

Dejan Ognjanović

POLITIKA TELA I ESTETIKA STRAHA

Naša tela predstavljaju životnu činjenicu koju često uzimamo zdravo za gotovo: tek kada nas spopadnu bolest, bol, ili blizina smrti podsetimo se osnove na kojoj počivaju svi naši „viši ciljevi“. Horor je žanr posvećen onim posebnim stanjima u kojima tela bivaju isečena, paljena ili topljena; u kojima ih tudinske sile oposedaju, inficiraju i oplodjavaju; u kojima tkivo slobodno mutira, preobražava se, razvija ili trune. Ovo je žanr čiji je naum da izazove snažnu visceralnu reakciju – ne samo u umovima već i u telima svojih čitalaca i gledalaca. Podrazumeva se da dobar horor film ili roman treba da izazovu drhtavicu i grčenje, da nam niz kičmu pošalju žmarce i da nam nakostreše dlačice na rukama; da nam ubrzaju puls i lupanje srca; da izazovu škrđutanje zuba, izbećene oči ili, u slučaju najosetljivijih gledalaca – prekrivanje očiju rukama. Nabrojane telesne reakcije neraskidive su od unutarnjih, psiholoških i duhovnih. Ovaj žanr izaziva šok i gađenje, često putem prolivanja onoga što je naumljeno da ostane unutra. Zbog toga estetika horora, umnogome zasnovana na telesnom, počiva na granici tzv. „lošeg ukusa“, a često s radošću tu granicu i prelazi.

Neprestano dovođen u pitanje i stavljан pod lupu, nikada zaista prihvaćen od kritičarskog establišmenta kao jednak priznatim žanrovima poput kriminalističkog, vesterna, ili čak i donekle bliske naučne fantastike (eng. Science Fiction, skraćeno SF), horor još uvek ostaje oblast čiji neprijatni prizori, i njihove implikacije, ne mogu lako da se odbace. Svrha ovog rada je, stoga, da ukaže na estetiku i ideologiju ovog konkretnog žanra, sa posebnim osvrtom na ulogu tela u njemu. Dela američkog pisca Hauarda Filipsa Lavkrafta (Howard Phillips Lovecraft, 1890-1937) i filmovi kanadskog režisera Dejvida Kronenberga (David Cronenberg, 1943) pružaju čitav niz vrednih uvida u pitanja značajna za razumevanje umetničkih potencijala u žanrovima horora i naučne fantastike, budući da su oba ova autora često koristila motive SF-a za svrhe izazivanja osobenog horora. Pored toga, obojica spadaju u najistaknutije predstavnike potencijala koje ovi žanrovi nude, u književnosti kao i na filmu a, nimalo slučajno, obojica su bila posebno usredsređena na pitanja politike tela, i njene potencijale za stravu i užas.

1. ESTETIKA HOROR ŽANRA, I NJENE IMPLIKACIJE

Često optuživan zbog specifične vrste prijatne strave po kojoj je, kao žanr, i dobio ime, ali i s prezriom upoređivan s pornografijom, horor u svakom slučaju spada u „telesne žanrove“. Potonji termin (eng. „body genres“) ne implicira vrednosni sud, a ustanovila ga je Linda Vilijams (Linda Williams), primenivši ga na horor, pornografiju i melodramu u svom kapitalnom eseju „Filmska tela: žanr, pol i eksces“: „Telesni spektakl se očitava sa najviše senzacionalizma u pornografskom prikazu orgazma, u prikazu nasilja i užasa u

hororu, i u melodramskom prikazu plakanja.¹ Vilijamsova nagoveštava da se ovi žanrovi odlikuju „prividnim odsustvom prikladne estetičke distance, odnosno utiskom preteranog unošenja u senzaciju i emociju.“² Upravo zbog raznorodnih vrsta uzbudjenja, naptost i katarze koje ovi žanrovi izazivaju kod publike (bilo književne ili filmske), oni su trpeli i još uvek trpe napade kritičara klasičnih nazora. Međutim, iz istih tih razloga njih su hvalili oni koji su u njihovim estetikama spoznali potencijale oslobođanja nekih društvenih potisnutih sila, ili barem za preispitivanje ustanovljenih formi i prepostavki o tome što umetnost jeste i šta treba da bude.³

Ostin Voren i Rene Velek (Austin Warren, Rene Wellek), u svom razmatranju elemenata koji sačinjavaju jedan prozni pripovedački žanr, navode sledeće činioce koji gotik⁴ čine školskim primerom kategorije žanra: „omedjen i stalan predmet ili tematika“, „zaliha sredstava“ (eng. stock devices) i, najzad, *kunstwollen*, estetičku nameru da se čitaocu pruži posebna vrsta prijatnog užasa i uzbudjenja.⁵ Ne može se dovoljno naglasiti da teme, motivi i uobičajeni postupci, sami po sebi, nisu presudni činioci jednog žanra, budući da se mnogi od njih mogu naći i u delima drugih žanrova (npr. vampir u komediji, drami, akcionom filmu, SF-u i dr.).⁶ Ono što odlikuje jedan žanr od svih drugih jeste treći činilac koji Voren i Velek navode: estetička namera koja definiše i organizuje značenje kome su estetički elementi i postupci podređeni. Horor žanr je, tako, definisan emocijama koje pokušava da u svojoj publici pobudi: strah, jeza, šok, gađenje. Ali, ako bi to bilo sve, u čemu bi bila razlika između čitanja horor priče ili gledanja horor filma i, recimo, posete luna parku, odnosno „Kući strave“ u njemu? U čemu bi bila razlika između toga i posmatranja nakaza na nekom vašaru, ili vožnje tramobilom, koji donose slično adrenalinsko uzbudjenje? Da li je horor žanr koji „zavisi od hladnokrvnosti njegovog čitaoca“⁷ kako se Cvetan Todorov jednom zapitao? Da li se iza svega tog uzbudjenja i strave krije neko značenje?

¹ Linda Williams, ‘Film Bodies: Gender, Genre, and Excess’, in: Barry Keith Grant (ed.), *The Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin, p. 142

² Williams, *ibid*, p. 144

³ Distinkcija koju Linda Vilijams izvodi korisna je za našu temu, ali njen pristup i zaključke zasnovane na ideologizovanom (psihoanalitičko-feminističkom) tumačenju ne delimo, jer ovaj je rad posvećen pitanjima estetike i filosofije horora, pa su zato rezultati njenih tumačenja preuski za naše potrebe.

