Marko Lukić, University of Zadar, Croatia - Irena Jurković, University of Zadar, Croatia

(Ne)iskonski užas u kinematografiji Davida Lyncha i Jordana Peelea

Analiza horor žanra ukazuje prije svega na njegovu fluidnost, ekstremnost i nepresušnu inovativnost, kao i na posebnost ovog žanra da usmjeri pažnju na različite kulturne fenomene i društvene anksioznosti, pritom kritizirajući i dekonstruirajući dominantne ideološke konstrukte i paradigme. Unutar ovako široko postavljenog konteksta zanimljivo je promatrati moguću razlikovnost između ideje „uobičajenog" i „neuobičajenog" užasa, odnosno sklonosti pojedinih autora prema problematiziranju elemenata svakodnevice pojedinog društva te posljedično formiranju određenog kritičkog diskurza, naspram onih autora čiji je fokus usmjeren isključivo na imaginarno. Predložena analiza stoga pristupa promatranju kinematografije dvaju autora – Davida Lyncha i Jordana Peelea, čiji osebujni filmski izričaj žanrovskim jezikom horora artikulira spektar međusobno isprepletenih subjektivnih i društvenih traumi. Vodeći se klasičnim psihoanalitičkim čitanjima Sigmunda Freuda, zajedno sa suvremenim teorijskim propitivanjima autora poput bell hooks, Allister Mactaggarta, Todda McGowana ili pak Ijeome Oluo, rad namjerava ukazati na mehanizme pronalaženja različitih izvora užasa unutar svakodnevice, koji uslijed određenih ideološki praksi bivaju normalizirani, a koje autori poput Lyncha i Peelea, putem žanrovske tranzicije, artikuliraju kao „nenormalne" ili pak „neuobičajene". Ova tranzicija ili pak izmještanje u kategorizaciji, odnosno pripojavanje realnih/„uobičajenih" društvenih užasa fiktivnim/„neuobičajenim" užasima žanra omogućava tako, uz iznošenje slojevite društvene kritike, i formiranje daleko kompleksnijih i dugoročnijih uvida u istinsko zlo ljudske prirode.

Ključne riječi: horor, iskonski užas, Jordan Peele, David Lynch

I

Proces propitivanja horor žanra gotovo da je nemoguće svesti unutar bilo kakvih definitivnih okvira. Raznolikost navedenog žanra, njegova ekstremnost i nepresušna inovativnost, kontinuirano ukazuju i iscrtavaju kulturne fenomene i anksioznosti različitih društava, kritizirajući i dekonstruirajući pritom dominantne ideološke konstrukte i paradigme. U tom kreativnom kaosu isprepletenih podžanrova moguće je tako promatrati različite kulturološke fragmente reinterpretirane kroz tradicionalno čudovišne figure poput povijesno osviještenih vampira, potrošački orijentiranih zombija ili pak samodopadnih manijakalnih ubojica, pa sve do širih društveno-egzistencijalnih i katkad distopijskih narativa čija je funkcija ukazivati i aktivno propitivati pojedine društveno-političke ustroje ili navade. Svaka od tih pripovijesti, neovisno o mediju putem kojega se prezentira, otvara zasebnu analitičku nišu koja se opet, često ad nauseam, raščlanjuje na nebrojene argumente i pristupe. Sukladno navedenom, i s namjerom da analiza u što većoj mjeri konformira predloženom analitičkom okviru (ne)uobičajenog užasa, fokus analize bit će usmjeren upravo na raščlanjivanje pojma „uobičajenog" i „neuobičajenog". Točnije, namjera analize jest ukazati na postojanje moguće smislene diferencijacije između tih dvaju pojmova, unatoč činjenici da oba, u konačnici, definiraju i opisuju ekstremna stanja i situacije. Pritom kao predložak analizi i kao dokaz moguće razlikovnosti poslužit će rad dvaju autora, koji unatoč različitostima u vizualnom izričaju slično pozicioniraju vlastite dinamike užasa. Riječ je naime o autorima Davidu Lynchu i recentno afirmiranom Jordanu Peeleu, čiji doprinos žanru proizlazi iz dvaju u potpunosti različito društveno uvjetovanih konteksta. Imajući navedeno na umu, cilj predloženog istraživanja jest imanentno čitanje odabranih djela ovih dvaju autora te pokušaj razumijevanja i kategorizacije analiziranih narativa iz perspektive prethodno definiranih koncepata „uobičajenog" i „neuobičajenog", odnosno iz perspektive fiktivnih i realnih užasa. Teorijski okviri navedenih nastojanja pritom, s obzirom na različite polazišne točke autora, ne mogu biti ujednačeni, pa će stoga analiza biti razdvojena u dva segmenta. Prvi će segment tako biti posvećen Lynchevim nastojanjima da prikaže život američke svakodnevice i užasa koji proizlaze ili iz na prvi pogled minimalnih otklona u realnosti, ili pak iz kompleksnih nadrealnih segmenata, čija simbolika gotovo pa u potpunosti prkosi bilo kakvoj racionalnoj interpretaciji. U oba slučaja kao jedan od mogućih pristupa interpretaciji Lyncheve poetike gotovo je neizbježno frojdovsko čitanje, koje unatoč svojoj neupitnoj teorijskoj arhaičnosti i dalje konformira Lynchevu jeziku snova te

omogućava makar parcijalno razumijevanje promatranih narativa. Oslanjajući se pritom na same Freudove analize, kao i na suvremene reinterpretacije Freudovih promišljanja u djelima poput The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely autora Anthonyja Vidlera, analiza će ukazati na duboku povezanost autorova promatranja svakodnevice, i njegovo pronalaženje istinskog zla, i u konačnici užasa, u tom istom naizgled neokaljanom prostoru i ljudima u njemu. Suprotno Lynchu, koji svoj užas gradi na odnosu pojedinca i uže obitelji i prijatelja ili pak pojedinca i malih zajednica, Peele se u svojem izričaju i istraživanju žanra oslanja na jednu od univerzalnijih traumi američke povijesti i svakodnevnice. Prateći sve užurbanije problematiziranje i kontinuirano vrednovanje pitanja rase unutar američkog društva, Peele iscrtava rasnu konfliktnost američkog društva, slojevito isprepliću povijest i nasljeđe Afroamerikanaca s različitim obilježjima žanra. Artikuliran i predstavljen užas pritom, za razliku od Lyncha, nije uvjetovan iskustvima pojedinaca, niti se perpetuira unutar jednog specifičnog i izdvojenog društvenog konteksta, već priziva kulturno nasljeđe ukazujući na njegove užase. Specifičnosti artikuliranja užasa u Peeleovu filmskom izražaju nužno je pristupiti s dvije uzajamno isprepletene dimenzije, od kojih prva zahtijeva smještanje Peeleova opusa unutar američke horor tradicije iščitavajući primjenu žanrovskih obrazaca u prikazu traume rasne opresije, dok se druga dimenzija usredotočuje na tekstualni prikaz ideoloških previranja i opstojnosti rasnih konflikata u suvremenom američkom društvu. Pritom pri propitivanju odmaka od literarnog i kanonskog, odnosno isprepletenosti užasa afroameričkog iskustva i horor tradicije, poslužit će studija Horror Noire autorice Robin R. Means Coleman, koja istražuje začetke i specifičnosti podžanra crnog horor filma, te kritička rasna teorija u čitanju primjene, ali i subverzije filmskih struktura horora u svrhu ilustriranja neiskorijenjene rasne opresije u američkom društvu.

Uz spomenute predmete analize, ono što se kao nužnost nameće prije same analize jest jasnije definiranje korištenja pojmova „uobičajeno" i „neuobičajeno", točnije primjereniji prijevod engleskog termina „(un)common". Unatoč tome što jednostavnost, i donekle egzaktnost, nalažu prevođenje termina kao „(ne)uobičajen", primjena navedenog u kontekstu horor žanra i predloženih predmeta analize značenjski ne odgovara u potpunosti – s obzirom na to da izostavlja niz bitnih značajki. Stoga će se umjesto „(ne)uobičajeni" u analizi koristiti termini „patvoreni" ili pak „(ne)iskonski" užas, omogućujući time jedno šire i dublje razumijevanje ove žanrovske problematike.

