsem samosvoji način.

Brian Taylor se je uveljavil kot polovica tandema Neveldine/Taylor s filmom **Crank** (2006), v katerem Jason Statham igra gangsterja na samomorilskem maščevalnem pohodu. Trik je v tem, da je zastrupljen, zato se mu srčni utrip ne sme upočasniti, in tako počne in konzumira vse, kar mu ponujajo temačne ulice Los Angelesa, od koktajlov mamil do pretepov z motoristi, seksa na tržnici in vožnje skozi nakupovalni center. Tudi s kasnejšimi projekti se je Taylor zmeraj trudil poiskati zgodbe, ki so bizarne na kvadrat, in jih nato posneti s palet vizualno in zvočno neobičajnih ali celo agresivnih pristopov.

Mom and Dad preseneti že z uvodno špico, narejeno v slogu sedemdesetih. Medtem ko se portreti junakov sestavljajo v kolaže, v ozadju igra sentimentalna glasba, kar na prvi pogled nakazuje romanco ali pa družinsko dramo, a podrobnejši pogled scen pokaže, da se v ozadju skriva nekaj mračnega. Že prvi kadri družinskega zajtrka so posneti s Taylorjevo hiperkinetično montažo, ki gradi napetost s preskoki kamere, tako da subjekta prikaže iz različnih perspektiv, ali pa v posamezno sceno vcepi par sličic dolge kadre, ki osvetlijo ozadje. Ta pristop je v *Mom and Dad* uporabljen odmerjeno, kadar koristi dogajanju, medtem ko je bil v zgodnejših filmih, kot sta **Crank** in **Igričar** (Gamer, 2009, Neveldine/Taylor), v uporabi skoraj ves film.

Detomor kot odrešitev

Grozljivke so med najbolj hvaležnimi žanri za družbeni komentar in *Mom and Dad* se pridružuje pestri tradiciji slavnih filmov, ki so starševstvo, to praviloma osebno temo, raziskovali na drzne načine. Najslavnejši primer je **Izžarevanje** (The Shining, 1980, Stanley Kubrick), kjer glavni junak Jack (Jack Nicholson) postane zimski oskrbnik hotela, odrezanega od sveta, da bi se lahko osredotočil na pisanje romana. Počasi zblazni ter skuša ubiti ženo in otroka. Izžarevanje je resda med najbolj obravnavanimi filmi in številne razlage simbolike so tudi tema zanimivega dokumentarca **Soba 237** (Room 237, 2012, Rodney Ascher), a Jackov težavni odnos s sinom je ves čas v ospredju dogajanja. Tako izvemo, da ga je pred dogajanjem, ki ga prikazuje film, že močno udaril (domnevno pod vplivom alkohola), in vidimo, kako pogosto ne vé, kaj pravzaprav početi z njim, hkrati pa je jasno, da vidi skrb za otroka (in deloma tudi ženo) kot eno glavnih ovir svoji kreativnosti in posledično aktualizaciji. Znatno bolj metaforičen pristop je ubral David Lynch s prvencem **Eraserhead** (1977). Glavni junak Henry (Jack Nance) nenadoma odkrije, da je postal oče, in to nekakšnemu mutantskem stvoru, ki skoraj nepretrgoma grozljivo kriči. Kmalu ostane sam z njim in se zanj trudi skrbeti, a ob tem halucinira, da dojenčkova glava zamenja njegovo, ta pa je posledično predelana v radirke. Henry na koncu dojenčka ubije, s tem pa tudi sebe. Lynch je

Mom and Dad, 2017



Mom and Dad, 2017



začel film ustvarjati kmalu po rojstvu hčerke Jennifer, ki se je rodila z ekvinovarusom, deformacijo stopal, kar zahteva precej boleče zdravljenje. Sama je kasneje postala filmarka in posnela več grozljivk. Detomor kot odrešitev obvez starševstva prikaže tudi **Omen** (1976, Richard Donner), ko glavni junak Robert Thorn ugotovi, da je njegov posvojeni sin Antikrist. Na drugi strani je Rosemary Woodhouse v **Rosemaryjinemu otroku** (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski), ki objame svoje demonsko dete in ga zaščitniško stisne k sebi. Sprevrženost družinske dinamike ob nastopu najstništva, prepletena z religioznimi simboli, pa je tudi v osrčju **Izganjalca hudiča** (The Exorcist, 1973, William Friedkin) in **Carrie** (1976, Brian De Palma).