⁴ Gotik je termin čije uvođenje u srpski predlažemo umesto termina ‘gotski roman’, kojeg jedino priznaje naš *Rečnik književnih termina*, budući da se gotik ogleda i u kratkim pričama i novelama, a ne samo u romanima. Osim toga, „gotik“ omogućava i širu primenu ovog termina, tako da se odnosi i na pojave izvan užeg istorijskog perioda (1765-1820) na koji se, u užem značenju, odnosi. Konkretno, u teoriji na engleskom se uveliko govori o „američkom gotiku“, „viktorijanskom gotiku“, „gotiku na filmu“ i sl.

⁵ Rene Velek i Ostin Voren, *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd, 1974, str. 280.

⁶ Ovime se oštvo suprotstavljamo određenju žanra naučne fantastike koje nalazimo u eseju ‘O žanru’ Zorana Živkovića, gde se pored ostalog kaže: „Jasno, izdvajanje naučne fantastike u posebnu proznu vrstu umesno je samo iz ugla ovog drugog merila – sadržine.“ (nav. prema: Zoran Živković, *Ogledi o naučnoj fantastici*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1995, str 74). Detaljnija diskusija na ovu temu predmet je jednog drugog eseja.

⁷ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987, str. 39.

U književnosti i kinematografiji strave možemo, grubo gledano, da zapazimo dve vrste pristupa. Prvi bi nazvali ‚lagani horor’: on se karakteriše strahom koji proizvodi poistovećivanje sa likom čiji je život u opasnosti; strah je pojačan generičkim postupcima (prepoznatljivim za taj žanr) kojima se naglašavaju atmosfera i napetost situacije. Ova vrsta strave se proizvodi privremenom ‚suspenzijom neverice’ od strane čitaoca/gledaoca koji prihvata zamagljivanje granice između fiktivnog sveta junaka dela i stvarnog sveta u kome obitava, pa stoga reaguje, čak i svojim telom (fiziološki) na opasnost koja je samo na stranici teksta, ili na ekranu. Najuspešniji među predstavnicima ovakvog horora jeste Stiven King, kao i većina američkog horor filma koja dospeva u masovnu distribuciju.⁸ Budući da je ova vrsta horora istaknutija i popularnija, često se smatra reprezentativnom za žanr, a Kingova tvrdnja da je horor konzervativan koliko i republikanac u svečanom odelu prihvata se zdravo za gotovo.

Međutim, postoji i nešto drugačija vrsta horora, koju bi mogli nazvati ‚kognitivnim hororom’. Odmah treba istaći da se ne radi o vrsti horora koji je suštinski suprotstavljen ‚laganom hororu’: on poseduje ista estetička sredstva i motive koji se mogu naći u ‚laganom hororu’ – ali razlika je u tome što ih on koristi sa drugačijim značenjem i kako bi izrazio drugačiji svetonazor. U kognitivnom hororu, strava se ne izaziva toliko poistovećivanjem sa sudbinom koja zadesi određeni lik, koliko otkrićem do koga on dolazi, i njegovim implikacijama po ljudsko stanje u najširem smislu. Reč je o strahovima koji su ukorjenjeni u psihološkim uvidima u ljudsku prirodu, i često imaju značajne egzistencijalne i čak metafizičke konotacije. Umesto konvencionalnog monstruma koji iskače iz plakara, dela koja spadaju u ovu vrstu horora suočavaju nas sa stvarnim užasima modernog čoveka, kakvi su: svet bez boga; metafizički i egzistencijalistički horror vacui; mogućnost da nema transcendencije ni duše, da je čovek sveden na krhko, smrtno telo, otvoreno za bilo kakvu intruziju i opsedanje od strane tuđinskih sila, ili za izdaju iznutra.

Dok su se ovim idejama bavila brojna dela tzv. ‚glavnootokovske’ umetnosti, od Kafke do Barouza, i dalje, u delima popularne književnosti i žanrovskega filma one su često ostajale neprimećene. Jedan od glavnih razloga je prevlast mimetičkog modusa kao jedinog vrednog poštovanja, i potcenjivanje rezervisano za nemimetički, fantastički modus izražavanja. Tome treba dodati usud horora koji se sastoji u posvećenosti preispitivanju ustanovljenih nazora o tome šta je ‚prikladno’, ‚pristojno’, ‚lepo’, ‚harmonično’ i ‚prijatno’, i u njegovoj sklonosti estetici šoka. Budući da su šokantni prizori horor žanra često nabijeni subverzivnim potencijalima, preispitujući ne samo određeno društvo u konkretnoj tački u vremenu, već i čoveka i njegov položaj u univerzumu, njihove implikacije nisu masovno popularne, i često ostaju u zabranu ‚kultne’ književnosti i filma.

Kultna proza H. F. Lavkrafta i kuljni filmovi Dejvida Kronenberga mogu poslužiti kao ilustracije i elaboracije kreativne upotrebe kognitivnog horora, uloge tela u njegovom

⁸ Ovo je važno istaći zato što horor filmovi sa esetetikom, ideologijom i opštim pristupom nekonzistentnim sa ‚mejnstrim’ vrednostima najčešće završavaju u tzv. ‚ograničenoj distribuciji’ (eng. *limited release*), ili idu direktno na video i DVD, budući da je procena distributera da ne poseduju dovoljno privlačnosti (tj. komercijalnih potencijala) za masovnu publiku, naviknutu na pojednostavljenje i ublažene proizvode, čak i kad ovi formalno spadaju u žanr horora.

izazivanju, kao i za plastično pokazivanje razlike između eksploracije i eksploracije, odnosno trivijalnih popularnih proizvoda naspram ozbiljne umetnosti.

