

Inscenacija nasilja in dotik realnosti

Bojan Kavčič

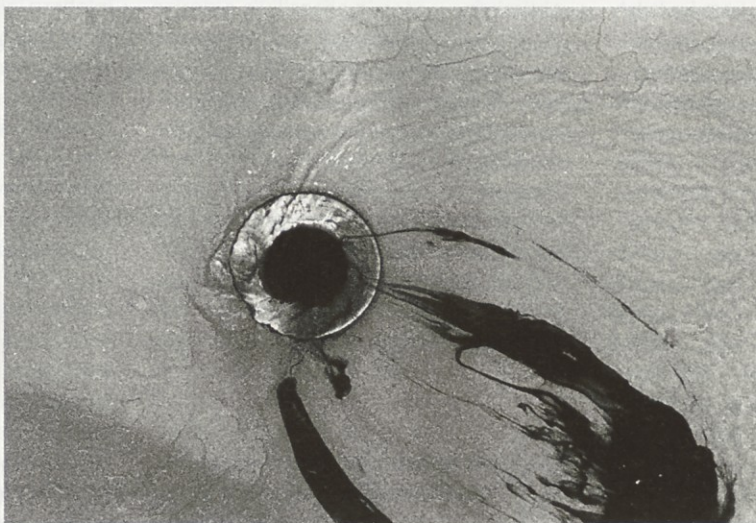
Filmsko uprizorjanje nasilja je že od nekdaj predmet ostrih polemik, izbruhov zgražanja, ogorčenja in zavračanja, a tudi vir prikritega ali odkritega uživanja. V vsem skupaj je nemalo hipokrizije, kajti zadrti nasprotniki nasilja v filmih očitno precej manj motijo najrazličnejše oblike realnega nasilja. Njihova pravičniška ogorčenost deluje groteskno spričo dejstva, da je nasilje v igranem filmu pač zmeraj inscenirano v skladu z estetskim konceptom avtorja, kar je nemara najbolj duhovito povzel Sergio Leone v parodičnih sekvencah svojega filma *Dober, grd, hudoben* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966). Njegova junaka namreč znotraj pripovedi uprizarjata svoj »skeč«, v katerem lopovski Tuco nastopa kot zločinec, za katerim je razpisana nagrada, »dobri« Blondie pa kot lovec na glave, ki Tuca preda oblastem in pobere nagrado. A v trenutku, ko naj bi nepridiprava obesili, Blondie z natančnim strelom od daleč preseka vrv in mu omogoči pobeg. Sledi kajpada ironičen happy end, ko si partnerja razdelita nagrado. Ta humorna, a dovolj napeta uprizoritev znotraj uprizoritve nosi tudi po igral-

ski plati vse značilnosti komedije, žanra, ki goji prav poseben odnos do te tematike, saj zlahka zajame skrajnosti v dojetju nasilja.

V nekoliko prezrti Bogdanovičevi komediji *Gledališka predstava* (Noises Off..., 1992), zgodbi o igralski skupini, ki pod vodstvom arogantnega, ciničnega in samoljubnega režiserja (Michael Caine) pripravlja uprizoritev neke bulvarke, imamo tako med drugim opraviti z zanimivo redukcijo pojmovanja nasilja. Eden od nastopajočih (ironično, igra ga prav »supermanski« Christopher Reeve) namreč že ob omembi možnega nasilja prebledi, ob povzdignjenem režiserjevem glasu preprosto otrpne, če pa kdo pokaže stisnjeno pest ali po nesreči kam zadene z

glavo, se mu iz nosu kratko malo ulije kri. Na še tako nedolžen povod reagira krvavo zares, torej patološko pretirano, s splošnejšega vidika (ali v splošnejšem kontekstu) filmskega upodabljanja nasilja pa gre za skrajni minimalizem, za tako rekoč ničelno stopnjo nasilja.

Zadeva postane še očitnejša, če vzamemo nasproten primer, podobno spregledano komedijo *Radijski umori* (Radioland Murders, 1994, Mel Smith), zgodbo o radijski oddaji, med katero se dogajajo brutalni umori lastnikov in vodij radijske postaje, vendar



Psiho

to nikogar – nastopajočih, tehničnega osebja, policije – ne gane toliko, da bi zadevo prekinil. Nasilje je tu očitno, oprijemljivo, smrtonosno, vendar ima kljub vsej zmedii, paniki in histeriji nemotena produkcija oddaje absolutno prednost. V prvem primeru imamo potemtakem opraviti z nasiljem brez nasilja, v drugem pa z groteskno radikalizirano podobo nasilja, a reakcija vpletenih je obakrat »napačna«. V prvem primeru se filmski lik pretirano dramatično odzove na nedolžno početje, ki si ga v svoji boleštni preobčutljivosti sam tolmači kot nasilno, v drugem pa vpletene osebe pravo dramo krutega nasilja sprejemajo domala ravnodušno. Komedija kajpak brez težav prenese

obe skrajnosti, za gledalca pa je nasilje del zabavnega spektakla.

Navedena primera iz komedij se zdita pravi izbira za ponazoritev razpona filmskega obravnavanja nasilja, saj gre za filma brez kakšnega »motečega« avtorskega presežka, hkrati pa pripadata najbolj razširjenemu žanru, ki v veliki meri vključuje prav elemente nasilja, čeravno z zabavnim predznakom – ali prav zato. Pri komediji je še najbolj očitno, da dojetje filma ne temelji zgolj na pasivni percepciji, ampak vključuje tudi aktivno udeležbo, na kar opozarjajo dovolj glasne

reakcije občinstva (smeh), pri čemer deluje podoben mehanizem, kot ga je definirala teorija iger. Kot lahko v igri zares uživamo šele tedaj, ko poznamo in sprejemamo njena pravila, hkrati pa se zavedamo, da gre za igro in ne za kakšno drugo dejavnost, tako lahko komedijo ustrezno dojemamo in sprejemamo le v primeru, da poznamo in priznavamo njene zakonitosti, obenem pa nam je povsem jasno, da gre ravno za komedijo in ne za kakšen drug žanrski ali nežanrski model. Šele v tem okviru lahko sprejmemo tudi takšno

ali drugačno nasilje kot nekaj, kar sicer ni mišljeno čisto zares, a obenem tudi ni docela nezavezujoče, saj sodi med legitimna sredstva za doseganje komičnih učinkov. To velja tudi tedaj, ko imamo opraviti s spodletelo, ponesrečeno komedijo, filmom, ki sicer dovolj jasno nakazuje svojo žanrsko usmeritev, vendar nas ne zabava in ne sili v smeh, ker ne obvlada ali ne upošteva v zadostni meri prav te usmeritve oziroma žanrskih zakonitosti.

