

posredovanju varnostnikov v pretepu slednje obvladala, jim odvzela ključne in odklenila najbolj varovan oddelek ter nekaj zgradb požgala do tal. Paradoks vojaškega zapora, še posebej v vietnamski vojni, piše Katherine Kinney, je, »da ne uporablja prisilne strukture zapora, da bi posameznike izključila iz družbe, temveč da bi vojake zadržala v vojski«. Večina zapornikov je bila namreč dezerterjev, ki so želeli zgolj zapustiti vojsko in Vietnam, pri čemer je treba poudariti, da so bili med vojno temnopoltni vojaki kaznovani vsaj dvakrat pogosteje kot belski, pogosto za povsem arbitrarne prekrške, denimo nespoštljivost in provokativne geste; leta 1967 naj bi univerzitetno izobraženega temnopoltega vojaka v omenjeni zapor poslali zaradi branja knjige aktivista H. Rapa Browna. Ker zaporniki ob vstaji niso mogli priti iz zapora, so se zaprli vanj in v njem ustvarili revolucionarno osvobodeno celico onkraj vojaških sodnih pooblastil. Simbolno so uničili uniforme in dokumente, ki so dokazovali njihovo pripadnost ameriški vojski, ter sledili ideološki perspektivi samoodločanja gibanja Black Power.

Za premike onkraj centra torej ni nujno domišljjsko iskanje zlata v džungli. V pretežno pozabljenem filmu **Mrtvi predsedniki** (Dead presidents, 1995) bratov Alberta in Allena Hughesa, ki prav tako v ospredje postavi temnopolte vojake, se ti po vrnitvi iz Vietnama v Bronx, ko jim postane jasno, da jih doma ni pričakalo nič drugega kot *crack* in sociala, z maskami na obrazih namenijo v banko. Oziroma kot zapiše John A. Williams v romanu *Captain Blackman*, znanstvenofantastični pripovedi o afroameriškem vojaku v Vietnamu, ki obleži ranjen in s potovanjem nazaj v času razišče kontinuiteto vpletenosti temnopoltnih v vojne belcev, »ni šlo za črnce in belce proti rjavim, ne zares. Črncci in belci so želeli pobiti drug drugega, ne Vietnamcev, in zgolj dejstvo, da so morali pobijati Vietnamce, je preprečilo, da tega niso počeli drug drugemu.«

Viri in literatura

- Bryant, C.B.D. 1984: »Barely Suppressed Screams: Getting a Bead on Vietnam War Literature«. *Harper's Magazine*
- Kinney, Katherine. 2000: *Friendly Fire: American Images of the Vietnam War*. New York: Oxford University Press
- Nguyen, Viet Thanh. »Vietnamese Lives, American Imperialist Views, Even in 'Da 5 Bloods'«. Dostopno na: <https://www.nytimes.com/2020/06/24/movies/da-5-bloods-vietnam.html>
- Taylor, Clyde. 1990: »The Colonial Subtext«. *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. Ur. Linda Dittmar in Gene Michaud. New Brunswick: Rutgers University Press
- White, Hayden. 1978: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Williams, John A. 1972: *Captain Blackman*. New York: Thunder Mouth Press

NEREŠENI PRIMER DAGA HAMMARSKJÖLDA

MUANIS SINANOVIĆ

Bizarnost zla

Dag Hammarskjöld je leta 1953 postal generalni sekretar Združenih narodov. Čeprav je v splošni zavesti malo znan, velja za eno najboljših osebnosti na tem položaju. Zavzemal se je za realno neodvisnost osamosvojenih afriških držav in se boril proti ekonomskemu neokolonializmu. Leta 1961 je umrl v sumljivi letalski nesreči na območju Konga; nekateri domnevajo, da je bilo letalo sestreljeno. Je edini človek, ki je posthumno prejel Nobelovo nagrado za mir.

Vprašanje o okoliščinah njegove smrti je izhodišče za nenavadni dokumentarec **Nerešeni primer Daga Hammarskjölda** (Cold Case Hammarskjöld, 2019) danskega filmarja in TV-voditelja Madsa Brüggerja. Izhodišče, pravimo, saj se film razširi preko vseh pričakovanih meja, se zaplete v mrežo motivov, tem, narativnih postopkov ter stopi na žanrsko mejo med resnim in lažnim dokumentarcem oziroma mokumentarcem. Pri tem je najbolj nenavadno, da je v resnici povsem resen.

Brügger se na kraj nesreče odpravi z Göranom Björkdahlom, možem, ki je od očeta prejel kos preluknjanje pločevine, za katerega verjame, da je del Hammarskjöldovega letala. A generalni sekretar po raziskovalnih neuspehih postane razmeroma marginalen lik. Protagonista namreč pride na sled supremacistični organizaciji *South African Institute for Maritime Research* in začne se potovanje v srce teme, po poteh, ki vodijo h Keithu Maxwellu, noremu, v belo oblečene-mu lažnemu zdravniku, ki naj bi bil organiziral paramilitarne enote za boj proti temnopoltnim v Južnoafriški republiko in skušal izvesti biološke napade, na primer zastrupljanje z virusom HIV. Maxwell je nekakšen dejansko obstoječi Kurtz (lik, ki ga poznamo iz knjige *Srce teme* in filma **Apokalipsa zdaj** [Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola]), visoko operativen psihotik, ki manipulira z ljudmi, briše meje med fikcijo in realnostjo ter pripravlja mračne zarote. Režiser se med raziskovanjem zapleta v neprehodno džunglo znakov in dokaznega gradiva, ne more pa vedeti, ali imajo kakšen pomen ali so zgolj nov trik na poti, ki jo je k prepadu speljal pokojni zlobnež.