2. TELO KAO UŽAS U PROZI H. F. LAVKRAFTA

Užas smrtnosti se, u horor žanru, iskazuje pored ostalog i insistiranjem na „ružnoj smrti“. Ovaj pojam odnosi se na žanrovsku uslovljenost da, za likove u hororu, „čista“ smrt nije dovoljna, već se mnogo češće nego u bilo kom drugom žanru život gubi pod naj-užasnijim i najodvratnijim okolnostima, sa groznim sakaćenjima i deformacijama, sa mnogo krvi i komadanja. Ovakvi prizori nas podsećaju na našu krhkost i smrtnost tako što protagonisti lišavaju smislenog, dostojanstvenog izlaska sa scene. Uništeni silama koje često prevazilaze moći pojmanja, ljudi su svedeni na hrpicu drhtavog, krvavog tkiva, ni po čemu bitno različiti od neke životinje. Ikonografija povezana sa ovakvim prizorima otvorena je za senzacionalističku eksploraciju, ali – da li je to njena glavna i jedina svrha? Džek Morgan nas u svojoj knjizi *Biologija užasa* podseća: „lako se oni prepliću, bol je jedna stvar, strah od bola je druga, a fiktivne drame koje proigravaju taj bol nešto su treće.“⁹ Jasno je, fiktivne ekstrapolacije bola i užasa ne mogu biti osuđivane zbog svog sadržaja: moramo biti u stanju da proniknemo onostran „šokantnih“ prizora koje nam horor nudi, i da pojmimo njihovu estetičku nameru i smisao.

U prozi Hauarda F. Lavkrafta možemo naći obilje primera telesnog horora; ovakvi motivi toliko su brojni da kod ovog autora možemo da prepoznamo bar četiri modaliteta ili vrste u kojima se ovaj ispoljava, i to: 1) sakaćenje tela; 2) raspadanje tela; 3) preobražaj tela, i 4) tuđinska (neljudska) tela. Prvi modalitet tiče se različitih načina oštećenja živog tela, dok nas drugi podseća na srednjovekovnu maksimu „in media vitae in morte summus“ kroz maštovite opise postmortem sudbine ljudskog tela. Ove dve vrste telesnog horora otelovljavaju prepoznatljiv memento mori koji je postao žanrovska datost mnogo pre Lavkraftovog vremena. Međutim, za razliku od pukih konvencija senzacionalističke, petparačke proze, ovi prizori imaju drugačije značenje u opusu autora koji je očito protkan dubokom sumnjom prema antropocentričkim vrednostima, i čija je egzistencijalna strava umnogome bliska onoj kod savremenika kakvi su Kafka, Sartr (iz rane faze, circa *Mučnina*) i Selin. Opipljivo fizičko gadenje koje pobuduju sva ta iskasapljena i istrulela tela izražava duboko proživljen duševni nemir u vezi sa ljudskom smrtnošću, bez ikakve nade za opstanak „duha“ u eventualnom zagrobnom životu. Kroz njih, forma i sadržaj horor priče materijalizuju ideju, a visceralnost užasa potcrtana je njegovim kognitivnim aspektom. U Lavkraftovoj prozi, smrtnost i telesnost nisu generičke konvencije: oni se neprestano problematizuju, preispituju, istražuju, elaboriraju, u borbi su sa ovim autorom. Njegovi likovi, neprestano poražavani od strane entropije i rastakanja, dolaze do spoznaje koja je mnogo trajnija i koja ih dublje uznemiruje od bilo kog prolaznog, zabavnog, „šoka“ konvencionalne stivenkingovske priče. I upravo ta spoznaja odjekuje dugo nakon završetka priče.

⁹ Jack Morgan, *Biology of Horror*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2002, p. 3

Telesni preobražaj koji trpe junaci Lavkraftovih fantastičnih priča uvek je negativan i destruktivan: to je kancerozna korozija nerazlučiva od prirodnog raspadanja, ali njeni fantastični uzroci čine je još naglašenijom paradigmom nekontrolisanog ljudskog tkiva. U njegovoj izvanrednoj noveleti „Boja izvan ovog svemira“, meteor sa nebesa donosi neobjašnjive mutacije koje prvo utiču na životinje: „Svinje su postajale sive i krte, i raspadele su se pre nego što bi uginule, a na očima i njuškama dolazilo je do neobičnih promena. Bilo je to sasvim neobjašnjivo jer se nikada nisu hranile zagadenim biljem. A onda je nešto pogodilo krave. Neki delovi, ili ponekad čitava tela, izopačeno bi se zgrčili ili skupili, a stravična ulegnuća i raspadanje tkiva behu učestali.“¹⁰ U sumornoj Lavkraftovoj viziji, ljudi nisu mnogo daleko od životinja, i za njih je rezervisana jednako neslavna sudbina: „Smrad je bio neizdrživ i, pre nego što je nastavio dalje, morao je da se povuče u drugu sobu i vrati s plućima punim svežeg vazduha. Kad je ušao, video je u čošku nešto tamno, a kad je to jasnije sagledao, istog trena je vršnuo. (...) Ovako, mislio je samo na bogohulnu monstruoznost s kojom se suočio, a koja je sasvim jasno podelila bezimenu sudbinu mladog Tadeusa i stoke. Ali najstrašnije u svemu bilo je što se taj užas vrlo polako i primetno kretao dok se, istovremeno, mrvio u sitne komadiće.“¹¹ Užas je u ovim odломcima izazvan kontrastom između onoga što jeste (tj. monstruma), i onoga što bi trebalo da tu bude (tj. čoveka). Ljudsko i monstruozno su isprepleteni kvaliteti, i ostaci ljudskosti su to što nekada humanu kreaturu čine još odvratnijom. Ovo su vrhunci istinske umetnosti groteske.