Nasilje je skratka pomembna sestavina komičnega filma, a to ne velja le za akcijske, pustolovske, kriminalne in podobne komedije, za črne komedije in parodije, marveč celo za romantične in družinske

komedije, kjer se pogostokrat dogaja, da si akterji grobo skočijo v lase ali pa so žrtve krutih nespornostov. Precej radikalen, a še zmeraj žanrsko povsem razpoznaven primer romantične komedije ponuja film *Zmenek na slepo* (Blind Date, 1987, Blake Edwards), kjer se na videz nedolžno začetno razmerje med junakom in junakinjo kmalu sprevrže v divji stampedo uničevalnih strasti pod vplivom alkohola, avtomobilskih pregonov, pretefov, divjaškega ljubosumja in slepe maščevalnosti. Na področju družinske komedije pa sta enako zgovorni znameniti uspešnici *Najbolj nori božič* (Christmas Vacation, 1989, Jeremiah S. Chechik), kjer se načrtovana družinska praznična idila konča dobesedno v ruševinah, in *Sam doma* (Home Alone, 1990, Chris Columbus), ki prav tako temelji na nasilnih gagih.

Sicer pa je komedija tako ali tako matični žanr filmskega nasilja. Eden prvih Lumièrovih filmov je namreč kratka »komedija« *Politi vrtnar* (L'arroseur arrosé, 1895), ki že vključuje nekatere prvine, pomembne za obravnavano temo: nasilni gag, motiv pregona in akt maščevanja oziroma kaznovanja. V poznejšem razvoju se je iz teh prvin razvil veličasten panoptikum nesramnih, grobih in nemalokrat prav nevarnih komičnih domislic, divjih zasledovanj z avtomobili in množičnih pretefov. Svet neme burleske je izrazito fizičen, telesen, predmeten, nasilje pa je v takšnem svetu nekaj samoumevnega. Vsekakor za komika nemega filma nasilje ni nič naključnega ali postranskega, izjemnega ali celo ekscesnega, marveč prej način sprejema z okoljem, ki ga skuša odriniti nazaj na obrobje, od koder je prišel. In kot stvari, naprave, pripomočke najraje uporablja v nasprotju z njihovo namembnostjo, tudi na izzive okolja odgovarja presenetljivo, predvsem pa se ne ozira na vladajoči red, hierarhijo in družbene konvencije. Od tod znamenita destruktivnost klovnov slapsticka, ki so jo prek bratov Marx in screwball komedij podedovali tudi današnji filmski liki, vendar ne toliko akterji komedij kot junaki akcijskih pustolovščin, denimo filmov o Jamesu Bondu ali Indiani Jonesu, pa tudi filmskih serij *Umri pokončno* (Die Hard, 1988–), *Smrtonosno orožje* (Lethal Weapon 1987–) ali *Pirati s Karibov* (Pirates of the Caribbean, 2003–).

Prav omenjeni filmi lepo kažejo, kako zabisana je ločnica med komedijo in drugimi žanri, vsaj ko gre za uprizarjanje nasilja. Ugovor, češ da nasilje v komedijah pač že

zaradi žanrskega predznaka ne more biti »verodostojno«, marveč je zgolj stilizirana in koreografrana imitacija ali simulacija nasilja, zaradi česar ni najboljši primer za obravnavo te tematike, tu udari v prazno. Mar ni tudi v omenjenih srhljivkah in pustolovskih sagah nasilje zgolj simulirano, koreografrano? A ne le zato, ker gre za filme, ki hočejo predvsem zabavati in se temu primerno ponašajo s prviniami komedije, parodije in samoironije, s humorno lahkotnostjo in spektakelskim nastopaštvom. Pomembnejše je, da omenjeni ugovor hočeš nočeš zadeva tudi resnejše žanre in film nasploh. Seveda to ne pomeni, da ne utegne biti uprizorjeno nasilje v posameznih primerih celo prepričljivejše od dejanskega, realnega nasilja. Na velikem platnu, v montažnem nizu spretno zlepljenih kadrov in različnih izrezov lahko deluje tako sugestivno, da zbudi odpor, zgroženost, ogorčenje, občutke odvratnosti in gnusa, vendar pa ga hkrati prav ta sugestivnost podob ločuje od realnega nasilja, ki seveda ni toliko »sugestivno«, kot ima uničujoče neposredne učinke. Meja med (filmsko) fikcijo in realnostjo je vsaj na videz pač precej jasnejša, kot so lahko ločnice med filmskimi zvrstmi.

Ne le pri posameznih žanrih, tudi pri filmu kot mediju in specifični spektakelski praksi je mogoče uporabiti temeljna načela teorije iger. Šele ustrezna vednost, da imamo opraviti s filmom in z njegovimi pravili, torej s produkcijo gibljivih slik, ki konstruira svojo iluzijo realnosti, nam omogoča, da to iluzijo jemljemo dovolj resno, se ji prepustimo in obenem v njej estetsko uživamo, ne da bi ji do kraja nasledili. To pojasnjuje burne reakcije občinstva ob prvih projekcijah filma *Prihod vlaka na postajo* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895) bratov Lumière. Tedanji gledalci niso imeli predhodnih izkušenj z novim medijem, nikoli dotlej še niso imeli priložnosti vstopiti v svet filmske iluzije, zato so podobe prihajajočega vlaka zlahka zamenjali z realnostjo. Njihov strah (da bo vlak zapeljal v dvorano in jih povozil) je torej na nek način predfilmski ali zunafilmski, saj je »nasilnost« tega filma plod banalnega nespornostov, zamenjave fikcije in realnosti, ne pa prostovoljne in zavestne prepuščenosti filmski magiji.