II

Kontekstualiziranje Lyncha, odnosno njegova rada, unutar okvira psihoanalize, slično kao i navedeno promišljanje o definiranju horor žanra, ne podliježe nekom jednostavnom objašnjenju ili čitanju. Freudova analiza ljudske podsvijesti, seksualnosti i anksioznosti te njihova projekcija ostvarena putem snova otvaraju mogućnost beskonačnog čitanja i interpretiranja Lyncheve poetike. Istraživanje snova ili pak njihovi mnogobrojni narativni pandani dominiraju Lynchevim pripovijedanjima često izbjegavajući bilo koji oblik završnosti ili pak smislenosti. Neophodno je pritom naglasiti da Lynch, unatoč korištenju nadrealnih prizora koji često proizlaze iz različitih oblika (ne)konvencionalnog nasilja te jednako tako često stvaraju jedinstven osjećaj užasa, svojim izričajem ne pripada nužno ijednom žanru, već istražuje željene aspekte ljudske prirode i društva pod okriljem osebujne autorske poetike. No usprkos ovoj žanrovskoj nedorečenosti i nepripadnosti, njegova vizualizacija iskonske ljudske prirode gotovo pa uvijek rezultira neobuzdanim osjećajem boli, straha i u konačnici užasa. Mnogostruke frojdovske interpretativne paradigme i opažanja tako se bez imalo napora stapaju s Lynchevim propitivanjima, istovremeno razotkrivajući ili samo ukazujući na prisutnost nekog oblika traume. No vraćajući se na ranije postavljene analitičke okvire propitivanja i moguće klasificiranje tipa užasa o kojemu je riječ, potrebno je apstrahirati velik broj frojdovskih čitanja i obratiti pažnju na jedan specifičan koncept, čija je prisutnost i primjenljivost sastavni dio analitičkih diskursa gotičkih i horor narativa. Riječ je naime o konceptu unheimlich, koji u svojem najjednostavnijem obliku, dakle na isključivo značenjskom nivou, nastaje kao antonim riječi heimlich. Heimlich tako obilježava nešto poznato i sigurno, ili pak nešto što pripada domu, dok unheimlich ukazuje na nešto strano, ali istovremeno i blisko, ili pak nešto što je nepoznato, ali istovremeno i zastrašujuće. Ovu naizgled jednostavnu podjelu Freud dodatno produbljuje prvo detaljnom jezičnom analizom fokusiranom na uporabu i razlikovnost navedenih termina, a nakon toga i primjenom pojma unheimlich na pojedine društvene i kulturne koncepte. Ono što se pritom prvo ističe jest ideja da unheimlich bez ikakve sumnje pripada „području zastrašujućeg, onoga što izaziva strah i strepnju" (The Uncanny 123)[1] . Freud potom nastavlja ukazujući na to da se unheimlich referira na oblik zastrašujućeg koji seže u ono što je nekoć bilo dobro poznato (124), odnosno da je koncept primjenjiv na sve što je trebalo ostati „tajno, skriveno i što je izašlo na

vidjelo" (132). Nadalje, pozivajući se na psihoanalitičku teoriju, zaključuje kako svaki afekt koji proizlazi iz emocija, a koji je pritom potisnut, postaje izvor straha i kao takav iznova izvire (147). Zanimljivo je pritom obratiti pažnju i na čitanje navedenog koncepta ponuđenog od strane Anthonya Vidlera u njegovu tekstu The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely. Vidler naime dodatno proširuje Freudovo čitanje i razumijevanje koncepta unheimlich definirajući ga kao „zlokoban, uznemirujući, sumnjiv, čudan; bolje bi se okarakterizirao kao 'strepnja', a ne kao užas, jer svoju snagu crpi iz same neobjašnjivosti, osjećaja pritajene nelagode, a ne iz bilo kakvog jasno definiranog izvora straha – nekontroliranog osjećaja opsjedanja, umjesto trenutnog ukazanja" (23).

Vidlerovo, a time i Freudovo razumijevanje jednog od mogućih izvora anksioznosti ili straha unutar Lynchevih eksplicitno vizualnih ili sugestivno subliminalnih pripovijedanja najjednostavnije je tako uočiti u njegovu filmu Blue Velvet (1986.). Fokusirajući radnju na lik Jeffreyja Beaumonta, mladića iz malog grada Lumberton, koji uslijed niza događanja otkriva i posljedično istražuje svojevrsnu tamnu stranu malog američkog grada, Lynch započinje slijed oprečnosti i kontrasta između prihvatljive svakodnevice i istinske ljudske prirode. Ključan element filma i segment koji nedvojbeno pojednostavljuje, ali i amplificira osjećaj egzistencijalne oprečnosti, a time i model straha koji će karakterizirati ostatak pripovijesti, Lynch predstavlja na samom početku filma. Odmah po završetku uvodnog dijela kamera usmjerava pažnju gledatelja na vedro plavo nebo, potom na nekolicinu procvalih ruža u čijoj je pozadini bijela ograda. Trenutak kasnije Lynch proširuje prizvani osjećaj spokoja američke suburbije usporenom snimkom starog vatrogasnog vozila, koje ne samo da ne sugerira užurbanost, već licima nasmiješenih vatrogasaca i prisutnošću dalmatinera na samom vozilu naglašava osjećaj sigurnosti i bezbrižnosti – prizor koji biva dodatno potvrđen nizom drugih suburbanih prizora (Blue Velvet 00:01:51–00:02:45). Svojevrsni (nenadani) klimaks ovog uvodnog segmenta događa se u trenutku kada kamera, a time i gledatelj, svjedoči kolabiranju starijeg gospodina dok zalijeva okućnicu. No prikaz proizašlog meteža kratkog je vijeka te pažnja gledatelja – koji prati kameru – biva usmjerena na travnjak, gdje krupnim planom redatelj prikazuje kaotičan i gotovo morbidan svijet kukaca (Blue Velvet 00:03:00–00:03:56). Iduća sekvenca dodatno produbljuje kontrast prikazujući Jeffreyja na putu prema bolnici[2] i trenutak u kojemu opaža u travnjaku odsječeno ljudsko uho (Blue Velvet 00:05:40–00:06:38). Pronađeni

komad tijela pritom ima dvojaku ulogu u daljnjem razvoju narativa. S jedne strane Lynch ostvaruje jednostavan efekt užasa gotovo citirajući Freuda u njegovoj inicijalnoj analizi. „Raskomadani udovi," argumentira Freud, „odsječena glava, ruka odsječena na zapešću … stopala koja plešu sama od sebe … sve to ima nešto neobično u sebi, posebno kada se kao u posljednjem slučaju pokažu sposobnima za samostalnu aktivnost." (150) Primjenom navedenog na Lynchevu mise en scène, uho funkcionira kao nepatvoreni izvor užasa, čija bliskost, ali i istovremena nepripadnost predstavljenom kontekstu pobuđuje pažnju i privlačnost, ali i odbojnost. Druga uloga problematiziranog odsječenog dijela tijela proizlazi iz njegove funkcije dodatnog poticaja razvoju priče. Opčinjen pronađenim Jeffrey odlučuje istražiti i saznati razloge koji su doveli do ovog nasilnog čina, što pak će ga dovesti do spoznaje o postojanju dvaju duboko podijeljenih svjetova. Oprečnost koja proizlazi iz odrezanog uha, ili pak kaosa gmižućih kukaca skrivenih od pogleda, postaje tako paradigma različitosti, straha i u konačnici nasilja. Jeffreyjevo istraživanje dovodi ga do spoznaje da se bezbrižnosti američke suburbije suprotstavlja beskrupuloznost mračnih urbanih prostora. Todd McGowan tako, u svojoj analizi naslovljenoj The Impossible David Lynch, ukazuje upravo na specifičnost grada Lumberton, koji oscilira između dvije paralelne realnosti – s jedne strane perpetuira fantaziju idealnog malog američkog grada, da bi tijekom noći prerastao u noćnu moru velikog urbanog središta (92). Ova binarnost nastavlja se tijekom cijeloga filma s likom Jeffreyja, koji unatoč pripadanju inicijalnom prostoru zaštićene suburbije biva iznimno privučen otkrivanjem ovog, za njega novog svijeta. Istraživanje podrijetla uha dovodi ga do otkrića lokalnog noćnog kluba, u kojemu gotovo zapanjeno promatra pjevačicu Dorothy Vallens (Blue Velvet 00:28:25–00:29:55). Unatoč njegovoj privrženosti drugoj djevojci – Sandy Williams, Jeffrey ne uspijeva odoljeti šarmu pjevačice te nastojeći otkriti njenu povezanost s odsječenim uhom, odnosno promatrajući je skriven unutar njezina vlastitog stana, prvo djelomično realizira svoju seksualnu fantaziju, da bi odmah potom upoznao Franka Bootha, kriminalca i svodnika, koji drži Dorothy u ropstvu ucjenjujući je životima njezina djeteta i supruga. I dok će se Jeffreyjev odnos s Frankom razvijati dalje vlastitom dinamikom Lynchevih nadrealnih prikaza, zanimljivo je obratiti pažnju na ulogu dviju ženskih figura unutar narativa. Sandy Williams, prototipna američka „djevojka iz susjedstva", uspješno odražava vrijednosni sustav ranije spomenute suburbije. Plave kose i pretežito odjevena u svijetle boje, Sandy nadopunjuje i utjelovljuje osjećaj nevine znatiželje vidljive i kod Jeffreyja. Pomažući mu od trenutka pronalaska uha, prvenstveno zbog činjenice da je njen