Još očitiji primer njegovog spoja ljudskih i neljudskih (tuđinskih) vrsta može se naći u noveli „Senka nad Insmutom“, u kojoj organsko gađenje doseže zagušljive nivoje intenziteta dok protagonista otkriva da se ispod površine malog primorskog mesta kriju užasi incesta, bestijalnosti i ubistava. Krajnji izvor gađenja je njegova spoznaja da ljudi iz tog mesta uopšte nisu ljudi: pareći se sa vodozemnim tuđinima oni su postali groteskne parodije ljudskih bića: „Mislim da je dominantna boja kože bila sivkastozelena, iako su imali bele trbuhe. Bili su uglavnom svetlucavi i ljigavi, ali krivulje njihovih leđa bile su kraljuštave. Njihovi telesni oblici nejasno su nagoveštavali čovekoidne, dok su im glave bile riblje, sa čudesno ispušćenim očima koje se nikada nisu zatvarale. Sa strane njihovih vratova drhturile su škrge, a njihove dugačke kandže behu spojene plovnim kožicama. Skakutali su neujednačeno, ponekad na dve noge, ponekad na četiri. Nekako mi beše drago da nisu imali više udova od četiri. Njihovi kreketavi, režeći glasovi, očito korišćeni za neku vrstu artikulisanog govora, nosili su u sebi sve mračne nijanse izražajnosti koje su nedostajale tim buljavim licima.“¹² I u ovom slučaju užas ne počiva toliko u tuđinskom dizajnu telesnosti tih stvorova – upravo je njihova familijarnost, njihova sličnost ljudskoj rasi ono što ih čini zaista ogavnim. Da ljudsko biće može da skakuće „neujednačeno, ponekad na dve noge, ponekad na četiri“ ultimativna je degradacija svega što se smatra plemenitim u vezi sa uspravnim i gordim homo sapiensom.

¹⁰ H. F. Lavkraft, ‘Boja izvan ovog svemira’, u H. F. Lavkraft, *Nekronomikon: Najbolje priče H. F. Lavkrafta* (priredio Dejan Ognjanović), Parametrijum, Beograd, 2005.

¹¹ H. F. Lavkraft, *ibid*, str.

¹² H. F. Lavkraft, *ibid*, str.

Napokon, četvrta kategorija lavkraftovskog telesnog užasa tiče se potpuno tuđinskih bića i njihove anatomije. Svrha kojoj služe njihovi opisi u Lavkraftovom opusu nesumnjivo je intelektualna. Ovaj je autor, kao malo koji, umeo da koristi visceralno kako bi govorio o metafizičkom: moć njegove ikonografije, prožete izvornom organskom mučnjinom, sa sobom nosi jasnu metaforu kartezijanske dihotomije um-telo. Pri tome, sama telesnost postaje gnušni podsetnik nemoći uma da u potpunosti kontroliše ili da bude nezavistan od tela i njegovih „nižih“ (reproaktivno-ekskretornih) funkcija, kao i od njegovog finalnog sloma i truljenja. Četiri vrste telesnog užasa koje nalazimo u Lavkraftovom pisanju mogu se metaforički povezati sa najogavnijim telesnim degradacijama ljudskosti, konkretno: sakaćenje tela sa kanibalizmom; raspadanje tela sa nekrofilijom; preobražaj tela sa kancerom i incestuoznim oplođavanjem; i, napokon, tuđinska tela sa miscegenacijom (plodenjem između nesrodnih vrsta). Ono što ih sve spaja jeste ideja obesvećene slike ljudskosti: plemenite težnje zastavljenе zamornim protevima tela i pretvorene u perverzije. Kognitivni aspekt opisanih prizora, i zapleta zasnovanih na njima, prevazilaze utisak prolaznog šoka, i uz nemiravaju um čitaoca na mnogo trajniji način.

3. ONOSTRAN TELA: FILMOVI DEJVIDA KRONENBERGA

Kartezijanskim raskolom između uma i tela napaja se i opus Dejvida Kronenberga. Baš kao što je slučaj i kod Lavkrafta, Kronenbergov horor ukorenjen je u odsustvu kontrole: politika tela je izvan dosega uma, što stvara frustraciju i, u ekstremnijim slučajevima, strah. Kronenberg je zaokupljen vizijama i dramatizacijom tih krajnjih slučajeva kako bi istraživao pukotine u rascepnu um-telo na bogat, filmofilski način, otelovljujući svoje metafore kroz moćne organske prizore. Kao i Lavkraft, i on je karijeru započeo u okvirima prezrenog žanra, i bio nazivan „Kraljem venečnog horora“ i čak „Krvavim baronom“ od strane kritičara suviše površnih da zagrebu ispod površine njegovih horora; njegovi kvaliteti prepoznавани su veoma sporo, ali priznanja su na kraju ipak stigla (uključujući brojne kanadske Genie nagrade kao i one na festivalima u Kanu i Berlinu).¹³ Dok je Lavkraft postao klasik tek post mortem, Kronenberg je barem imao sreće da ovu poziciju zauzme za života. Prvi deo njegovog opusa (grubo gledano, njegovih prvih sedam filmova, počev od *Jeze* i zaključno sa *Muvom*) naročito je relevantan za našu temu: iako je Kronenberg nastavio da ove iste ili slične teme istražuje i u poznijoj fazi svog rada, njegove strategije i ikonografija znatno su očigledniji (i potentniji) u periodu kada je stvarao u okvirima B-filma, gde su žanrovske elemente horora i SF-a bili prominentniji.

U *Jezi* (Shivers, 1974), ljudi u jednom sterilnom soliteru postaju zaraženi parazitom sličnim pijavici koji ispušta afrodizijak od kojeg njegovi domaćini postaju seksualni manjaci. Kronenbergov prvi film je na mnogo načina i njegov najsnažniji: prožet je sumornošću vizije neuporedivom sa bilo čime u tadašnjoj žanrovskoj – pa čak i „artističkoj“ – kinematografiji. Iako taj film koristi neke motive SF-a i horora kakvi su ludi naučnici, fantastične

¹³ Genie award se ponekad naziva i „kanadskim Oskarom“: to je nagrada koju kanadska filmska industrija svake godine dodeljuje najboljim autorima i filmovima iz prethodne godine.

kreature, odvratni prizori itd., on je nekonvencionalan u smislu prirode horora koji izaziva. Film nije baziran na scenama ubistva, kako to u hororu često biva: vrhunac horora sastoji se u tome da neko postane zaražen i pretvoren u naizgled ljudsko biće, kojim u potpunosti vlada seksualni nagon, bez ikakvih obzira prema razumu, moralu ili društvenim konvencijama. Jeza se može gledati kao satira na seksualnu revoluciju: seks odvojen od osećanja, seks sa strancima, seks vođen ultimativnim načelom zadovoljstva; sve to postaje moćna metafora za neizbežnu prevlast tela nad umom (koji bi trebalo da brani principe kulture i civilizacije). Muškarci i žene prikazani su kao žrtve svojih sopstvenih instinkata – dok se odriču svoje humanosti zarad života beskrajne seksualne adikcije. Verovatno je i zbog toga Cronenberg bio žestoko napadan od strane uticajnog kritičara Robina Vuda (Robin Wood), upravo sa feminističko-marksističko-frojdističkih i queer pozicija, dakle, kao „reakcionaran“ autor koji ismeva njihovu viziju „oslobodenja“.¹⁴