Podobna občutja (strah, groza, osuplost ipd.) pri grozljivkah, srhljivkah in drugih filmih, ki uprizarjajo nasilje, izvirajo iz režiserjeve spretne manipulacije s filmskimi sredstvi, na katero gledalec že vnaprej pristane, se ji

pusti zapeljati in voditi. Hitchcock je denimo v *Psihu* (Psycho, 1960) znameniti umor junakinje pod tušem prikazal v bliskovitem montažnem nizu bližnjih posnetkov, ki se ujema z divjim ritmom mesarjenja, hkrati pa je šokiral s tem, da smo tako iznenada in brutalno ostali brez vodilne osebe, s katero smo se dotlej identificirali. Prav ta dramaturška poteza in slogovno učinkovit prikaz umora opozarjata, da imamo pravzaprav opraviti z estetskim postopkom, saj v resnici sploh ne vidimo umora, marveč le specifično simulacijo, hitro izmenjavo detajlov (nedoločljiva silhueta napadalca, zamahi noža po zraku, deli golega ženskega telesa itn.), ki v montažnem spoju figurirajo kot umor. Prav zato deluje bolj šokantno, grozljivo in navsezadnje spektakularno kot katerikoli resnični umor, nekako kot »vsota vseh umorov«, kot veličastna metafora umora, hkrati pa filmsko nasilje – na videz paradoksalno – prav v tej »posplošenosti« ujame stik z realnim nasiljem. Učinek spleta teh podob in zvokov je dvojen, natančneje rečeno protisloven: po eni strani šokira, navda z grozo in odporom, saj sugerira nepričakovan vdor surove realnosti v fikcijsko dogajanje, po drugi strani pa z vtisom skrivnostnosti in z virtuoznostjo vizualne izvedbe, ki naznanja, da gre pač »le« za film, očara in zapelje v uživanje. Rezultat je ambivalentna zmes nekakšnega prepovedanega ugodja ali užitka z občutkom krivde, kajti gledalec se hočeš nočeš znajde v vlogi sokrivca.

Vsekakor se zdi, da gledalec pri vsem skupaj niti nima veliko izbire. Kot ga lahko film zapelje, da se identificira s še tako krutim morilcem, ga lahko tudi pripravi do tega, da občuti ugodje ob še tako ekstremnih prizorih nasilja. Kdo bi si sicer želel ponovno gledati denimo pošastno uvodno klavnico Spielbergovega *Reševanja vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998). Že res, da gre za vojni film, kjer je nasilje – cinično rečeno – enako samoumevno kot v nemi burleski, meje dopustnega in sprejemljivega pa so postavljene precej više, vendar pa obseg in veristična brutalnost tega pokola ob izkrcanju zaveznikov v Normandiji daleč presega običajne žanrske okvire. Vsa navidezna brezosebna srhljivih prizorov vsesplošnega cefranja nezaščitenih teles, odtrganih udov in glav, razparanih trebuškov, paničnega iskanja kakršnegakoli kritja, oglušujočih eksplozij in ubijalskih rafalov, vse te podobe človeške nemoči, obupa in zmede, ki na tehnološko izpopolnjen, bolj krvav,

surovejši in sugestiven način pripovedujejo staro resnico, da je vojna pekel – vse skupaj je inscenirano tako, kot da hoče doseči ali celo preseči verodostojnost resničnega dogajanja. A dejansko se realnosti približa tako zelo, da jo zgreši.

Ne gre le za to, da je neizprosni realizem te fascinantne 25-minutne sekvence dosežen z najbolj prefinjenimi sredstvi moderne filmske tehnike, pirotehnike, posebnih vizualnih in zvočnih učinkov, ampak ga izda ravno trud, da bi čim bolj zabrisal sledi te veličastne produkcije in do podrobnosti natančno ustvaril vtis avtentičnosti, kar je spričo neizogibne fikcijske narave »projekta« dokaj naivno prizadevanje. Če ne prej, se to izkaže v nadaljevanju pripovedi, kjer dozdevno optiko »neutrnega verzizma« zamenja »subjektivni realizem« vodilnega lika, ki skupaj s tovariši v sovražnikovem zaledju išče fantomskega vojaka Ryana. Ko pa ga najdejo, ko se torej izkaže, da gre za bitje iz mesa in krvi, se film – paradokсно – dvigne v patetične višave epopeje, kar za nazaj ustrezno obarva pripoved; zadnja bitka za Ryanovo življenje, spopad s premočno sovražno enoto v napol porušeni francoski vasi, pa že spominja na znane mite iz zakladnice Divjega zahoda. Tistim, ki so še zmeraj pod vtisom klanja z začetka filma in ne razumejo pravega sporočila, pa je namenjen solzavi epilog.

Drugeče povedano, Spielbergov trdi realizem, ki naj bi dogajanje kolikor mogoče približal realnosti, zdrži samo dobrih dvajset minut, preden zdrsne v čisto fikcijo. Nasprotno pa fikcijski realizem Kubrickovega filma *Full Metal Jacket* (1987), ki se ne trudi preveč z verističnimi detajli inscenacije niti ne skuša prikriti svoje produkcijske narave ter za nameček čisto dobro shaja s tako rekoč minimalnim, deloma reduciranim, deloma abstrahiranim akcijskim nasiljem, izvrstno ujame avtentično ozračje vojaškega drila in vojnega dogajanja. Nobenega epskega patosa ali sentimentalnih zasukov, le gola krutost vojne, ki ji ni mogoče ubežati v zaočroženo pripoved s srečnim koncem. Kljub redukcijam, stilizaciji in posplošitvam tu lahko začutimo povezavo z realnostjo vojnega nasilja toliko bolj, ker nasilje pri Kubricku

ni toliko zajeto v podobah kot v odnosih.