otac detektiv John Williams zadužen za istragu spomenutog nasilnog čina, Sandy djeluje kao svojevrsno uporište u fantaziji idealnog malog američkog grada (McGowan 92). Njen odnos s Jeffreyjem, isprva prijateljski, a kasnije i romantičan, opetovano utvrđuje Jeffreyjevu pripadnost predstavljenoj utopiji i onome što se inicijalno nameće kao definicija normalnog. Unutar Freudova analitičkog diskurza, odnosno unutar konteksta Freudova iscrtavanja ljudske podsvijesti, Sandy utjelovljuje funkciju ega odnosno superega, djelujući na taj način kao faktor nadzora i kontrole te interakcije sa svakodnevicom. Sandyjina uloga pritom nije samodostatna. Njen puni značaj, kao i njena (metaforička) funkcionalnost, proizlazi iz njene oprečnosti liku Dorothy Vallens. Dorothy, za razliku od Sandy, ne utjelovljenje nevinost ili pak normalu, već je od samog početka definirana kao femme fatale i emanacija beskrupuloznih mračnih urbanih prostora (McGowan 92). Unutar tako postavljenje oprečnosti Dorothy preuzima ulogu/poziciju frojdovskog ida, neobuzdane želje i instinkta, koja kao takva neodoljivo privlači dotad neiskvarenog Jeffreyja. Drugim riječima, Jeffrey, vođen idom, postepeno otkriva tamnu stranu ljudske prirode, kako vlastite tako i one svojeg okruženja. Ovo pitanje ljudske prirode i njene dualnosti, kao i pitanje posljedičnog iskonskog užasa, moguće je teorijski kontekstualizirati unutar Freudove ideje dvojnika[3] . Iako Freud u svojem eseju primarno ukazuje na iskonsku nelagodu i strah koji proizlaze iz promatranja i interakcije s vlastitim dvojnikom, koncept binarnosti može biti iskorišten i za čitanje dualnosti istražene u Lynchevu djelu. Sandy i Dorothy tako obje funkcioniraju kao predmet želje mladog Jeffreyja, no svaka od njih biva predstavljena kroz prizmu vlastitih karakteristika i funkcionalnosti. Sandy, u svojoj ulozi projekcije odlika američke suburbije utjelovljuje isključivo romantičnu dimenziju njihova odnosa, dok s druge strane Dorothy, kao utjelovljenje dekadentnog urbanog polusvijeta, predstavlja artikulaciju Jeffreyevih seksualnih fantazija. I dok oba ženska lika, svaki iz svoje polazišne točke, sudjeluju u daljnjem razvoju događaja, fokus se zadržava na Jeffreyju i njegovim egzistencijalnim dvojbama, odnosno nemogućnosti jednostavnog odabira s obzirom na to da bi tek (nemoguće) stapanje dvaju ženskih likova rezultiralo cjelovitom osobom, a time i odnosom. Obrazac dvojnosti i dvojnika nastavlja se i sa samim Jeffreyem, koji istražujući podrijetlo uha, svojom interakcijom s Dorothy i otkrivanjem jedne dodatne dimenzije svoje realnosti, u konačnici nailazi na vlastito (mračno) utjelovljenje unutar tog novog prostornog konteksta. Frank Booth, kriminalac čiji naleti neobuzdanog bijesa i posljedičnog nasilja dominiraju novootkrivenom realnošću, predstavlja najčišću projekciju Jeffreyjeva ida. Sander H. Lee tako iščitava Bootha kao

Jeffreyjeva zlog dvojnika, čovjeka koji se ne može sakriti od vlastite unutarnje brutalnosti, i koji prisiljava Jeffreyja da se suoči sa „surovim unutarnjim nagonima u svima nama" (The Horrors of Life's Hidden Mysteries 51). „Jeffreyjevo otkriće Franka", Lee tako nastavlja, „neizbježna je kulminacija njegove potrage" (51), odnosno unutar okvira frojdovskog čitanja i koncepta dvojnika, otkriće Franka i njegove nekontrolirane surovosti predstavlja metaforički trenutak Jeffreyjeve samospoznaje. I dok se radnja filma nastavlja razvijati unutar Lynchevih surealnih okvira, razrješujući postepeno inicijalni misterij, artikulirano pitanje užasa ostaje fokusirano gotovo isključivo na dekonstrukciju Jeffreyjeve stvarnosti. Ono što je bilo poznato, uslijed Jeffryjeve želje za znanjem i otkrivanjem, doživljava svojevrsni značenjski „otklon", posljedično stvarajući ranije spomenuti osjećaj nepatvorenog užasa. Jeffreyjevo istraživanje, započeto u bezbrižnoj suburbiji, postepeno se premješta i pretvara u urbanu noćnu moru, no nastali osjećaj nemoći, straha i u konačnici užasa proizlazi ne isključivo iz prikazanih trenutaka nasilja ili pak problematičnih/monstruoznih likova, već iz Jeffreyjeve spoznaje o postojanja jednog svijeta koji, unatoč sličnosti njegovu, funkcionira u potpunosti drugačije. Proizašli užas time se čvrsto uokviruje u Freudovu ideju nepatvorenog, odnosno iskonskog straha/užasa, koji ne proizlazi iz nekog fantastičnog ili pak monstruoznog vanjskog izvora, već biva začet i razvija se kao intimno i subjektivno iskustvo pojedinca.

Izniman naglasak na ovu subjektivnosti i na proizašlo iskustvo užasa vidljivo je i u Lynchevu prvijencu Eraserhead iz 1977. Oscilirajući u stilu između surealnog noira i horor žanra, Lynch pretače svoje strahove vezane za roditeljstvo u pripovijest stanovitog Henrya Spencera i način na koji se nosi s novonastalom obiteljskom situacijom. Henry obitava i radi u krajnje bezličnom industrijskom gradu, čiji su beznadnost i privid surovosti zasigurno poslužili kao prototip i kasnijem Lumbertonu i nekim industrijskim ili pak jednostavno problematičnim prostorima koje Lynch opetovano istražuje. Sama radnja filma konformira autorovu specifičnom osjećaju za surealno, pa čak i za apsurdno, raščlanjujući i predstavljajući Henryja, njegov život, njegovu djevojku (Mary X) i u konačnici njihovo dijete kroz niz surealnih vizualnih vinjeta. Ovakav tip strukturiranja i prikazivanja narativa pritom gotovo idealno konformira Freudovoj teorijskoj premisi. Točnije, ono što Lynch unutar filma ostvaruje uklanjanjem nepotrebnih pripovjedačkih elemenata i svođenjem prikazanog na niz sekvenci sličnih snu, jest uklanjanje utjecaja ega i superega te isplivavanje

potisnog u obliku čistog ida. I dok pitanje životne situacije, romantične veze mladog para i same trudnoće ostaje nedorečeno, ono što Lynch postavlja u središte pažnje jest rođenje djeteta – deformiranog bića nalik na predimenzioniranog crva[4] . Lynch ovakvim prikazom novorođenog djeteta stvara iznenadni osjećaj ambivalentnosti uzrokovan kontrastom društveno-kulturoloških očekivanja i vizualnom subverzivnošću prikazanog. Henry pritom postaje predmetom frojdovske paradigme u kojoj iz svoje pozicije roditelja izravno proživljava prirodno uvjetovanu bliskost sa svojim potomkom, kao i užas metaforički manifestiran u djetetovu izgledu i ponašanju. Eksperimentalan pristup zvuku, koji će dugoročno postati jedan od ključnih odlika Lyncheve kinematografije, obilježava i Henryjevo očinstvo, ispunjeno neprekidnim plačem novorođenčeta, čiji intenzitet uspijeva otjerati i samu majku[5] . Zatvoren u stanu, prepušten sebi i neljudskom djetetu te njegovu prodornom plaču, Henry se odaje različitim fantazijama u neuspjelim nastojanjima bijega iz vlastite stvarnosti, sve do konačnog pripovjednog klimaksa i suočavanja s djetetom koje to nije (Eraserhead 01:18:51–01:26:28). Ideja, kao i efekt iskonskog odnosno nepatvorenog užasa, slično kao i u filmu Blue Velvet, ne nastaje iznenada, već je redatelj postepeno izgrađuje kroz niz sekvenci, odnosno kroz niz iskustava protagonista. I dok se ta postepenost kod Jeffreyja Beaumonta očituje u njegovu procesu samospoznaje i otkrivanja dualnosti vlastite egzistencije, kod Henryja ona je artikulirana bezumnim i nedokučivim plačem djeteta. Naglašavajući kontrast između Henryeva nepričanja i neprekidnog plača, Lynch gotovo da ne prisiljava, već jednostavno dobrovoljno dovodi gledatelje do neizbježne konačne scene čedomorstva, u kojoj Henry škarama ubija nedonošče. Polemiziranja i moguće interpretacije ovog čina, kao i cjelokupne pripovijesti, predmet su višestrukih rasprava i teorijskih analiza, no ono što prevladava jest ponovno ukazivanje na specifičan modus artikuliranja užasa koji proizlazi iz kognitivnog ili iskustvenog otklona od svakodnevice.