Cronenbergov film je, zapravo, kompleksniji nego što izgleda. On se može čitati kao prikaz alternativne estetike u odnosu na način na koji dominantna ideologija prikazuje telesnost i seksualnost na filmu. U svojoj knjizi *Filmsko telo* Stiven Šaviro tvrdi: „Insistirajući na grozomornoj opipljivosti ljudskog mesa, i naglašavajući (umesto da minimizira) nadmoćnu neprijatnost koju naša kultura ima pred telesnom materijalnošću, Cronenberg se suprotstavlja tome kako dominantna kinematografija hvata, nadzire i reguliše žudnju, upravo tako što pruža sanitarno ublažene modele njenog ispunjenja.“¹⁵ Cronenberg je često u intervuima priznavao užitak s kojim su on i njegovi glumci otelotvoravali haos koji nastupa u drugoj polovini filma, kada paraziti opsednu većinu stanara te zgrade. „Novo meso“ u njegovim filmovima uvek poseduje tu vrstu užitka, i čak lepote u spoju sa svojom začudnošću: „Jedan aspekt horora, svakako bar u mojim filmovima, jeste odvratnost. Moram da kažem ljudima da neke stvari u mojim filmovima za koje misle da su odvratne i jesu naumljene da budu odvratne, to da, ali u njima postoji i aspekt lepote. Postoji istinska lepota u nekim stvarima koje drugi nalaze odvratnim.“¹⁶

Telo postaje izvor nekontrolisanih poriva i u njegovom narednom filmu: u *Besnilu* (Rabid, 1976) njegova heroina dobija transplantaciju kože novim, eksperimentalnim zahvatom, zahvaljujući kojem njeno tkivo evoluira u „nezavistan“ falusoidni organ sa šiljkom na vrhu, koji žudi za krvlju. Oni koje ona ubode postaju mahniti i ujedom šire zarazu „besnila“ koje poprima razmere epidemije. Motivi i postupci horor žanra, kao i žanrovska preokupacija telesnim funkcijama, ponovo su upotrebljeni kao metafore za telesne porive koji, bez razumske kontrole, pretvaraju ljudе u divlje i agresivne zveri. Kronenbergova poenta je da „drugost“ koja inficira njegove protagoniste nije ono konvencionalno Drugo iz klasičnih horor filmova, gde je bilo jasno diferencirano kao različito (pa stoga monstruozno). Njegovi paraziti i kožni transplanti služe samo da pobude potencijale koji su već tu: užas u njegovim filmovima ne sastoji se toliko u invaziji tudina, koliko u buđenju uspa-

¹⁴ Videti: Robin Wood, „Uvod u američki horor film“, u *Pitanja*, broj 4-5-6, god. XX, Zagreb, 1989, str. 133-146, a posebno str. 145.

¹⁵ Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993, p. 132

¹⁶ Chris Rodley (ed.), *Cronenberg on Cronenberg*, Faber and Faber, London and Boston, 1997, p. 66

vanih mogućnosti, inherentnih samom biološkom postojanju. Monstruoznost je proizvedena, kao na čuvenoj Gojinoj graviri, „uspavanim razumom”: jednom kada se razum, i savest, probude kod prvobitne uzročnice zaraze, odnosno kada ona shvati posledice kravog traga koji je polusvesno ostavila za sobom, ona izvrši samoubistvo. To je njen finalni čin kontrole i krajnji znak odgovornosti i ljudskosti. Završetak filma odjekuje tragičnošću: i baš kao u klasičnoj tragediji, protagonista iskazuje i potvrđuje svoju ljudskost čak i kad je suočen sa silama uništenja upravo time što preuzima odgovornost za svoj hibris.

Oni koji za to nisu sposobni bivaju ubijeni – poput supruge glavnog junaka u filmu *Nakot* (*Brood*, 1979). Nju podvrgavaju tretmanom „psihoplazmom”, čudesnom kronenbergovskom mešavinom psihoanalize i hormonalne terapije koja omogućava pacijentima da bukvalno otelovljavaju svoj gnev i frustracije, odnosno da ožiljke iz svojih duša učine vidljivim na svojim telima kako bi, na kraju, bili pročišćeni. Ovim Kronenberg prevazilazi binarnu opoziciju između tela i uma, ili misli i materije: „Psihološki i fiziološki procesi se dešavaju istovremeno, i za nijedne se ne može reći da su uzrok ili baza za one druge. Zapravo, Kronenberg dekonstруиše kartezijanski dualizam tako što ustanavljuje apsolutni spinozistički paraleлизам između umova i tela... Mentalni procesi – žudnje i strahovi, afekti i fantazije – direktno se registruju kao telesne alteracije.”¹⁷ U *Nakotu* žena izvanmaterično rađa nakaznu „decu” čija je jedina svrha da se osvete uzrocima njene frustracije: okrutnoj majci, ocu-alkoholičaru, ženi koju pogrešno vidi kao suparnicu... Budući da njen materijalizovan gnev postaje nekontrolisan, a ona je nesposobna da povrati svoju humanost kroz odgovorno delanje, njen muž je na kraju ubija. Kroz ovaj film, i njegovu sumornu eksploraciju ne samo politike tela već i mehanike savremenog društvenog (bračnog) života, Kronenberg nastavlja sa primenom svog „kognitivnog horora”, u kome najstrašnije stvari nisu ubistva *per se*, već razumevanje sila iza njih – suviše univerzalnih, suviše dubokih i ljudskih da bi se olako otpisale kao konvencije popularnog, zabavnog filma.