Negotovost pripovedi dokumentarista na neki točki pripelje do drugačnega pristopa k snemanju, saj samega sebe vpelje kot lik ironiziranega detektiva. V skladu s tropom o kolonialnem, tropskem raziskovanju sam privzame Maxwelllove lastnosti. Denimo, ves čas je oblečen v belo, najame pa tudi dve lokalni tajnici, ki jima v kolonialnem hotelu zloglasnega Leopolda II. narekuje zgodbo. S tem ironično privzame dvojno oblastni odnos do tipkaric kot temnopoltnih oseb in kot žensk. Pri tem postavlja pod vprašaj mit detektiva, pogumnega moškega, ki razvozlava velike kolonialne skrivnosti in preizkuša lastne notranje meje.

Zgodba se razvija iz hotelske sobe, preko poglavij, kakor si jih je zamislil, da bodo natipkana na pisalnem stroju, nanjo pa se navezuje ostalo filmsko gradivo v zelo dinamičnem toku, ki preči celine, različne skupine ljudi in filmske pristope. Večinoma spremljamo klasične dokumentaristične kadre intervjujev v sobah in potovanja v prevoznih sredstvih od znotraj; tu in tam, kadar gre za zamišljanje Maxwellovih okoliščin, pa se pred nami odvrtijo animirane sekvence. Poglavja uvaja omenjena korespondenca med režiserjem in tajnico, ki ji sledi natipkan naslov s kratkim sinopsisom. Gradivo je bogato, saj ga usmerja sama zgodba, ki protagonista vodi na raznolike kraje in ju sooča z različnimi tipi ljudi. Opazujemo buhteče vizualno rastje, ob katerem nam le stežka postane dolgčas. Navda nas lahko otroško veselje, užitek v sliki, ki ga krepí vznemirljiva mešanica nakazane ironije in zlovesčnosti tematike ter razkritij.

Ravno zaradi ironije film ne zdrsne v ugodje kolonialnega pogleda pri opazovanju ekscesov v svetu Drugega. Ker dokumentarec ves čas ozavešča svoj ekscesni užitek v raziskovanju in kopanju po neokolonialni polpreteklosti, pravzaprav pride do resnične solidarnostne in etične geste. To doseže na dveh ravneh. Prvič, svoje vloge ne fetišizira. Drugič, usodo temnopoltnih populacij postavi kot objekt,

vreden fascinacije in osmišljanja skozi pripoved, s čimer se izogne pokroviteljskemu, usmiljenškemu pristopu. Tako najde izviren način ustvarjanja kritičnih dokumentarcev, ki so zmožni ozaveščati, ne da bi postali del industrije viktimizacije. Del tega pristopa je tudi, da dokumentarec hkrati dobro in vznemirljivo deluje kot film ter ves čas prevprašuje položaj lastnega pogleda, ga izloči iz čiste zunanosti ter ga vplete v proces. Pri tem detronizira tisti moralni absolutizem večine dokumentarnih filmov, ki že zaradi svoje oblike zunanjega pogleda nehotе dajejo vtis dokončne sodbe, ob kateri lahko gledalci nemočno obsedimo. Takšen pristop ima večji smisel v prikazu zgodovinskih dogodkov, na katere ne moremo več vplivati – da nanje pogledamo z distanco in tako lažje povlečemo vzporednice s svojim časom – zaradi pasivnosti pa slabše učinkuje, kadar prikazuje dogodke, ki so še del horizonta aktivne generacije.

Pripoved torej teče na dveh ravneh: na ravni zgodbe o zloglasnem inštitutu ter na ravni zgodbe o sestavljanju zgodbe. Obe ravni sta razmeroma zapleteni, ujeti v široko in gosto mrežo dvoumnih povezav in naključij. Včasih deluje kot zelo zamotan klobčič niti, in čeprav imamo ves čas občutek, da ga nekaj res drži skupaj, se nam morda zdi tudi, da bi lahko vsak hip razpadel. Film je zato vredno pogledati še drugič. Takrat se lažje izkristalizirajo njegova struktura, referencialnost in subtilnost njegovega humorja.