Ovakva subjektivna percepcija sebe i svoje neposredne stvarnosti te posljedično otkrivanje iskonskog užasa proizašlog iz banalnosti svakodnevice vidljiva je i u ostalim Lynchevim djelima. Kao jedan od ključnih uradaka nameće se serijal Twin Peaks[6] , u kojemu Lynch poseže za još banalnijim prikazom američke stvarnosti, ovaj put artikulirane kroz sliku malog američkog grada, otkrivajući pritom jednostavnosti užasa koje ga obilježavaju. Jednako kao i Lumberton, Lynch konstruira Twin Peaks kao mali američki gradić koji živi dvostrukim životom. Iako je dominantno

riječ o gradu, njegovim stanovnicima i u konačnici njihovim tajnama, istraženi užas strukturira se prvenstveno kroz prikaz života, odnosno smrti, Laure Palmer. Laura, sedamnaestogodišnja učenica lokalne srednje škole, biva pronađena ubijena već na samom početku serije, no navedeno ne sprečava Lyncha u pomnoj konstrukciji narativne mreže unutar koje gledatelji preuzimaju ulogu sličnu ranije analiziranom liku Jeffreyja Beaumonta, odnosno njegovoj spoznajnoj dinamici. Donekle vođeni likom Dalea Coopera, FBI-eva agenta zaduženog za otkrivanje ubojice, gledatelji bivaju izloženi kontinuiranim oprečnostima između onoga što se percipira normalnim i uobičajenim te stanovitog otklona koji biva artikuliran kroz različite tajne stanovnika, koje razvojem pripovijesti postepeno dolaze na vidjelo. Pritom, unatoč tome što se radi o serijalu umjesto dotadašnjih dugometražnih i kratkometražnih filmova, Lynch zadržava ambivalentnost narativa iznova gradeći i naglašavajući oprečnosti između prostora, ljudi i u konačnici percepcije stvarnosti. Kombinirajući prikaze realnog i surealnog, malog američkog grada ustoličenog u realnosti zajedno sa svojim stanovnicima i njegovu egzistencijalnu protutežu koja obitava neposredno ispod privida normalnosti, Lynch ekranizira Freudov unheimlich gotovo kao kritiku malograđanštine koja obilježava gradić. No unatoč nizu likova i radnji, čija česta prozaičnost graniči s grotesknim, fokus narativa ostaje smrt i posljedična istraga umorstva i same Laure, odnosno njezina dvostrukog života. Zanimljivo je pritom primijetiti kako Lynch navedenu dualnost unutar prve dvije sezone serijala[7] pretežito gradi na posljedicama Laurine smrti i lančane reakcije potpomognute istragom FBI-a. Razotkrivajući svoje tajne, grad prerasta u slojevitu prostornu dihotomiju, oscilirajući između mirnih dnevnih ulica snenog grada i potisnutog kolektivnog, a ponekad i nadnaravnog zla koje izvire s padanjem mraka[8] . No vraćajući se na raniju tezu subjektivnog iskustva pojedinaca i užasa koji proizlazi iz devijacije svakodnevice, Lyncheva dubinska studija navedenog započinje filmom Twin Peaks – Fire Walk with Me (1992.), u kojemu autor prepričava posljednje dane Laure Palmer prije njezina umorstva. Postepeno otkrivajući različite detalje koje su doveli do njene smrti, kao i nadnaravne elemente svojstvene njegovoj surealnoj poetici, Lynch u konačnici pronalazi iskonski užas upravo u kontekstu prividno normalnog. Kao što se saznaje još u prvoj sezoni serijala, ubojica je Laurin otac – Leland Palmer, no sva dubina užasa izvire na površinu tek kroz film, u kojemu gledatelji otkrivaju višegodišnje seksualno zlostavljanje djeteta od strane oca. Kao i ranije, slojevitost navedenog užasa moguće je istražiti unutar niza različitih teorijskih okvira, no nepatvorenost prikazane strave najbolje je izražena upravo frojdovskom konstrukcijom vizualnog

narativa. Umjesto eksplicitnog i direktnog prikaza nasilja i zlostavljanja, Lynch se odlučuje za audio-vizualnu metaforu. Predstavljajući trenutak silovanja Lynch zaustavlja kameru unutar obiteljske kuće na dnu stepenica, usmjeravajući je prema stropnom ventilatoru. Desno od ventilatora nalazi se spavaća soba bračnog para, dok se s lijeve nalazi Laurina soba (Twin Peaks: Fire Walk With Me 00:49:01–00:50:28). Mactaggart raščlanjuje scenu na sljedeći način: „U kućanstvu Palmer stropni ventilator na vrhu stepenica strašno bruji kao pokazatelj nadolazećeg incesta kad god Leland drogira svoju ženu i siluje svoju kćer. Ventilator je u cijeloj seriji predstavljen u krupnom planu i njegova prisutnost sugerira probleme u kućanstvu, a da pritom nije jasno o čemu se radi […] Zvuk ventilatora, koji bi trebao pružiti olakšanje od noćne vrućine, djeluje indeksno na Lauru i gledatelja kao znak predstojećeg zlostavljanja. (The Film Paintings 128)[9] . Unheimlich tako u Lynchevoj interpretaciji višeslojno egzistira unutar narativa prikazujući predmete čija primarna funkcionalnost predstavlja tek dio njihova (simboličkog) značaja, ali i prikazujući obitelji čija dualnost nije samo otklon od normalnog, već izvor jednog krajnje iskonskog i subjektivnog osjećaja užasa.

III

Kao suprotnost Lynchevu surealnom, ali i njegovu gotovo pa podsvjesno frojdovskom pristupu konstrukcije užasa, moguće je izdvojiti Jordana Peelea, čiji se rad unutar javnog diskurza često promatra kao preteča nove (crne) generacije horora. Neophodno je pritom napomenuti da njegovi filmski uradci, na tekstualnoj razini, ali i u promotivnim strategijama, počesto propitkuju žanrovska ograničenja te izmiču jasnom smještanju unutar tradicije američkog horor filma, obilježje koje, kao što je ranije navedeno, odlikuje i Lynchev rad. Žanrovsko određenje njegova režiserskog prvijenca Get Out (2017.) od samih početaka prikazivanja predstavlja srž debate među filmskim kritičarima, dok pak filmska publika, prepoznavši generičke elemente horora, ma koliko subvertirani bili, gotovo bez zadrške smješta Peeleov uradak unutar tradicije horor filma. Tako za razliku od Lynchevih filmskih ostvaraja čiji vizualni jezik i nadrealizam otežavaju interpretativno čitanje te posljedično i precizno žanrovsko određenje, (ne)mogućnost lociranja Peeleova filma Get Out unutar jedne dominantno bijele filmske tradicije jest upravo ono što osporava klasificiranje teksta kao (crnog) horor filma. Stoga se nerijetko i u akademskim diskusijama i interpretativnim analizama

spomenutog filma fokus izmješta s tekstualne razine na onu paratekstualnu, pokušavajući pritom iznaći novi definicijski okvir horor filma koji bi odao priznanje ne samo autoru, već i ozbiljnosti tematike kojoj pristupa. Tako primjerice Alison Landberg piše o filmu Get Out kao o primjeru onoga što naziva horror verité filmom, odnosno horor filmom koji eksploatira žanrovske obrasce u svrhu ilustracije određenih suvremenih društvenih problematika, iznoseći pritom politički nabijenu kritiku. Kako navodi Landberg, namjera horror verité filma nije istražiti psihološko stanje pojedinca ili kroz prikaz čudovišnosti kritizirati ideološka djelovanja i ukazati na kulturološke strahove kao što je to slučaj u mnogim drugim filmskim ostvarajima horor žanra. Ono što odlikuje horor verité jest gotovo usputno korištenje različitih „mehanika horora kako bi prikazao sadašnjost. Odnosno, dok tipičan horor film pruža neku vrstu psihološke fantazije, u horor verité filmu naša društvena stvarnost postaje zastrašujuća noćna mora" (Landberg 4).