Na splošno bi lahko rekli, da realistična deskripcija konkretnega akta ali procesa nasilja običajno ne prinese zaželenega presežka, namreč stika z realnim, saj ostaja ujeta v mejah svoje konkretnosti in suhe singularnosti. To ne velja le za pretežni del akcijskega žanra, denimo za filme o Bondu, kjer so najrazličnejša fizična obračunavanja, avtomobilski pregoni, strelski spopadi, borilna akrobatika in eksplozivni podvigi tako ali tako v funkciji spektakla užitka, marveč tudi za domnevno resnejše in bolj ambiciozne drame. Tu kaže opozoriti na fenomen Mela Gibsona, čigar opus, tako igralski kot režijski, je skoraj v celoti povezan z uprizarjanjem nasilja, vendar pa prav v razmerju do te tematike hkrati vključuje zanimivo ločnico, ki razmejuje njegov igralski angažma od režijskega.



Sam doma

Kot igralec se je Gibson najbolj prikupil občinstvu z vlogami neizprosni, trdih bojevnikov in nekoliko bolj lahkotno zasnovanih, a v bistvu enako udarnih komičnih akcijskih likov. Če odmislimo njegove redke izlete na področje tako imenovane karakterne igre, se je torej pretežno prilagajal modelu žanrske tipizacije, ki že po naravi stvari generira distanco tako do dogajanja kot do nastopajočega lika. Naj bo dogajanje še tako divje in krvavo, prepričljivo v svoji nasilnosti in neprizanesljivo do neposredno vpletenih, je za gledalca vse skupaj vendarle zgolj zabava, saj dobro ve, da ne gre zares, marveč za fikcijski ritual, kjer je vse podrejeno končnemu zmagoslavju osrednjega junaka. Kot režiser deluje precej bolj (za)resno, kakor da ne bi imel nobenega smisla za fikcijsko distanco, dvoumnost in latentno ironijo filmske inscenacije, kaj šele za humor. Za nameček se najraje loteva velikih mitoloških oziroma

psevdomitoloških tem, torej epske snovi, ki pa jo zvečine obravnava s pravo veristično pedantnostjo, kar hočeš nočeš učinkuje nekam paradokсно. Od štirih filmov, kolikor jih je doslej režiral, to na videz najbolj očitno potrjuje *Kristusov pasijon* (*The Passion of the Christ*, 2004), kar je spričo Gibsonove osebne verske usmeritve navsezadnje razumljivo, vendar tudi »poganski« *Apokalipto* (*Apocalypse*, 2006) v resnici ni dosti drugačen. Če odmislimo religiozni predznak, imamo v obeh primerih opraviti s pretežno linearno naracijo, ki veristično uprizarja fizično trpljenje junakov ter bolj ali manj ostaja v plitvinah površinskega spektakla nasilja in torture. Pri vsem skupaj bode v oči zlasti neskladje med radikalnostjo in detajlnostjo brutalnih podob, ki obvladujejo celoten film, saj mučitelji svoje žrtve neusmiljeno obdelujejo tako rekoč od začetka do konca

pripovedi – in filmsko šibko utemeljeno motivacijo tega početja. Hkrati nastopi zadrega, kajti vse skupaj deluje pretirano, groteskno, absurdno v svoji ploskosti, enosmernosti in omejenosti, v vse preveč očitnem, naivnem, a neznansko vztrajnem prizadevanju, kako gledalca čim bolj direktno navdati z grozo.

Kot nakazuje že Kubrickov primer, je praviloma učinkovitejša določena stopnja

stilizacije in posplošitve nasilnega dogajanja, kar je najbrž najbolj radikalno izpeljal Lars von Trier v filmu *Dogville* (2003). V oči bode že prizorišče pripovedi, malo ameriško naselje brez ulic, hiš, plotov in dreves, predstavljeno le z belimi črtami, ki označujejo tlorise poslopij, ter tu in tam s kakšnim scenskim rekvizitom, ki povezuje to fiktivno okolje z realnostjo. Von Trier, ki se vselej drzno zoperstavlja utečenim pravilom igranega filma, se tu filmske iluzije ne loteva s sredstvi nefiltriranega realizma kakšne *Dogme 95*, marveč jo – ravno narobe – ruši s pomočjo izumetničene gledališke abstrakcije. A pri tem odrskem minimalizmu in scenskem simbolizmu ne gre za običajen potujitveni učinek, marveč za precej temeljitejši spoprijem s privajenimi pričakovanji gledalca, namreč za preizkus, ali je mogoče v nasprotju s temi pričakovanji, zunaj varnega zavetja navidezne realnosti, brez iluzionizma posebnih

učinkov in zgolj ob pomoči artificialne gledališke stilizacije razviti pripoved, ki bo kljub vsemu delovala dovolj filmsko prepričljivo. Čeprav si avtor naloge res ni prav nič olajšal, saj je zadevo začinil še z literarnimi prvini, najbolj opaznimi v organizaciji pripovedi po poglavjih in v izčrpnih komentarjih nevidnega pripovedovalca, je vtis osupljiv. Von Trier, ki vse omejitve in izključitve izkoristi zgolj za to, da se lahko bolj neobremenjeno posveti likom in naraciji, nas namreč s svojo izjemno pripovedno tehniko preprosto prisili, da že po nekaj minutah pozabimo na golo, reducirano, stilizirano odrsko okolje in potonemo v dogajanje. Še več, film črpa svojo moč prav iz nasprotja med neprikrito ponarejenostjo okolja in krutostjo, resnostjo dogajanja. Sicer očitno uprizorjeno, igralsko simulirano in bolj psihično kot fizično nasilje deluje ravno v tem lažnem scenem okolju mučno realistično.