Mom and Dad sicer pusti religijo ob strani ter v osrčje konflikta med starši in otroki vnese generacijske razlike, pa tudi krizo srednjih let. Sprožilec morilske želje je sicer zunanji, a film skozi začetno predstavitev družine in prebliske preteklosti prikaže, da sta starša že tako na pragu podivjanosti, saj potlačene frustracije, poslovni neuspehi, neizživete fantazije, strah pred staranjem in vsesplošni stres brbotajo tik pod površjem navideznega zadovoljstva. Režiser stopnjuje njun eskapizem in pritisk nanju skozi okvirno zgodbo propadajoče civilizacije. Pri tem se nasloni na nekatere uveljavljene vizualne elemente (kaotično morilsko predmestje spominja na predelavo **Zore živih mrtvecev** (Dawn of the Dead, 2004, Zack Snyder), kolažna razlaga globalnega dogajanja prek TV pa na izvirnik Georgea Romera iz 1978, a naredi odločen korak nazaj od vsesplošnega kaosa, saj morilci niso brezumni zombiji, temveč so še preveč inteligentni, odločni in osredotočeni. Prvič jih uzmemo v večjem številu, ko se zgrinjajo pred šolsko stavbo, medtem ko otroci pišejo test. Šolski varnostniki prejmejo opozorilo, da naj šolarje spravijo na avtobuse in proč, a ko se prvi mladostnik odzove na klice staršev in spleza prek ograje, ga mati s ključem zabode v oko. Drugi prizori se povečini odvijajo v ozadju, ko spremljamo junake na poti domov, najbolj strašljivo podobo pa režiser ustvari s kadrom mladih očetov, ki skozi šipo zlovešče nemo strmijo v sobo z novorojenčki.

Vendar pa si Brian Taylor ni ustvaril imena s subtilnostjo ali s sledenjem aksiomu, da je najbolj grozljivo tisto, kar je očem skrito. Scena, ki ostane najbolj v spominu, je porod oziroma tisti trenutek po njem, ko dojenčka prvič položijo materi v naročje. Prek uvodnih tonov refrena *It Must Have Been Love* (Roxette, 1990) spremljamo, kako obraz igralke Samantha Lemole preletijo občutki blaženosti, nato pa med verzom »But it's over now« prične vse bolj stiskati (več kot očitno plastično) dete, dokler ji ga ne uspe sestra izpuliti iz rok in z njim pobegniti. Kombinacija vseprisotne zloveščosti, pričakovane čustvenosti zveličanega dogodka in plevelke sentimentalnosti glasbe je eksplozivna in zasno-

vana tako, da gledalca prisili v odločitev, ali naj sprejme, kar vidi na platnu (in se morda začne smejati absurdu), ali pa videno zavrne in se odklopi od filma. Ta dilema je sicer standarden modus operandi Briana Taylorja, in tudi *Mom and Dad* ni izjema.

Nuklearnost družine

Osrednji fokus filma je v nuklearni družini in medgeneracijskih odnosih. V več scenah vidimo, kako otroka zakrivita bolj ali manj tipične napake, starša pa se po začetnem razburjenju pomirita in se z njima zgledno vzgojno pogovorita. Svoje življenjske neuspehe, navidezne in realne, se kot večina ljudi v krizi srednjih let trudita prebroditi čim bolj civilizirano in s ponotranjenjem besa, medsebojne spore pa zaključita z usklajenim obupom. Složna postaneta šele, ko ju prevzame želja po umoru otrok; takrat se spogledata in sta v tej novi odločenosti videti kot ponovno zaljubljeni par, kot človeka s ciljem. Na začetku filma je posebej izpostavljen koncept načrtovane zastarelosti, omejene življenjske dobe in potrebe po zamenjavi. Živa bitja smo seveda med najbolj očitnimi tovrstnimi prebivalci zemlje, pri čemer smo ljudje tanatofobijo nevtralizirali z idejo večnega življenja skozi potomce. Vendar so v sodobni obsedenosti z mladostjo, zdravjem ter fizično in mentalno formo otroci lahko konkurenca. Ko dodamo še drugačno kulturo in vrednote (»anale kroglice ... in pričakovanja, ki pridejo s tem,« med drugim očita Brent fantu svoje hčerke), je spopad civilizacij neizbežen. Resda je bolj intimen kot v japonski klasiki **Battle Royale** (2000, Kinji Fukasaku) – tam odrasli najstnike kaznujejo tako, da naključni razred srednješolcev zaprejo na miniran otok, kjer se spopadejo do smrti –, a ni zato nič manj silovit.

K silovitosti seveda pripomore tudi Nicolas Cage. Igralec, ki je iz oskarjevca zdrsnil v karikaturu pačenja in pretiravanja, vsakih nekaj let še vedno postreže s presežkom, ko ga v roke dobi režiser, ki točno ve, kaj hoče – denimo Werner Herzog v **Pokvarjenem poročniku: New Orleans** (Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans, 2009), Matthew Vaughn v **Kick-Assu** (2010) ali pa Spike Jonze v **Prilaganju** (Adaptation, 2002). Tukaj je v polni formi, manično osredotočen, ko je treba ubiti otroke, z izleti v tarnajočo paniko, ko mu to ne uspe, medtem ko pred morilsko pobesnelostjo v prepirih z vase uperjenimi agresivnimi izpadi pokaže, da je morda res zafrustriran in prežet z besom, a vseeno ljubeč mož in oče. Natanko to pokaže tudi zadnja scena, ki je razočarala številne gledalce in kritike, saj film, podobno kot starševstvo, pusti zgodbi odprt konec, ko v starševski razlagi, ki jo ponudita Kendall in Brent, pusti prostor za nadaljnji trud: »Kaj ne vesta, da vaju ljubiva bolj kot vse na svetu?« – »Ampak včasih pa, včasih ...« **E**