Na sličan način i sam je Jordan Peele u nekoliko navrata pokušao ukazati na gotovo dokumentarni aspekt filma Get Out te njegov odmak od horor tradicije, ponudivši čitanje svog filmskog uratka kao „društvenog trilera". U društvenom trileru, kako ističe Peele, negativac je prije svega društvo te je namjera takvog umjetničkog teksta ukazati na perpetuiranje nasilja u ljudskoj povijesti (The First Great Movie of the Trump Era). Ono što se nameće kao bitno jest postaviti pitanje neophodnosti novog žanrovskog određenja, ili pak odmaka od horor žanra koji obilježava upravo njegova sposobnost da razotkrije društvene strahove i previranja, ma koliko oni potisnuti bili. Robin Wood u svom poznatom eseju An Introduction to the American Horror Film iznosi neka od temeljnih obilježja i karakteristika modernog (američkog) horor filma te ističe kako je u fokusu svake priče unutar spomenutog žanra upravo borba za priznavanjem svega onoga što je društvo potisnulo ili potlačilo, a sad se vraća da nas progoni u formi noćnih mora, čudovišnih prikaza i različitih elemenata užasa (79). Drugim riječima, koncept represije u horor žanru uvijek je u međuodnosu s konceptom drugosti, što je u američkom horor filmu naročito moguće primijetiti u prikazima drugih kultura i etničnosti, žena, djece, proletarijata, devijacija od seksualnih normi i slično (Wood 77–79).

S obzirom na navedeno, naglašavanje političke kritike i poveznice strašnog i društvenog kao potrebe za uspostavljanjem nove paradigme unutar koje bi se smjestio Peeleov opus gotovo kao da pokušava uspostaviti distinkciju višeg i nižeg[10] horor teksta, pritom zanemarujući kulturno naslijeđe horor žanra i filmske teorije. Ipak, imajući u vidu zanemaren položaj kako rasnih i crnih

pitanja u horor filmskoj tradiciji, tako i afroameričkih horor autora, problematika žanrovskog određenja Peeleova rada postaje nešto jasnijom te se može iščitati kao pokušaj pronalaska niše ulaska crnog horor teksta koji ne spada pod domenu satire, a prikazuje crnog protagonista koji izlazi kao pobjednik u konačnoj konfrontaciji dobra i zla. U pokušaju da pronađe začetke crnog horor filma Robin R. Means Coleman u svojoj studiji Horror Noire navodi kako su u modernom američkom horor filmu čudovišne personifikacije rasizma ili pak prikazi traume transatlantskog ropstva gotovo u potpunosti izostali, dok su crni likovi, ako su i bili prikazani, najčešće bili među prvim žrtvama naročito strašnog nasilja (151). Do promjene u reprezentacijskim praksama unutar horor žanra dolazi 1970-ih godina s pojavom blaxploitation horor filmova, koji u središte priče postavljaju crne likove koji pokušavaju predstaviti neke od ideala crnačkih pokreta tog razdoblja. No najčešća kritika na koju blaxploitation horor filmovi nailaze jest da je riječ o narativima koji ne uspijevaju adresirati rasna pitanja i borbu crnačkih pokreta, već su usmjereni na prikaz tek nekoliko crnih individua i to nerijetko preispisujući već postojeći bijeli materijal (Dracula tako postaje Blacula, Frankenstein je Blackenstein itd.). Coleman stoga navodi kako je pri definiranju crnog horora kao specifičnog podžanra nužno napraviti distinkciju između crnog horora koji prikazuje crne likove i crnačka iskustva (Blacks in Horror) te crnog horor filma koji u svoj narativni fokus postavlja i pitanja rasnog identiteta, rasne politike i tradicije (Black Horror) (7). Pri toj razlikovnosti Blacks in Horror filmovi odnose se prvenstveno na horor filmove koji u svoje narativno središte postavljaju crne likove, kao čudovišta i/ili heroje, te pritom ne zauzimaju nužno kritički stav naspram pitanja rasnog identiteta i rasne opresije. S druge strane, Black Horror filmovi također se oslanjaju na dobro poznate mehanizme horor žanra, no u ovom slučaju s ciljem usmjeravanja fokusa na teme koje se tiču crnačke kulture i povijesti, crnačke estetike, iskustva, politike i slično (Coleman 7–8). Dakle, unatoč spomenutoj problematici žanrovskog određenja Peeleova Get Outa, ono što postaje vidljivo pregledom akademskih diskusija – te oslanjajući se na ponuđenu distinkciju autorice Robin R. Means Coleman – jest tendencija da se Peeleov prvijenac promatra kao crni horor film, s vlastitim zakonitostima koje označavaju svojevrsni prekid ili pak odmak od horor tradicije. Drugim riječima, ilustracija perzistentne rasne konfliktnosti američkog društva koju autor vješto isprepliće s afroameričkim kulturnim naslijeđem, ali prepoznatljivim obilježjima horor žanra, nedvojbeno smješta Get Out i druge horor uratke Jordana Peelea unutar domene crnog horor filma.

Upravo prva scena u filmu, koja prikazuje neobično tihe i puste ulice američkog predgrađa noću, i koja kao da nas upozorava na ono što slijedi, a istovremeno prikazujući američkoj publici dobro znani prostor, stvara atmosferu napetosti i iščekivanja tipičnu za horor film. Taj kratak trenutak iščekivanja ubrzo prekida glas crnog muškarca koji u telefonskom razgovoru s nepoznatom osobom odaje da mora pronaći način da pobjegne iz ovog naoko idiličnog predgrađa kojem ne pripada. Nedugo potom kamera prikazuje bijeli auto koji se polagano približava našem protagonistu, koji sad već pomalo prestrašeno počinje ubrzavati korak i udaljavati se od auta. Da njegova paranoja nije neopravdana postaje jasno trenutak kasnije kada se iza ugla iznenadno pojavi maskirani vozač, zgrabi crnog muškarca te ga odvuče u prtljažnik svog auta (Get Out 00:00:55–00:03:26). Ono što Peele postiže već u prvoj sceni filma jest postavljanje priče unutar tradicije američkog (horor) filma, ali i konteksta suvremenog američkog društva, dok istovremeno uspijeva subvertirati očekivanja publike i iznijeti jednu od prvih kritika odnosa američkog društva prema rasizmu. Naime, Peeleova odluka da radnju smjesti u rasno i klasno homogeno američko predgrađe kako bi se poigrao s očekivanjima publike i preokrenuo čitanje predgrađa kao sigurnog prostora uvelike se oslanja na neke od mehanizama karakterističnih za horor žanr, kao i na dosadašnje filmsko horor naslijeđe (primjerice filmovi poput Halloween (1978.), The Amytwille Horror (1979.), A Nightmare on Elm Street (1984.) itd.). Tako je publika, od prve scene otmice mladog Afroamerikanca i dalje tijekom filma, suočena s nekim od prepoznatljivih horor elemenata, a koji kroz uvođenje neočekivanog nastoje izazvati nelagodu kod gledatelja – iznenadni zvukovi, jump scares[11] , emocionalna napetost, otkrivanje natprirodnog i slično. No uz prepoznati proces očuđivanja publike sigurnim prostorom predgrađa istovremeno se odvija i drugi proces, u kojem publika prepoznaje i razumije realnost zabrinutosti glavnog lika i prije negoli dijegetski svijet prikaže bilo kakav užas. Jedna od prvih scena u filmu tako ne samo da stvara napetost u iščekivanju potencijalno zastrašujućih prikaza, već poziva i na interpretaciju stvarnog horora prije negoli se onaj filmski razotkrije – horor rasizma i rasne opresije u američkom društvu. Sposobnost horor filmova da uz potisnute traume i društvene strahove ilustriraju i one neposredne prijetnje koje se događaju u realnom vremenu i prostoru, čije prisustvo tek mora proći kroz katarzički proces, naročito je istaknuta vodilja narativa horor filmova novog milenija (Wynter 1). Poput podžanra torture porn[12] filmova, čija se pojavnost u literaturi obično dovodi u vezu s neposrednim

traumatskim događanjima u američkom društvu i medijskim izvještavanjem o terorističkim napadima, Peeleovi filmski uradci na sličan način adresiraju ne samo povijest rasne opresije u američkom društvu, već i njenu sadašnjost i rezistentnost – aludirajući na neke od medijski popraćenih slučajeva nasilja nad Afroamerikancima.

Uspješnost Peelea da prizove užas kod gledatelja i prije negoli razotkrije bilo kakav element neuobičajenog počiva na smještanju priče, odnosno samog osjećaja nepripadnosti koji prati crne likove u filmu, unutar konteksta neposrednih društvenih previranja i pojavnosti Black Lives Matter pokreta. Kako navode brojni autori, pojavi i raširenosti pokreta, čija se zadaća često navodi kao afirmacija društvenog doprinosa Afroamerikanaca, prethodio je niz medijski popraćenih izvještaja o ubojstvima i neopravdanom nasilju nad crncima od strane američke policije i predstavnika zakona. Jedan od takvih medijski popraćenih slučajeva koji je nesumnjivo poslužio kao predložak za uvodnu scenu u filmu Get Out jest američkoj publici naročito znan slučaj ubojstva mladog Afroamerikanca Trayvona Martina. Maloljetni Trayvon Martin, slično kao protagonist s početka filma, mirno je šetao ulicama predgrađa kada ga je u noćnoj patroli spazio predstavnik građanske straže, George Zimmerman. Zabrinut zbog opasnosti koju predstavlja crni „uljez" u njegovu susjedstvu, Zimmerman je odlučio uzeti zakon u svoje ruke te je hicem iz pištolja usmrtio nenaoružanog tinejdžera. O izravnoj referenci Peela na traumatski događaj govori i podatak da je mladi Martin u trenutku napada vodio telefonski razgovor koji je naprasno prekinut u trenucima kad je pokušao pobjeći od naoružanog Zimmermana. Slijedom ovog, ali i drugih slučajeva u kojima su mladi Afroamerikanci postali nedužne žrtve nasilja počinjenog od strane bijelih muškaraca na pozicijama moći, prosvjednici protiv strukturalnog i institucionalnog nasilja nad Afroamerikancima počeli su se mobilizirati pod sloganom Black Lives Matter. Par godina kasnije Peele u filmu Get Out prikazuje još uvijek nepokoreno čudovište u američkom društvu i dosad nevidljivo u horor žanru: čudovište kao društvo rasizma i opresije. Ključna pitanja o položaju crnih osoba u američkom društvu te o opresivnom djelovanju policijskog aparata koji perpetuira rasne podjele pronašla su tako ulaz i u mainstream filmsku horor scenu upravo kroz Peeleov uradak.