U ova tri filma, Kronenberg je pretežno bio zaokupljen politikom tela unutar manje ili više izolovanih zajednica čija se politika samo indirektno odražava na način na koji se ljudsko meso ponaša. Njegova primarna tema bila je način na koji pojedinac reaguje na uspon njegovog biološkog bića. U *Jezi*, njegovom najsumornijem filmu, glavnog junaka, doktora, nadvladavaju seksualni zombiji i pretvaraju u jednog od njih: razum je pobeden instinktima, i to je klimaks horora. U *Besnilu*, junakinja je, tokom čitavog filma, nesvesna žrtva svojih najbestijalnijih poriva: na kraju se suočava sa svojom odgovornošću i izvršava samoubistvo kao jedini način da zaustavi širenje besnila: implikacija je da je njena borba sa telom i njegovom žedi za krvlju izgubljena, ali je barem njeno moralno biće iskupljeno tim krajnjim činom samouništenja. U *Nakotu*, junak ne uspeva da urazumi svoju ženu, i prinuđen je da je ubije: dok je razum i ovde poražen kao nedovoljan akter u borbi protiv organskog, katarza koju nasilje na kraju proizvodi činilac je jedne, makar uslovno govoreci, prilično obećavajuće i optimistične završnice. Pod uslovom da, naravno, zanemariamo detalj u obliku ožiljka koji je njegova supruga već ostavila na svojoj malenoj čerki, sa nagoveštajem ciklusa gneva koji nije okončan...

¹⁷ Steven Shaviro, *ibid*, p. 129

U svoja dva naredna filma, *Moć razaranja* (1980) i *Videodrom* (1982), dramu mesa komplikuje eksplisitna politika koja dolazi spolja: krupne interesne grupe u obliku velikih kompanija sa naumom da porobe čovečanstvo zarivajući mu svoje udice u samu biološku srž. U oba filma, ove mutne korporacije imaju ciljeve skrivene iza prividno nedužnih biznisa. U *Moći razaranja* velika farmaceutska kompanija prodaje lek za trudnice koji u njihovom porodu generiše telepatske i telekinetičke moći. Nameru im je da stvore armiju pokornih boraca u ratu za prevlast nad telima i umovima ljudi. Strategija primenjena u *Videodromu* je još suptilnija: glavni „zlikovac“ je ConSec kompanija, koja se bavi kontrolom (Control) i bezbednošću (Security), odnosno nadzorom. Oni su tvorci neprimetnog „Videodrom“ signala koji prati bilo koji nedužni TV signal: indoktrinacija Videodroma utiče na sam biološki nivo gledalaca, izazivajući im u mozgovima neku vrstu kancera koji se pretvara u novi čulni organ. Utičući na njihovu percepciju stvarnosti (tj. stvarajući novu, unapred programiranu), kompanija namerava da stvori armiju robova nesvesnu pravih poriva koji ih vode u svakojake činove nasilja. Dok je u njegova prva tri filma zaraza bila izazvana slučajno, i lokalno, u *Moći razaranja* i *Videodromu* biološke (i psihološke) izmeđe na ljudskim zamorcima vitalni su činioci svesne, globalne strategije: borbe za moć. Ljudski umovi su najuspešnije porobljeni putem njihovih tela. Kronenberg još dalje razvija svoju estetiku visceralne ikonografije kroz nezaboravne scene poput čuvene, telepatski izazvane eksplozije ljudske glave u *Moći razaranja*, ili organskog proreza u trbuhi Džejmsa Vudsa koji ga pretvara u pasivnog prijemnika za unapred snimljene kasete sa *Videodrom* komandama. Ovakvi prizori otelovljuju metaforu o telesnoj ranjivosti i podložnosti svakojakim, često nesvesnim uticajima koji mogu da odnesu prevlast. Meso je čudljivo, i otvoreno za intruzije koje, ako se na vreme ne primete, mogu da ga navedu na pobunu protiv uma koji bi trebalo da je u skladu sa njim. Meso, dakle, postaje „monstruozn“ samo onda kada ono što nas čini ljudima (tj. razum, moral, društvena odgovornost...) bude umanjeno i prevladano.

I sam Kronenberg je to često isticao: „Ja ne mislim da je meso nužno varljivo, zlo, loše. Ono jeste čudljivo, i nezavisno. Ideja nezavisnosti je ključna. To je slično kolonijalizmu. Kolonije odjednom odluče da mogu i treba da postoje sa svojom sopstvenom ličnošću i da se odvoje od kontrole matične zemlje. Isprrva se kolonija doživljava kao podmukla, izdajnička. Na kraju, ona se može pokazati kao separatizam partnera koji može biti veoma vredan kao ravnopravan umesto kao neko nad kojim dominirate. Mislim da je meso u mojim filmovima takvo.“¹⁸ Ovo nas vraća na izvorni horor: onaj koji se tiče gubljenja kontrole. Meso nije zlo po sebi: ono jeste i može da bude vredan partner ako je uspostavljena ravnoteža sa umom; međutim, ako se odrekнемo svesne i moralne kontrole, meso postaje prevratničko i potencijalno opasno.

Takav je slučaj u *Movi* (*The Fly*, 1986), u kojoj protagonist doživljava promenu na genetskom nivou: on postaje istinski monstruozan ne onda kada mu telo počinje metamorfozu u insektoidno stvorenje, već onda kada i njegov um postaje time dotaknut i zatrovani. Iluzije veličine i moći i ideje o natčoveku, potaknute njegovim novim izvanrednim moćima, samo su početak: njegov pravi pad dešava se tek kada otima svoju trudnu

¹⁸ Chris Rodley (ed.), *ibid*, p. 80

devojku s namerom da bukvalno pomeša svoje telo sa njenim kako bi „rastvorio“ svoje monstruozno meso u njenoj ljudskosti. I u ovom slučaju, kao i u *Besnilu*, iskupljenje dolazi tek kroz buđenje moralnog bića u „monstrumu“: na kraju, poslednji odgovorni čin glavnog junaka jeste spoznaja da je otisao predaleko izvan bilo kakvog koncepta ljudskosti i da samo smrt može da izbriše njegovu transgresiju. Poslednji čin tog stvorenja je, dakle, hvatanje vrha dvocevke koju drži njegova devojka i njenо stavljjanje na sopstveno, odavno neljudsko čelo. Dvosmisleni kraj može se dvojako čitati: kao pesimistički poraz mesa koje se može iskupiti jedino kroz eutanaziju, ili kao umereno optimistička spoznaja da se ljudskost može očuvati čak i kada je meso otislo predaleko.