Vzorec se v obrnjeni obliki ponovi znotraj pripovedi, v razvoju odnosov med liki. Glavna junakinja, ki se na begu pred gangsterji zateče v zakotni Dogville, kjer mora prebivalcem v zameno za gostoljubje pomagati pri vsakdanjih opravilih, je nekakšna protislovna, po svoje idealizirana in hkrati demonizirana različica nekaterih drugih avtorjevih ženskih likov, še zlasti mučeniških junakinj iz *Loma valov* (Breaking the Waves, 1996) in *Plesalke v temi* (Dancer in the Dark, 2000). S svojo očarljivo milino, prijaznostjo, ponižno vdanostjo v usodo in pripravljenostjo na vsakršno žrtev je sprva videti predobra za ta svet – nič čudnega, da v sicer poštenjaških, dobronamernih, s protestantsko delovno etiko in z moralnimi zakoni dobro oboroženih prebivalcih Dogville hitro zbudi najnižje strasti in najpodlejša nagnjenja. Ne le da jo začno na vse mogoče načine izkoriščati in zlorabljeni, marveč pričnejo pri tem tudi licemersko, a zato nič manj sadistično uživati. Bolj ko dekle nastavlja še drugo lice, bolj ko se jim podreja in postaja njihova ujetnica, manj prizanesljivosti je deležna. Ko pa se njena nesebičnost dokončno razkroji v sadističnem mučenju, se iznenada tudi absolutna dobrota sprevrne v svoje nasprotje. Skratka, v primerjavi z omenjenima mučenicama zna biti ta junakinja neusmiljeno maščevalna, kar tudi nazorno dokaže, ko Dogvilo in njegovim prebivalcem pripravi apokaliptični konec. Še huje, njeno navidezno mučeništvo se razkrije kot nekakšno ekstravagantno počitnikovanje zdolgočasene hčerke gangsterskega šefa,

kar ne more miniti brez dramatičnih posledic. Drugače rečeno – tudi dozdevno najboljši in tako rekoč brezmadežni so lahko konec koncev zli.

Tu se seveda ni mogoče izogniti *Antikristu* (Antichrist, 2009), tej filmski alegoriji zla, kjer pa je dogajanje – v nasprotju z *Dogvillom* – postavljeno kar v naravno okolje. Zato se zdi skorajda samoumevno, da tudi nasilje nastopa v konkretnjših, eksplicitnejših podobah, ki so na trenutke tako neposredno nazorne, da gledalca domala silijo v to, da odvrne pogled. A tem neposrednim učinkom pri Larsu von Trieru ne kaže nikoli povsem nasesti, kajti te podobe je treba dojeti v kontekstu kompleksne, smiselno in estetsko dognane pripovedi. Kot ima narava tu v resnici dvojno »naravo«, tudi omenjeni prizori vsej srhljivi nazornosti navkljub hkrati pripadajo redu simbolnega. Že na videz nepomembno dejstvo, da sta nastopajoča zakonca tako rekoč brezimna, saj preprosto nastopata kot On in Ona, kaže na določeno posplošitev v smeri moškega in ženskega principa. Povod za zaplet sicer odpira brezno tragične izgube, vendar ne more pojasniti brutalnosti konflikta in končne katastrofe. Razlogi za takšen razvoj dogajanja so vsekakor globlji, ker pa nas tu bolj zanimajo posledice, se lahko zadovoljimo z nekoliko bolj površno interpretacijo.

Recimo torej, da On, samovšečni, v svoje sposobnosti in moč svoje metode vse preveč prepričani psihoterapevt, ki hoče za vsako ceno »ozdraviti« lastno ženo, travmatizirano zaradi nesrečne smrti njunega triletnega sina, vidi le Njeno »bolezen«, ne pa tudi svojih težav; tako jo dobesedno požene čez rob, da bi se znebil lastnih strahov. In recimo, da tisti mučni prizor, ko si Ona odreže klitoris, ni preprosto zgolj mazohistična gesta ali demonstrativni akt samopohabe zaradi nemoči spriči Njegovega psihičnega nasilja, marveč sodi še v nek drug register. Že to, da je zajet v velikem planu, ga razosebi in mu da bolj univerzalen pomen, denimo metaforične kastracije ženske senzibilnosti za dramo odnosov, utemeljeno prav na spolni razliki. Podobna večplastnost znanuje tudi druge podobe eksplicitnega nasilja, s katerimi avtor skrbno odmerjeno in kirurško natančno osmisli posamezne segmente pripovedi. Ironično je, da se ta »kognitivni eksorcizem« z grozljivo neposrednimi, fizično oprijemljivimi stranskimi učinki odvija v rajskem okolju, v koči sredi gozda, ki nosi zgovorno ime Eden. Ta raj se

namreč hitro sprevrže v pekel, kajti narava je Satanova cerkev (torej inkarnacija zla), kot pravi Ona. Če ponesrečena terapija po eni strani zaplodi divjo spiralo seksa, nasilja, spopada za prevlado, zblíževanja in zavračanja, krivde in greha, je po drugi strani sprožil ec spoprijema s krščansko demonologijo. A v celoti vzeto gre za skrajno estetizirano pripoved. Von Trier virtuozno kombinira poetične pejsaže, skrajno upočasnjene in zamrznjene posnetke melanholične odmaknjenosti ter bizarne alegorične podobe s prizori ekstatične, včasih kar animalične spolnosti in z izbruhi ekstremnega, tudi avtodestruktivnega nasilja, ki deluje, kot že rečeno, naravnost boleče sugestivno. Marsikaj se zdi kar naturalistično pretirano in celo morbidno, vendar še zmeraj v skladu s temeljnim konceptom avtorske poetike.