Kritika američke policije i institucionalnog nasilja primjetna je i u sceni u kojoj glavnog lika u filmu, Afroamerikanca Chrisa, i njegovu bijelu djevojku, Rose, zaustavlja policajac nakon što su automobilom slučajno udarili jelena. Na mjestu događaja, dok Rose daje iskaz, policajac zatraži od

Chrisa identifikacijske isprave iako se on u trenutku nesreće nalazi na mjestu suvozača. I dok Chris bespogovorno poseže za svojim ispravama, Rose je ta koja, iskazujući svoju bjelačku privilegiju, podsjeća policajca da je ona ta koja je upravljala automobilom u trenutku nesreće te propituje njegove osnove za ispitivanje Chrisa (Get Out 00:12:25–00:13:10). Naravno, Roseina smjelost dobiva dodatan značaj kasnije, kada shvatimo da je prvenstveno riječ o njezinu nastojanju da izbriše pisani trag koji bi upućivao na povezanost Chrisa i njezine obitelji, koja ga planira oteti i zatočiti. Riječ je dakle o još jednom primjeru u kojem publika i prije same spoznaje potencijalnog horora koji će se tek otkriti prepoznaje užas trenutne američke stvarnosti, a koji se ogleda u odnosu institucionalnog aparata prema crnim pojedincima. Ipak, svesti Peeleov rad na puko prepoznavanje stvarnih iskaza o rasnoj opresiji značilo bi uvelike umanjiti njegov doprinos kako crnom horor žanru tako i rasnim politikama 21. stoljeća. Iako se pitanje policijske brutalnosti naspram crnih pojedinaca doima kao recentnija pojava, ljeoma Oluo u knjizi So You Want to Talk About Race ističe kako je želja da se kontrolira, i pritom obezvrijedi život Afroamerikanaca, uvijek sačinjavala dio američke policijske kulture i policijskog osposobljavanja. Kako nastavlja Oluo, „[g]eneracijske rane policijske brutalnosti i ugnjetavanja nisu zacijelile, jer brutalnost i ugnjetavanje i dalje se događaju, čak i ako policajci više ne nose bijele kapuljače ili ne puštaju svoje pse napadače na nas” (91).

U prikazima rasnih konflikata koje američka publika s lakoćom može prepoznati i kontekstualizirati Peele uspijeva iznijeti kritiku američke institucionalne politike, ali i ono što se doima i kompleksnijim pitanjem – ilustrirati isprepletenost povijesnih i suvremenih rasnih konflikata i ugnjetavanja Afroamerikanaca. Drugim riječima, Peele ukazuje na to da ovo čudovište, za razliku od mnogih personifikacija dosada, jest upravo američko društvo, te pritom poziva publiku na preispitivanje i svojeg kulturnog naslijeđa i vlastitog djelovanja u opstojnosti ovog čudovišta. Uz navedene mehanizme, jedan od načina na koji Jordan Peele uspijeva iznijeti kritiku suvremenog rasno diskriminatornog društva jest kroz prikaze nevidljivih djelovanja rasizma u svakodnevnici, tzv. mikroagresije, te preusmjeravanjem bijelog pogleda u filmovima kao što je već spomenuti Get Out (2017.), ali i u filmu Us (2019.).

Kontekstualiziranje filma Get Out kao teksta koji je napisan u vrijeme Obamine administracije razotkriva jedan od zadataka koje si je pred sebe postavio sam autor, a riječ je o kritici takozvanog

liberalnog rasizma te istovremenom opovrgavanju tvrdnje o postojanosti postrasnog američkog društva. Optimistična predviđanja o iskorijenjenosti rasizma koja su uslijedila netom nakon odabira prvog crnog američkog predsjednika naišla su na brojne kritike pripadnika afroameričke zajednice te su pronašla svoj put u umjetničkim i teorijskim djelima afroameričkih autora. Kritička teoretičarka Ijeoma Oluo tako navodi da odabir crnog predsjednika ne samo da nije iskorijenio rasizam, već ga je i ojačao, prikazujući Afroamerikance kao sad već realnu prijetnju postavljenoj piramidi na čijem se vrhu nalaze pripadnici bijele, više klase (12). Da rasizam u američkom društvu nije iskorijenjen, Peele u Get Outu vješto ilustrira postavljajući u središte radnje par koji potječe iz rasno i klasno različitih obitelji. Kada Chris odlazi upoznati obitelj i prijatelje svoje bijele liberalne djevojke Rose, u više navrata iskusi mikroagresiju više liberalne klase. Pod pojmom mikroagresije podrazumijevamo svakodnevne, gotovo nevidljive uvrede usmjerene prema određenoj grupi, odnosno u slučaju rasnih mikroagresija uvrede usmjerene prema pripadnicima druge rase. Da nije riječ o nesmotrenim upadicama i nevinim uvredama govori prije svega učinak koji one imaju na psihološko stanje pojedinca nad kojim se vrše, ali i njihove šire društvene implikacije u doprinosu normalizacije rasizma (Oluo 169).

U filmu Get Out djelovanje mikroagresije naročito je precizno, i donekle satirično, prikazano u trenutcima kada Chris upoznaje roditelje svoje djevojke Rose, odnosno kad se zatekne u homogenom predgrađu okružen bijelim liberalima koji ne nipošto ne žele da se njihov gost osjeća otuđeno. To naročito pokušava postići Rosein otac Dean koji, koristeći se crnačkim slengom i gestikulacijama, nastoji stvoriti ugodnu atmosferu ponajprije za Chrisa (Get Out 00:15:43–00:16:00). Promatranje Chrisa kao gotovo izložbenog primjerka iznimno je naglašeno tijekom privatne zabave koju obitelj Armitage organizira za prijatelje i susjede, čija fascinacija Chrisom i njegovim fizičkim predispozicijama otkriva djelovanje različitih oblika rasizma. Pritom Peele uz prikaze učinka rasne mikroagresije navodi publiku na razmišljanje o važnosti razotkrivanja ovakvog oblika rasizma, koji često ostaje nezapažen, odnosno prikriven iza dobronamjernih savjeta i komplimenata. Komični efekt koji proizlazi prvenstveno iz promatranja bijelih likova kako pokušavaju preuzeti neka od obilježja crnačke subkulture, i pritom ne uspijevaju, prekida prikaz nelagode i izoliranosti koju osjeća glavni lik, a koji ukazuje na to da i ovaj latentni oblik rasizma uspijeva negirati autonomiju i djelovanje crnog subjekta. U tom kontekstu zanimljivo

je primijetiti i način na koji se Rosein brat Jeremy obraća Chrisu – vrlo očigledno i nedvosmisleno referira se na njegovu različitost i iznosi problematične asocijacije animalizma i crne boje kože (Get Out 00:23:53–00:24:52). Postavljen u oprečnosti s ostatkom liberalne i dobronamjerne obitelji, lik Jeremyja možemo promatrati kao personifikaciju starijeg, naoko iskorijenjenog oblika rasizma, prikazom kojega Peele uspijeva iznijeti i vlastiti komentar o neutemeljenosti ideje o postrasnom američkom društvu.