4. POLITIKA ŽANRA, I DRUGE IDEOLOGIJE

Dela H. F. Lavkrafta i Dejvida Kronenberga pružaju nam obilje primera razvijene estetike straha koja prevazilazi jednostavne senzacionalističke postupke navodno trivijalnog žanra. Ozbiljnost njihovog pristupa, inventivnost i moć njihovih metafora i intelektualna rezonanca koju proizvodi njihova visceralna ikonografija pokazuju da ispravna estetička namera može da prevlada ograničenja inherentna u žanrovskim konvencijama, i da potonje zapravo koristi kao odskočne daske prema arhetipskom i univerzalnom.

U prethodnih nekoliko decenija horor žanr je doživeo primetan uspon na polju akademskog proučavanja: objavljene su brojne studije posvećene kako klasičnom gotiku tako i modernom hororu, dok se zasebne teme i autori studiraju na univerzitetima širom sveta.¹⁹ Nažalost, većina ovih studija pokvarena je ograničenim ideološkim pristupima koji horor koriste samo kao polaznu tačku za svoje specifične, ograničene političke programe. Uspon interesa za horor u književnosti i na filmu poklopio se sa usponom tzv. „ženskih studija“ i gej oslobođenja, sa dominantnim korišćenjem psihanalitičkih i marksističkih teorija. Otud je većina tih dela opterećena temama „ženskog gotika“ koji, estetski posmatrano, predstavlja najmizerniji aspekt gotik fenomena, ali mu je značaj prenaglašen insistiranjem na političkom čitanju tih, inače nečitljivih, romansi.²⁰ U preovladajuće teme spadaju i „povratak potisnutog“, „monstrumi iz Ida“ kao i odvratni neologizmi kakav je „polovanje gotika“ (eng. *gendering the gothic*). Ideološka kratkovidost u pristupu hororu tako je dovela do nekih apsurdnih tvrdnji. Na primer, Džoan Kopdžek (Joan Copjec), jedna od

¹⁹ Akademsko proučavanje horora sa posebnim intenzitetom otpočinje tek od 1980. godine, tačnije od studije *Književnost strave* Dejvida Pantera (*Literature of Terror*, David Punter).

²⁰ „Ženski gotik“ (eng. *female gothic*) je termin koji je prvi put upotrebila Elen Mers (Ellen Moers), govoreći o *Frankenštajnu*, u knjizi *Književne žene* (*Literary Women*, 1976). Kasnije je Džulien Flinor (Julian Fleenor) priredila zbornik *Ženski gotik* (*The Female Gothic*, 1983), a u značajnije studije koje se bave ženskim gotikom spada i *Ludača na tavanu* (*The Mad Woman in the Attic*, 1979) Sandre Gilbert i Suzane Gubar (Sandra Gilbert, Susan Gubar). Termin se odnosi na ranu fazu gotika, sa paradigmatskim uzorom u delima En Redklif (Anne Radcliffe): osnovna odlika ovih dela je dominacija romanse, tipskih likova, konvencionalnih vrednosti, propovedanje statusa quo i korišćenje „objašnjjenog natprirodнog“. Potonje znači da su svi naizgled natprirodni nagoveštaji u delu na kraju objašnjavani racionalno, ljudskim faktorom (snovi, vizije, obmane, maske...).

matrona feminističkog ‚čitanja’, u svojoj knjizi *Pročitaj mi žudnju: Lakan protiv istoricista* (*Read My Desire: Lacan against the Historicists*) diskutuje uspon vampirske proze, i tvrdi da se u njemu odražavaju osamnaestovековне anksioznosti vezane za dojenje, pritom zanemarujući univerzalnost motiva vampirizma, koji se nalazi u svim kulturama i svim vekovima, kao i njegovu relevantnost u periodima i kulturama u kojima takve anksioznosti prosto nisu postojale.²¹ Iako nije potpuno beskorisna, teorija poput ove ima vrlo ograničenu upotrebnu vrednost, i svakako ima vrlo malo veze sa književnošću. Linda Vilijams, još jedna uticajna feministkinja, tvrdi da „horor je žanr koji kao da neprestano ponavlja traumu kastracije, kao da bi time ‚objasnio’, putem ovladavanja ponavljanjem, prvobitni problem polne različitosti.“²² Njena teorija, međutim, ne uzima u obzir činjenicu da je horor, naročito u svom ranom obliku, kao gotik, prevashodno privlačio upravo žensko čitateljstvo, niti to što je to žanr koji je čak i danas popularan kod barem polovine publike koja nema, niti može imati, ikakvu ‚traumu kastracije’. Tako i teorije poput ove ostaju tek primeri ograničenih pokušaja da se određena politika, koja žanru nije shodna, nasilno u njega ‚ugura’, umesto da se pristupi pomnom čitanju estetike i politike samog žanra, vodeći računa ne samo o temama i motivima već i o formi kojom se ovi uobičavaju baš u taj žanr.

Jedan rečiti primer ovakvog ideološkog pristupa, nimalo slučajno, tiče se upravo (po grešnog) čitanja filmova Dejvida Kronenberga. U svom važnom i višestruko preštampavanom eseju ‚Uvod u američki horor film’, Robin Vud primenjuje eksplicitno levičarski, feminističko-psihanalitički gej pristup u svojoj analizi modernog američkog horor filma. Njegova centralna teza, o ‚povratku potisnutog’ kao ključnoj formuli za razumevanje horora, čini se podesnom za razumevanje brojnih filmova koje je odabrao za analizu (mada ne i za brojne, jednakoznačajne, koje nije odabrao). Iako je nedvosmisleno ideološki a ne estetički utemeljena, njegova pozicija pruža određene značajne uvide. Ipak, njegova analiza Kronenbergovih filmova pokazuje sve razmere ograničenosti ideološkog čitanja.