Pristop je posrečen še z enega vidika. Mreža, ki jo razkrije, deluje skoraj neverjetno. Odkritje supremacistične paramilitarne skupine, ki je načrtovala genocidne projekte in bila povezana z visokimi ešaloni zahodnih držav, je prepredeno s fantastičnimi dogodki, dokumenti in pričevanji, vtis o resničnosti pa narašča prav s kopičenjem teh fantastičnih elementov. Zdi se, da avtorju skoraj ni preostalo drugega, kot da nad kontingentom gradiva, ki se mu je odprlo, še sam izrazi osuplost, saj bi sicer lahko pod vtisom, da gre za teorijo



zarote, gledalci hitro izgubili zanimanje. Obenem je razkritje globoke mreže tajnih služb, psihopatije in mračnjaških zarotniških sil v vsakdanjem življenju, kjer tli tik pod površjem, včasih pa vanj izbruhne – naše intimne povezanosti z življenjem in smrtjo v rokah ideologij – lahko nedomačno in tesnobno. Pripovedni postopki, ki ohranjajo (rahlo humorno) distanco, ublažijo učinek travmatičnosti in nas bolj živo vpnejo v razmislek o informacijah, ki smo jih prejeli.

Ravno s tem, da *Nerešeni primer Daga Hammarskjölda* ne ve, ali naj se jemlje resno ali ne, mu uspe v raziskovanju priti zelo daleč, celo dobiti pričevanje nekdanjega plačanca, ki s svojim nastopom pred kamero tvega veliko. Kliše in načelo, da je realnost bolj čudna od fikcije, se tu izkažeta za smiselna in upoštevanja vredna. Če želimo prodreti globlje v srčiko realnosti, moramo upoštevati njeno čudaškost in jo vzeti resno. Navsezadnje je eno glavnih sporočil tudi to, da nikoli ne moremo vedeti, kam nas bo pot pripeljala. Pri snemanju dokumentarcev dostikrat pride do sprememb izhodiščnih načrtov in prehoda na drugo temo, ta klik, iskrica naključja, pa je zatajena. Brügger se je odločil, da bo glede tega iskren.

Uspelo mu je posneti nekakšen totalni dokumentarec, film, ki dokumentira vse, kar je mogoče dokumentirati, svoj objekt in subjekt svojega objekta, s čimer ustvari vtis nečesa živega, dejavnega, skoraj interaktivnega. Njegov pogum je v totalnosti. V njej je tudi njegova političnost, saj svoj politični predmet uspe zgrabiti brez odvečnega strahospoštovanja, učinek česar je demistifikacija, kar se zaradi misterioznosti zgodbe morda zdi paradokсно. Gre za to, da Brügger nasproti manipulatorju Maxwellu, ki je želel zabrisati sledi in se skriti za kultom, postavi svoje taktike manipuliranja s sledmi, v subtilnem smešenju pa avro uspe odstraniti. Gledalcu pri tem ponudi uvid v globoke korenine neokolonializma ter mu v misli vsadi seme nadaljnje, samostojne refleksije – vsi lahko postanemo raziskovalci.



JERNEJ TREBEŽNIK

Presnemavanje Cornwalla

Angleška obalna mesteca so točke, kjer izginjajoči načini življenja trčijo ob družbene prakse prihodnosti, kjer so lokalne značilnosti podvržene nenehnim zunanjim pritiskom in kjer britanska imperialistična preteklost sreča brexitovski protekcionizem. V enem tovrstnih vozlišč svojo nenavadno pripoved razvija **Vaba** (Bait, 2019), prvi celovečerni film angleškega režiserja Marka Jenkina.

Vabo, v osnovi sicer relativno preprosto zgodbo o ribiču Martinu in njegovih vsakdanjih bojih za preživetje, moramo torej razumeti predvsem kot sliko sodobnih družbenih tenzij in silnic modernizacije. Medtem ko se Martin še vedno preživlja s prodajanjem morskega ulova od vrat do vrat in pri tem ne zasluži niti za lasten čoln, njegov brat Steven s čolnom pokojnega očeta turiste vodi po panoramskih voznjah. Brata sta morala nekdanji družinski dom prodati bogatim prišlekom, ki so hišo ovili v kičasto dekoracijo in jo zdaj oddajajo turistom. In če del vaščanov verjame, da imajo od tujih gostov v vasi korist vsi, se Martin zaveda, da je turistično krčenje tradicionalnih načinov življenja le v parcialnem interesu peščice.

V *Vabi* prikazana cornwallska vas je torej tipičen primer kraja, v katerem se mora lokalna delavska tradicija pod pretvezo revitalizacije življenjskega okolja vse bolj umikati dobičkonosnejšim dejavnostim srednjega razreda. Če Jenkinov film načeloma sicer stoji v tradiciji celovečercer, kot so **The Birthday Party** (1968, William Friedkin), **Quadrophenia** (1979, Franc Roddam) ali pa **Wish You Were Here** (1987, David Leland), ki so pripovedni nagon prav tako črpali iz melanholije, klavstrofobije in liminalnosti obalne Anglije, si s kritičnim vpogledom v podobe gentrifikacije in turistifikacije kljub temu izbori mesto na doslej slabo osvetljenem območju filmskega zemljevida. Teren, na katerem svojo misel razvija *Vaba*, je sicer pred časom že raziskoval prav Jenkin, ko se je v kratkem filmu **Bronco's House** (2015) spopadal z vprašanjem stanovanjske krize v Cornwallu, a lahko ta primer razumemo