Kritiku postrasizma kroz prikaze društveno-ekonomskog položaja likova Afroamerikanaca naspram bijelih likova moguće je primijetiti i u Peeleovu horor filmu Us iz 2019. godine. U ovom nedvojbeno horor filmskom uratku Peele se na prvi pogled odmiče od teme rasnog (ne)pripadanja predstavljene u ranijem radu te u središte radnje postavlja afroameričku obitelj Wilson, čiji izvor užasa više nisu pripadnici bijele više klase i američko sistemsko ugnjetavanje, već njihovi crni dvojnici koji obitavaju ispod površine zemlje. Podzemna obitelj Wilson gotovo je identična onoj koja se nalazi u predgrađu iznad zemlje, a jedine razlike među njima mogu se pripisati njihovim nejednakim položajima u odnosima moći gdje „stvarna" obitelj (naoko) nije ograničena prostorom u kojem obitava. I dok se na prvi pogled doima da pitanje rasne nejednakosti i sustavne opresije nije u narativnom fokusu filma Us, Peele upravo kroz prizmu dualnosti ilustrira univerzalan i (ne)iskonski užas koji proizlazi iz američke povijesti ropstva i rasizma. O opstojnosti te univerzalne traume američkog društva, i mitskom postojanju postrasnog društva, Peele iznosi komentar kroz pozicioniranje obitelji Wilson u oprečnosti sa zrcalnom slikom njihovih dvojnika, ali i druge, bijele obitelji. Naime, iako je obitelj Wilson prikazana kao afroamerička obitelj više klase, čija boja kože dosad nije predstavljala prepreku u njihovu društvenom i ekonomskom usponu, u kontrastnom odnosu s bijelom obitelji Tyler Peele propitkuje (američku) iluziju o jednakosti šansi. Unatoč istovjetnom klasnom položaju i društvenom statusu, u različitim nadmetanjima u kojima očevi ovih obitelji demonstriraju vlastitu (kupovnu) moć obitelj Wilson ne uspijeva ni po čemu doseći položaj obitelji Tyler, koja je uvijek malo uspješnija. Navedeno prije svega sugerira kako je boja kože obitelji Wilson, ma koliko se neprimjetnom doimala, označitelj zbog kojeg se nikad ne mogu nalaziti u istoj početnoj poziciji kao bijeli pripadnici društva. Prikazujući odnos triju obitelji, podzemne obitelji Wilson, suvremene obitelji Wilson i obitelji Tyler, Peele još jednom pokazuje kako je stvarni

horor ropstva i opresije utkan ne samo u kulturno naslijeđe Afroamerikanaca, već čini integralni dio njihova identiteta.

Suprotno većini mainstream horor filmova, ali i kao primjer onoga što Coleman kategorizira kao crni horor film, Get Out i Us u središte radnje postavljaju crne protagoniste, njihovu patnju i (ne)moć pred djelovanjem opresivnih bijelih struktura. Usredotočivši se na crne likove i njihove priče, Jordan Peele u svom radu demonstrira i djelovanje procesa koji bell hooks naziva opozicijskim pogledom. Opozicijski pogled, prema bell hooks, označava pobunu i želju crnih osoba da uzvrate pogled prema strukturama moći i privilegije, kreirajući tako mogućnost otpora i samostalnog djelovanja (116). Drugim riječima, taj opozicijski, odnosno kritički pogled marginaliziranim grupama otvara prostor za djelovanje u kojem mogu „ispitati pogled Drugoga, ali i uzvratiti pogled jedni drugima, pritom imenujući ono što zapažaju. Pogled je bio i jest mjesto otpora za kolonizirane crne ljude diljem svijeta" (hooks 116). U kontekstu djelovanja opozicijskog pogleda zanimljivo je i primijetiti je kako je u filmu Get Out glavni lik, Chris Washington, predstavljen kao urbani fotograf koji se u svojim radovima usredotočuje na realizam svakodnevnice. Upravo kroz objektiv svoje kamere Chris u nekoliko navrata uspijeva uzvratiti pogled i pružiti otpor bijelim strukturama moći, a istovremeno se distancirati i zaštititi od objektivizacije bijelog pogleda. Navedeno primjećujemo i u ranije spomenutoj sceni koja prikazuje zabavu u kući Armitageovih i Chrisa koji se oslanja upravo na svoj aparat kao štit, ali i kao oružje u činu otpora protiv rasne stereotipizacije i objektivizacije njegova crnog tijela. Dekonstruiranje bijelog pogleda moguće je poprilično jasno iščitati i u sceni koja prikazuje Chrisa kako promatra vlastiti odraz u zrcalu dok mu lice prekriva bijela pjena za brijanje, da bi odmah potom kamera zauzela položaj njegove djevojke koja neodlučnim pogledom bira između različitih slastica u izlogu (Get Out 00:05:32–00:06:00). Naizmjenično prikazujući moć bijelog pogleda, odnosno (ne)moć opozicijskog pogleda koji zahtijeva neki oblik bijelog posredovanja (bilo da je riječ o bijeloj pjeni ili objektivu kamere), Peele usmjerava pažnju gledatelja na to da prepozna svu privilegiju bijelog pogleda i njegovu prijetnju crnoj subjektivnosti. O važnosti navedene scene za daljnju radnju, ali i za prepoznavanje djelovanja bijelog pogleda, piše i Kevin Wynter, koji navodi da je riječ o „metamorfozi trenutka samospoznaje vlastitog crnog položaja u bijelom svijetu te proračunatoj rasnoj promjeni koja je često neophodna ako se bijelim svjetovima želi sigurno i uspješno kretati" (93). Iako je pitanje

opozicijskog pogleda nešto jasnije dočarano u narativu filma Get Out, bilo kroz Chrisovo fotografiranje okoline ili pak u namjeri Armitageovih da doslovno iskoriste njegovo oko fotografa, Jordan Peele i u svom drugom uratku, Us, također ilustrira djelovanje opozicijskog pogleda kroz prikaz podzemnih dvojnika koji uzvraćaju pogled svojim zemaljskim inačicama, odozdo prema gore. U jednom od susreta dviju obitelji Wilson podzemni dvojnici pitaju se kako li je bilo odrastati uz pogled na nebo i sunce, uz svu privilegiju koju sa sobom donosi gornji svijet, a koju oni nikad nisu iskusili (Us 1:35:55–1:36:09). To preispitivanje vlastite privilegije jedan je od zadataka koje pred publiku postavlja i sam autor Jordan Peele kada u središte radnje postavlja marginalizirane pojedince, njihova crnačka tijela, priče i iskustva koji sad bivaju lišeni ograničenja bijelog pogleda. Drugim riječima, filmski uradak Jordana Peelea, poput i glavnih likova u navedenim filmovima, pokazuje važnost vizualnog otpora u društvu koje promatra crnačke priče kao Druge u odnosu na privilegirane bijele priče i subjekte. Usmjerivši pogled i pažnju prema kompleksnosti afroameričkog identiteta, tjeskoba i ranjivosti koji sačinjavaju njihovo naslijeđe i njihovu svakodnevnicu, Jordan Peele razbija privid o razrješenju traume ropstva ili pak uspostavljanju postrasnog društva sadašnjice te posljedično ukazuje na perzistentnost iskonskog nasilja i užasa američkog društva, a koji predstavlja prije svega negacija rasne opresije.

Promatrajući tako ova dva autora, ono što se primarno nameće kao fokus analize jest njihova različitost, od samih tema koje problematiziraju, preko teorijskih konstrukata pomoću kojih im je moguće analitički pristupiti, pa sve do njihove pozicije i značaja unutar šireg društvenog konteksta. Ova razlikovnost međutim nestaje u trenutku dekonstrukcije pojedinačnih narativa i posljedičnog ogoljivanja istinskog uzroka užasa. Drugim riječima, unatoč svim uočenim razlikama, Lynch i Peele započinju artikulaciju vlastitih užasa usmjeravajući svoju pažnju prema svakodnevnom, odnosno prema onim aspektima našeg društva, i posljedično kulture, koji kontinuirano obitavaju u sjeni. Bilo da je riječ o prešućenom ili ignoriranom nasilju, ili pak o negaciji postojanja snažnih rasnih tenzija unutar jednoga društva, oba autora uočavaju postojanje tankog ideološkog sloja čija je funkcija perpetuiranje stanovitog (američkog) utopijskog diskurza. Sukladno tome njihov rad preuzima na sebe obvezu pronalaženja onih izvora užasa koji uslijed navedene ideologije bivaju normalizirani te ih potom, putem žanrovske tranzicije, artikulira kao „nenormalne” ili pak „neuobičajene”. Ova tranzicija ili izmještanje u kategorizaciji, odnosno pripojavanje realnih/„uobičajenih” društvenih

užasa fiktivnim/„neuobičajenim“ užasima žanra, omogućava formiranje daleko kompleksnijih i dugoročnijih uvida u istinsko zlo ljudske prirode. Navedeno biva dodatno potvrđeno činjenicom da oba autora suštinski nisu percipirana kao žanrovski redatelji, već im upravo njihova sklonost slobodi izričaja i forme omogućava jednu dosljedniju studiju ljudske prirode, neopterećenu često ograničavajućim postavka žanra.

Works Cited:

Coleman, Robin R. Means. Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present. Routledge, 2013.

Freud, Sigmund. The Uncanny. Translated by David McLintock, Penguin, 2003.

hooks, bell. Black Looks: Race and Representation. South End Press, 1992.

Jones, Steve. Torture Porn: Popular Horror After Saw. Palgrave Macmillan, 2013.