Jedna od njegovih ključnih teza je da se filmovi ne sude estetičkim, već ideološkim kriterijumima, pa stoga on prepoznaće dve osnovne grupacije: „progresivne” i „reakcionarne” filmove. U kontekstu horora, „progresivnost” žanra se odlučuje na osnovu toga kakav je pristup „monstrumu” u njemu. Pošto Vudovo neofrojdističko gledište nije sposobno da u monstrumu vidi išta drugo do „povratak potisnutog” unutar dominantne patrijarhalne ideologije poznog kapitalizma, on tvrdi da „progresivnost” horor filma zavisi od sposobnosti monstruma da u gledaocu izazove simpatiju i saosećanje. Ovakvo tumačenje nije neprimenljivo na neke primere, iako postoje brojni drugi na koje je ono sasvim nepri-menljivo i pogrešno, te vodi u drastično nerazumevanje. Na primer, Lavkraftovi monstrumi su metafore saznajnih i perceptilnih ograničenja čovečanstva: oni predstavljaju metafizičke sile koje trijumfuju nad ljudskošću, i jasno su prikazani kao univerzalni, izvan bilo koje specifične ideologije ili društva. Psihanalitički pristup se, svakako, može primeniti na Lavkrafta kao i na bilo koga drugog, ali njegova interpretativna oruđa (i same polazišne

²¹ Videti: Jack Morgan, *ibid*, p. 10

²² Linda Williams, *ibid*, p. 154

tačke) nisu adekvatni njegovoj estetičkoj nameri, te stoga svaki takav pokušaj „interpretacije“ može jedino da vodi do irrelevantnih zaključaka koji imaju malo ili nimalo veze sa delom iz kojeg, navodno, proističu.

Nešto slično može se reći za Kronenbergove monstrume: iako se kod njega „monstruoznost“ povremeno može povezati sa nekim društvenim silama (kao u *Moći razaranja* ili *Videodromu*), ona je suštinski bazirana na biologiji – na politici tela, koja je daleko trajnija i moćnija od bilo koje prolazne, sociopolitike. Njegove glavne teme su pitanja identiteta, smrtnosti i (ne)mogućnosti kontrole sopstvene sudsbine, pa su kao takve prevashodno metafizičke i egzistencijalističke, što ih čini nedostupnim bilo kakvim levičarskim, feminističkim, marksističkim ili frojdističkim ‚čitanjima‘. Vud optužuje Kronenberga da je reakcionar zato što u *Jezi* pruža satiru na seksualnu revoluciju, Vudu tako dragu: umesto da uzdiže ekstazu neograničenog principa zadovoljstva i da kritikuje društveno potiskivanje tog principa (što je, po Vudu, cilj „progresivne“ umetnosti), Kroneberg ide dublje, i bavi se primarnim prekidačima koje Vud ne može da vidi. „Svi mi imamo bolest – bolest konačnosti,“ kaže Kronenberg. „A samosvest je prvobitni greh: svest o neizbežnosti naše smrti.“²³

Kronenbergova ideologija (možda je bolji izraz – filosofija?) samo je marginalno posvećena mundanom i prolaznom: ona je suštinski humanistička u svojoj zaokupljenosti ljudskim stanjem, ali njena „greška“ u očima pojedinih kritičara sastoji se u tome što ona nije deo nekog većeg projekta političkog oslobođanja. Stiven Šaviro je u pravu kada tvrdi: „Humanističke vizije neograničene slobode i konzervativne vizije prvobitnog greha (ili neizbežnih ograničenja) zajedno teže da odbace monstruoznost, da poreknu nasilnu dvosmislenost telesne strasti. I harmonične utopiskske projekcije i anksiozne odbrane statusa quo bez razlike odaju trajnu potrebu za idealizovanjem, i paniku pred suočenjem sa ekscesima mesa. Obe ove ideologije pokušavaju da prevaziđu anksioznost i nesigurnost implicitne u stanju telesnog postojanja.“²⁴ Time što idealizuje strast kao nedvosmisleno pozitivnu silu i telo kao nesumnjivo pouzdano oruđe u sticanju slobode (od određenih vrlo konkretnih društvenih sila), Vud je nesposoban da vidi Kronenbergovu filosofsku zabrinutost pred ograničenjima tela i opasnostima implicitnim u nedostatku kontrole i rezultujućim napuštanjem ljudskosti. Prema tome, njegova je pozicija, kao i Lavkraftova, onostran podele na „leve“ i „desne“, „progresivne“ i „reakcionarne“: videvši telo kao problem a ne kao rešenje, i problematizujući našu zavisnost od njegovih čudljivih poriva izvan bilo kakve kulturno-specifične represije, ovi umetnici nas podsećaju na sile entropije i rastakanja imanentne mesu od koga smo sačinjeni. „Ideologije, sa svojim navodnim odgovorima, htele bi da ublaže nihilizam koji horor izumi iznose pred nas – ideologije temporalizuju, poričući grozne mrakove horora i beznađe njegovih zidova.“²⁵

Iz svega rečenog sledi da je horor kao žanr prevashodno posvećen onom univerzalnom i arhetipskom. Da bi bio moćan i visceralan, njegova estetika mora da bude utemeljena u specifičnom, konkretnom, materijalnom – ali ne u toj meri da ovima bude ograničena.

²³ Chris Rodley (ed.), *ibid*, p. 128

²⁴ Steven Shaviro, *ibid*, p. 133

²⁵ Jack Morgan, *ibid*, p. 221

ničena, kao ni ideologijama povezanim sa tim specifičnostima. Horor, kada je najbolji njeni univerzalniji, odbija da temporalizuje: njegova primarna funkcija nije da nas teši idealizovanjem, već da nas upozorava postavljajući pitanja o temeljima naše egzistencije. Ako su neka od tih pitanja (ili njihovih implikacija) neprijatna, to nije krivica ovog žanra, već njegov glavni kvalitet. Dela H. F. Lavkrafta, Dejvida Kronenberga i drugih umetnika koji su stvarali i stvaraju u ovom žanru, posebno su relevantna i efikasna zbog njihovog izbegavanja da se eksplicitno bave prolaznim. Talenti i imaginacije ovih stvaralaca omogućili su im da upotrebe generičke, žanrovske motive kako bi izrazili duboko lične vizije, koje će ostati relevantne i onda kada diskursi koje zastupa Robin Vud izadu iz mode.