Podobno, kot je pri von Trieru konkretno, nazorno nasilje podvojeno s simbolnimi pomeni, je pri Michaelu Hanekeju podloženo s potlačenim družbenim nasiljem. V njegovem *Belem traku* (Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte, 2009) smo resda priča surovim prizorom fizičnega in psihičnega trpinčenja, insceniranih nesreč, sumljivih smrti in sadističnih vzgojnih prijemov, vendar je resnično grozljivo tisto, kar je skrito pod površjem in vse to ekscenno početje dejansko generira. Strukturno se pripoved na videz ujema s kriminalnimi zgodbami o krvavih umorih na angleškem podeželju, ki navadno s precejšnjo mero ironije razkrivajo, da se lahko tudi v na videz idiličnem okolju, poseljenem s samimi prijaznimi, zvečine dobrohotnimi in nemalokrat prav simpatičnimi ljudmi, skriva pošast gnusnega nasilja. A Hanekejeva ironija je čisto drugačne, bolj jedke vrste, njegova severnonemška vasica je prej depresivna kakor idilična, njeni prebivalci pa v glavnem niti ne trudijo, da bi delovali simpatično. V asketski črno-beli tehniki posneto okolje potemtakem ni videti posebno privlačno, očarljivo, Hanekejeva precizna pripovedna tehnika, ki z arheološko zbranstvo plast za plastjo odkriva mračne plati in učinke njihovih medsebojnih odnosov in razmerij, pa tudi ne pušča prostora za kakšne drastično srhljive, dramaturško vsečne zasuke, preobrate ali šokantna razkritja.

Pravzaprav vse skupaj še najbolj spominja na koncept banalizacije zla, s kakršnim smo se srečali v Hirschbieglvem filmu *Propad* (Der Untergang, 2004), le da gre tu za obrnjen postopek. Hirschbiegel je namreč prikazal »poznega« Hitlerja kot precej

vsakdanjega človeka z drobnimi slabostmi, muhami, bojznimi, izjalovljenimi upanji in celo s kakšno nepomembno odliko kot rahlo puščobno osebo brez smisla za humor, ki niti z občasnimi napadi besa ne more nikogar več fascinirati. S tem si je hočeš nočeš nakopal precejšnje zamere, kajti počlovečenje pošasti, se pravi, firerjev človeški obraz, je tisto najgrozljivejše, domala neznosno, kar nas lahko doleti spričo njegovih monstuoznih zločinov, ki ga konstituirajo kot nečloveško bitje, kot poosebljeno zlo, kot inkarnacijo peklenške brezčutnosti. Kar naenkrat pa nam je sumljivo podoben, deli z nami zadrege in probleme, kot da ne bi šlo za pošastno kreaturo, marveč za povprečnega slehernika. To nas kajpak spravlja zadrego in spodbuja zle slutnje o obrnjenem procesu, namreč o tem, kako se lahko vsakdanji človek sprevrže v pošast. Prav temu pa se posveča Heneke

v svoji mojstrski analizi nemške protestantske vaške skupnosti tik pred izbruhom 1. svetovne vojne, skorajda še fevdalno organizirane patriarhalne družbe, ujete v precep avtoritarnega odločanja in represivne vzgoje, kar je seveda plodno gojišče za najrazličnejše predsodke in zamere, sovraštvo, zločinske nagibe, nasilje in sadizem. Avtor potrpežljivo zлага mozaik oseb, odnosov in dogodkov, o katerih pripoveduje vaški učitelj, hkrati pa skrbno spremlja kolektivno rojevanje pošasti totalitarizma, ki zadrto, a vsaj na videz benigno okolje preobrazi v laboratorij srhljivega nasilja, uperjenega zoper drugačne, odrinjene in nemočne. Vse v imenu dostojnosti – in ravno to je najgrozljivejše.

Vse to so seveda zgodbe brez srečnega konca. Kaj pa filmi, ki se kljub resnemu obravnavanju nasilja iztečejo v happy end? Vzemimo na primer *Slamnat pse* (Straw Dogs, 1971, Sam Peckinpah), tako rekoč klasično dramo nasilja, pripoved o liberalnem ameriškem intelektualcu, ki se iz napetih družbenih razmer v domovini skupaj s svojo mlado ženo umakne na »mirno« angleško podeželje, da bi se lahko neovirano posvetil znanstvenemu delu, tam pa doživi korenito preobrazbo. Že od vsega začetka je jasno, da mala, zaplankana vasica, sicer domači

kraj znanstvenikove žene, v resnici ni tako prijazna, kot bi smeli pričakovati, saj v nji kar mrgoli patološko nasilnih tipov s skrajno konservativnimi nazori. V zadrto vaški skupnosti seveda zbudi prihod mladega para nemalo pozornosti, zlasti junakova žena, z dolgočasna, spogledljiva blondinka privlačnega videza, ki se precej izzivalno oblači in vrh vsega v vasi naleti še na svojega nekdanjega fanta, pa je dobrodošel razlog za nenehne provokacije in drobne konflikte. Odnosi se resno zaostrijo, ko člani krajevne bratovščine zvabijo ameriškega »gosta« na lov in ga samega pustijo na preži, medtem pa posilijo njegovo ženo. A vse skupaj se le še stopnjuje, ko se zaničevani vaški retardiranec, ki je nehote ubil trinajstletno hčer enega od domačih veljakov, zateče v zavetje Američanovega domovanja, tolpa sorodnikov in njihovih prijateljev pa obkoli hišo in



Beli trak

zahteva njegovo izročitev. Dotlej povsem pasiven, kultivirano zadržan znanstvenik se tej zahtevi ne le upre, ampak se odloči, da bo z vsemi sredstvi (u)brnil nedotakljivost svojega doma. To je točka preobrata, ko se dozdevno anemični miroljubnež dobesedno čez noč prelevi v neizprosnega akcijskega junaka, ki krvavo obračuna z napadalci, pričemer mu v ključnem trenutku priskoči na pomoč tudi žena. Happy end?