Landsberg, Alison. „Horror Vérité: Politics and History in Jordan Peele’s Get Out (2017).” Continuum: Journal of Media and Cultural Studies, vol.32, no.5, 2018, pp.629-642.

Lee, H. Sander. „The Horrors of Life’s Hidden Mysteries.” The Philosophy of David Lynch, edited by William J. Devlin and Shai Biderman, The University Press of Kentucky, 2011, pp. 45-60.

Mactaggart, Allister. The Film Paintings of David Lynch – Challenging Film Theory. Intellect, 2010.

McGowan, Todd. The Impossible David Lynch. Columbia University Press, 2007.

Oluo, Ijeoma. So You Want to Talk About Race. Seal Press, 2018.

Peele, Jordan. Interview by Jada Juan and Hunter Harris. „The First Great Movie of the Trump Era”. Vulture, 22. Feb. 2018, https://www.vulture.com/article/get-out-oral-history-jordan-peele.html. Accessed 26 April 2022.

Vidler, Anthony. The Architectural Uncanny – Essays in the Modern Unhomely. MIT Press, 1992.

Wood, Robin. „An Introduction to the American Horror Film.” American Nightmare: Essays on the Horror Film, edited by Andre Britton, Robin Wood and Ricahrd Lippe, Festival of Festivals, 1979, pp. 7-28.

Wolfe, April „Fans Fear 'Elevated' Horror Films Could Damage Genre". The Journal Gazette, 16 April 2018, https://www.journalgazette.net/entertainment/movies/20180416/fans-fear-elevated-horror-films-could-damage-genre. Accessed 26 April 2022.

Wynter, Kevin. Critical Race Theory and Jordan Peele's Get Out. Bloomsbury Publishing, 2022.

Blue Velvet. Directed by David Lynch, De Laurentiis Entertainment Group, 1986.

Eraserhead. Directed by David Lynch, American Film Institute, 1977.

Get Out. Directed by Jordan Peele, Blumhouse Productions, QC Entertainment, Monkeypaw Productions, 2017.

Twin Peaks: Fire Walk With Me. Directed by David Lynch, CINY Pictures, 1992.

Us. Directed by Jordan Peele, Monkeypaw Productions, Perfect World Pictures, 2019.

Bibliografija

Coleman, Robin R. Means. Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present. Routledge, 2013.

Freud, Sigmund. The Uncanny. Translated by David McLintock, Penguin, 2003.

hooks, bell. Black Looks: Race and Representation. South End Press, 1992.

Jones, Steve. Torture Porn: Popular Horror After Saw. Palgrave Macmillan, 2013.

Landsberg, Alison. „Horror Vérité: Politics and History in Jordan Peele's Get Out (2017)." Continuum: Journal of Media and Cultural Studies, vol.32, no.5, 2018, pp.629-642.

Lee, H. Sander. „The Horrors of Life's Hidden Mysteries." The Philosophy of David Lynch, edited by William J. Devlin and Shai Biderman, The University Press of Kentucky, 2011, pp. 45-60.

Mactaggart, Allister. The Film Paintings of David Lynch – Challenging Film Theory. Intellect, 2010.

McGowan, Todd. The Impossible David Lynch. Columbia University Press, 2007.

Oluo, Ijeoma. So You Want to Talk About Race. Seal Press, 2018.

Peele, Jordan. Interview by Jada Juan and Hunter Harris. „The First Great Movie of the Trump Era". Vulture, 22. Feb. 2018, www.vulture.com/article/get-out-oral-history-jordan-peele.html. Accessed 26 April 2022.

Vidler, Anthony. The Architectural Uncanny – Essays in the Modern Unhomely. MIT Press, 1992.

Wood, Robin. „An Introduction to the American Horror Film." American Nightmare: Essays on the Horror Film, edited by Andre Britton, Robin Wood and Ricahrd Lippe, Festival of Festivals, 1979, pp. 7-28.

Wolfe, April „Fans Fear 'Elevated' Horror Films Could Damage Genre". The Journal Gazette, 16 April 2018, www.journalgazette.net/entertainment/movies/20180416/fans-fear-elevated-horror-films-could-damage-genre. Accessed 26 April 2022.

Wynter, Kevin. Critical Race Theory and Jordan Peele's Get Out. Bloomsbury Publishing, 2022.

Blue Velvet. Directed by David Lynch, De Laurentiis Entertainment Group, 1986.

Eraserhead. Directed by David Lynch, American Film Institute, 1977.

Get Out. Directed by Jordan Peele, Blumhouse Productions, QC Entertainment, Monkeypaw Productions, 2017.

Twin Peaks: Fire Walk With Me. Directed by David Lynch, CINY Pictures, 1992.

Us. Directed by Jordan Peele, Monkeypaw Productions, Perfect World Pictures, 2019.

[1] Svi su prijevodi autorovi.

[2] U kojoj se nalazi njegov otac – ranije unesrećeni gospodin.

[3] Koncept dvojnika ili pak doppelgänger Freud prije svega pripisuje autoru Ottu Ranku, koji u svojem eseju iz 1914. uvodi pojam u psihoanalizu te ga analitički povezuje s odrazima u ogledalu, sjenama i doktrinama duše i straha od smrti (Freud 142). Freud navedeni koncept povezuje s idejom predstavljenom u ranije spomenutoj tezi o obliku zastrašujućeg koji seže u ono što je nekoć bilo dobro poznato (124).

[4] Kako bi barem donekle dočarao antropomorfiju djeteta, Lynch je za snimanje koristio balzamirani fetus teleta.

[5] Vrijedi spomenuti ulogu zvuka unutar Lyncheva opusa kao zaseban i iznimno utjecajan izvor iskonskog/nepatvorenog straha. Kao što to navodi Allister Mactaggart u svojoj analizi naslovljenoj The Film Paintings of David Lynch, zvuk u Lynchevim filmovima funkcionira na način da pruža „kontinuirano 'performativno uvijanje', čime ostvaruju jedan jeziv efekt na gledatelja […] Ovo pruža snažan uvid u to kako zvukovi mogu zaobići racionalno i kognitivno 'razumijevanje' pripovijesti. Zvukovi putuju i utječu neizravno, djelujući na tijelo i psihu na neke načine koji remete pripovjedni tok" (128).

[6] Prve dvije sezone serijala prikazane su u periodu od 1990. do 1991. godine, dok je treća sezona prikazana 2017. godine. Kao svojevrsnu nadopunu serijala Lynch je snimio i film naslovljen Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992).

[7] Treća sezona iz 2017. godine, unatoč tome što je povezana s prethodnim segmentom, predstavlja svojevrsni zasebni narativ, odnosno autorovo dodatno eksperimentiranje formom, te kao takva ponešto izlazi iz okvira ove analize.

[8] Za detaljnije čitanje Twin Peaksa kao paradigme prostorne dualnosti vidi Tracing the Nowhere: Heterotopian Incursions in Twin Peaks autorice Tijane Parezanović i Marka Lukića (The Journal of Popular Culture 51(1), DOI: 10.1111/jpcu.12637).

[9] Mactaggart dodatno naglašava prisutnost i korištenje ovog kadra kroz cijeli serijal (128), bez objašnjenja njegove funkcije, što retrospektivno dodatno naglašava užas prikazanog.

[10] Zanimljivo je primijetiti kako je u nastojanjima da se društveni komentar filma Get Out odmakne od žanra koji se tradicionalno vezuje uz eksploataciju, jeftinu zaradu i izazivanje straha nekolicina autora i kritičara odlučila klasificirati Get Out kao tzv. uzdignuti horor tekst (elevated horror) (Wolfe, Fans Fear 'Elevated' Horror Films Could Damage Genre).

[11] Pojam jump scare označava audiovizualnu tehniku, najčešće prisutnu u modernom horor filmu, a koja se odnosi na iznenadan i neočekivan prikaz događaja ili lika na ekranu popraćen strahovitim zvučnim efektom. Svrha korištenja ove tehnike jest prestrašiti, odnosno proizvesti fizičku reakciju kod publike tako da gledatelji (gotovo) skoče od straha.

[12] Torture porn odnosi se na podžanr horor filmova koje odlikuju detaljni i krajnje eksplicitni prikazi nasilja nalik estetici vidljivoj u hardcore pornografiji. Iako kategoričke odrednice ovog podžanra, kao i umjetnčka vrijednost torture porn filmova, ostaju predmetom brojnih debata, u knjizi Torture Porn: Popular Horror After Saw (2013.) Steve Jones navodi kako je svim torture porn filmova zajedničko to da nedvojbeno pripadaju horor žanru te da u narativnom fokusu prikazuju zatočene protagoniste koji prolaze kroz strašno fizičko i/ili psihološko mučenje (8). Neki od filmova koji su okarakterizirani kao torture porn filmovi jesu: Saw (2004.), Hostel (2005.), Turistas (2006.), Captivity (2007.).

Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License