Tu kaže pač upoštevati dejanski položaj osrednjega lika. Njegov vsakdanji, varni in nekoliko dolgočasni svet neustavljivo razpada, njegov zakon je ogrožen, domnevno idilično okolje pokaže ostre zobe, vse skupaj se spreminja v nekakšen mōrast sen. In res je sklepní del filma posnet in montiran tako, da še najbolj spominja na dolgo sanjsko sekvenco, v junakovem vedenju in ravnanju pa je zaznati skorajda fanatično

zbranost, kot da je izgubil stik z realnostjo in preklopil v nek drug register obnašanja oziroma dojemanja sveta. Ko sprejme igro nasilja in svojo intelektualno superiornost »konvertira« v taktično premoč, se mu na obrazu zariše komaj zaznaven, a dovolj pomenljiv izraz zadovoljstva, ki daje slutiti, da v tej igri ne le uživa, ampak jo posvoji, ker je v njej kratko malo prepoznal *pravo stvar*. Načeloma bi lahko njegovo ravnanje veljalo za etično, saj ne varuje le nedotakljivosti svojega doma, marveč štiti tudi vaškega bebčka, ki bi ga tolpa zagotovo linčala, a v resnici je to le pretveza za presežno uživanje. Njegov drobní, samozadovoljni nasmešek na koncu filma, ko je krvavo delo uspešno opravljeno in so nasprotniki pobiti, je najbrž dovolj zgovoren. Precej srhljiva različica srečnega konca, potemtakem.

Nasilje v igranem filmu je resda zmeraj uprizorjeno, toda filmi, ki jemljejo igro nasilja resno, torej ne zgolj kot spektakel, koreografsko predstavo ali komično sestavino dogajanja, si le težko privoščijo konvencionalen happy end, ne da bi ga hkrati relativizirali, kajti nasilje junaka očitno tako zaznamuje, da mu ne more več zares ubežati. Nekaj podobnega velja konec koncev tudi za gledalca, ki se z junakom identificira, kar je eden od pomembnejših razlogov, zakaj se lahko zdi uprizarjanje nasilja v filmih tudi kočljivo. Čeprav je namreč nasilje vselej tako ali drugače estetizirano (v temeljnem pomenu že zaradi neizogibne uporabe filmskih sredstev in formalnih postopkov), ni nujno, da je tudi estetsko ali da nudi estetski užitek.

Zanimiv primer je razvpiti *Srbski film* (Srpski film, 2010). Zdi se, da je Srđan Spasojević skušal za vsako ceno narediti čim bolj nenavaden, samosvoj, šokanten film, nekaj na meji sprejemljivega, kar bo občinstvo do kraja zmedlo, ga pritegnilo in v isti sapi odvrnilo, ga fasciniralo in namučilo, očaralo in navdalo z gnusom, ga osupnilo in zamorilo. Ekstremno seksualno nasilje, brizganje sperme in krvi, skrajna perversija, pedofilija, sodomija, nekrofilija in druge prakse, ki sodijo na strogo cenzurirano področje ali kar območje kriminala, so po tej plati pač

nadvse hvaležna tematika. A film noče biti le niz provokativnih, šokantnih, fascinantno brutalnih in hkrati boleče odvratnih podob, marveč predvsem alegorična pripoved o družbenih razmerah, kjer vladata razsulo in kriminal, nemorala in cinizem, oblast pa perverzno izrablja stisko ljudi in jih ponižuje. Drugače povedano, divji labirint mór, kjer postane nabrekli penis mesarsko orodje, pornografski užitek pa se sprevrže v skrajni, divjaški sadizem zaradi sadizma, meri prav na pornografijo oblasti, pri čemer pa izdatno izkorišča ljudsko metaforiko (zloglasni prizor posilstva novorojenčka tako zgolj označja: »Jebejo nas že od rojstva«). Prav zaradi takšnega direktnega prevajanja verbalnih klišejev v filmske podobe, ki v pretirani želji po »realističnem« učinku pogostokrat delujejo prav absurdno, izzveneni vse skupaj nekam naivno patetično.

Precej bolj »vsakdanje«, čeprav nič manj brutalno, krvavo in srljivo, deluje nasilje v filmu *Božje mesto* (Cidade de Deus, 2002, Fernando Meirelles in Kátia Lund). Na prvi pogled se zdi, da imamo opraviti z nekakšno srljivo parodijo gangsterskega filma, kjer asfaltirane ulice betonskih velemest nadomeščajo prašne, blatne ceste le za silo urbaniziranega barakarskega naselja, namesto možatih, trdih gangsterskih likov poudarjeno urejenega videza pa nastopajo razcapani najstniki in napol goli otroci. In vendar gre povsem zares, kajti ti otroci so do zob oboroženi in znajo streljati veliko bolje, kot znajo brati in pisati, nasilje in nevarnost vdihavajo kot vsakdanji zrak, človeško življenje pa jim ne pomeni nič. V umetno ustvarjenem getu na obrobju Ria de Janeira, kamor je oblast odložila dobršen del svojega socialnega bremena, v kaotičnem okolju brezpravja in neusmiljenega boja za preživetje je nasilna smrt pač nekaj običajnega, stopnja umrljivosti med že tako mladoletnimi kriminalci pa tako visoka, da na izpraznjena mesta stopajo vedno mlajši, dokler ne prevzamejo vajeti dvanajstletniki, desetletniki, osemletniki ...

Dogajanje, ki ga spremljamo skozi spominski objektiv pripovedovalca, resda ni urejeno po strogem kronološkem redu, vendar pripoved v grobem le sledi zanimivemu razvoju kriminalne dejavnosti v Božjem mestu. Najprej se posveti 60. letom prejšnjega stoletja, ko je bilo oboroženo nasilje še v povojih in je naselje – po besedah pripovedovalca – bolj spominjalo na vice kot na pekel, nato pa podrobneje prikaže razvoj lokalnega

gangsterstva v naslednjem desetletju, ki se konča s pravo vojno med tolpama. Osrednji lik tega obdobja »razcveta«, objestni, diktatorski, brutalni povzpetnik, ki je že pri osmih letih kazal psihotično nagnjenje do nasilja, pri desetih postal množični morilec in pri osemnajstih vodja najmočnejše organizirane tolpe, s katero obvladuje celotno življenje v getu, je kajpada mračna karikatura velikega gangsterskega šefa. Toda hkrati posebja temeljno potezo klasičnega gangsterskega mita, namreč podobo odrešitelja deprivilegiranih, ki zna s trdo roko vpeljati red v podivjanem okolju, kjer je skorumpirana policija brez moči ali pa se noče neposredno vpletati. Razlika je le v tem, da njegov oblastniški pohlep, podprt z zaletavo krvočnostjo, v brezupno revnih razmerah socialnega geta kaj hitro naleti na kritično mejo, pri čemer ne njegove žrtve ne tekmeči in nasprotniki tako ali tako nimajo česa izgubiti. Pomembno je, da je avtorjema uspelo ustvariti skorajda dokumentaristično prepričljivo pripoved o grozljivem spoju revščine in nasilja, ki niti za trenutek ne podleže lažnemu sočutju ali licemerskemu moraliziranju, zato pa se odlikuje s pravo mero socialnokritične ostrine.

Oba filma lepo ilustrirata dva različna koncepta filmske inscenacije nasilja. V filmih, kot je *Božje mesto*, je nasilje obravnavano kot tema oziroma kot neogibna sestavina dogajanja s primerno avtorsko distanco, vendar tudi s pretanjenim občutkom za odnose in razmerja. *Srbski film* pa pomeni zgolj radikalizacijo postopka, ki ga uporabljajo neštete srljivke in grozljivke, kjer je nasilje predvsem sredstvo za šokiranje gledalca. Kadar je pretirano zgoščeno, predstavljeno preveč direktno, eksplicitno, surovo realistično ali kar hiperrealistično, kadar skuša do podrobnosti veristično posnemati domnevno realnost, se hitro zgodi, da postane sama filmska pripoved zgolj privesek ali pretveza – in najdemo se na spolzkih tleh »pornografije nasilja«. To pa nas vrača k vprašanju (žanrske) dramaturgije nasilja.

Najsi bo nasilje v igranem filmu premišljena, natančna in prepričljiva odslikava oziroma preslikava nasilja v realnosti ali alegorična uprizoritev nasilnosti življenja v ekstremnih, mejnih razmerah, je učinek precej jalov, če se gledalec ne ujame v značilno dramaturško »past«, ki ga prisili, da nasilje odobrava. Hitchcockovi filmi denimo gledalca brez distance potegnejo vase, ga naredijo za udeleženca, sokrivca in obenem za žrtev dogajanja, da tako rekoč na lastni

koži občuti nasprotje med navidezno neproblematičnostjo vsakdanjega okolja in grozljivo nevarnostjo junakovega položaja. Čim bolj zaostreno je to nasprotje, tem večji je učinek srljivosti. Po drugi strani, kot ugotavlja Truffaut, zapeljivost same romantično-avanturistične dramaturgije pustolovskih, gangsterskih, kriminalnih in podobnih zgodb kar vabi k uživanju v nasilju. Prav zato, kot pravi, tudi ni pravega protivojnega filma, kajti gledalca prej ali slej zapeljejo omenjena narava zgodbe, fascinantna vojaška tehnika, akcijska spretnost ali taktične zvižgače akterjev.

Težko si je seveda zamisliti, da bi nekdo, razen v patoloških primerih, »zares« užival v krvavi grobosti, surovosti ali okrutnosti. Užitek omogoča šele hkratna vednost, da gre za igro, za simulacijo nasilja, kar je, če se vrnemo na začetek, najbolj očitno v komedijah, kjer gre za simulacijo simulacije. V uvodoma omenjeni *Gledališki predstavi*, kjer imamo opraviti s pripravami na uprizoritev odrske igre, ki ne minejo brez nasilja, in s samo gledališko predstavo, ki ravno tako vključuje elemente nasilja, vse skupaj pa je zapakirano v formo filmske komedije, gre celo za trojno oziroma triplastno simulacijo. A paradoks komedije je v tem, da je hkrati tu nasilje tudi najbolj definitivno. Kajpada ne toliko, ker so veliki klovni akcijske komedije – ob Busterja Keatona do npr. Jackieja Chana – pri simuliranju nasilja marsikdaj staknili povsem realne poškodbe, ampak predvsem zaradi razmerja filmskih junakov do okolja, ki jih praviloma izrine na rob. To občuti celo tako otroško »nedolžen lik«, kot je Tatijev Hulot, ki je kljub osrednji vlogi v vseh filmih (kjer sicer nenamerno, po nerodnosti, zaradi prevelike vneme ali nepremišljenosti počne tudi nasilne reči, pač v prizadevanju, da bi se vključil v družbo) navsezadnje družbeno marginaliziran, odrinjen ali kar pregnan: v *Gospodu Hulotu na počitnicah* (Les vacances de monsieur Hulot, 1953) je preziran, v *Mojem stricu* (Mon oncle, 1958) izgnan, v *Playtime* (1967) sam in osamljen, v *Prometni zmedi* (Trafic, 1971) pa odpuščen.

Prav komedija, kjer nasilje že zaradi lahkotne narave žanra na videz ne deluje najbolj legitimno, nas torej (v nasprotju z grozljivko, kjer je bolj legitimno, kot je sploh mogoče, a pogostokrat deluje karikirano komično) pogostokrat najodločneje opozarja na najresnejšo, najbolj univerzalno in najnevarnejšo obliko nasilja, na institucionalno ali družbeno nasilje nad posameznikom.