

DA FIVE BLOODS

PETRA METERC

Kdo bo koga v tropih

Ameriški vojni filmi so v ospredje že od nekdaj postavljali bele vojake, medtem ko so bili afroameriški vztrajno potisnjeni v postranske, skorajda rekvizitne vloge, ali pa so v stranskih vlogah zapolnjevali vojaške škornje likov, katerih obstoj, poleg reprezentacijske kljukice, je zgolj dopolnjeval zgodbe belcev v ospredju, za katere so tako ali drugače tvegali svoja življenja. C. D. B. Bryan, avtor več knjig o vietnamski vojni, v članku *Barely Suppressed Screams: Getting a Bead on Vietnam War Literature* začrta pomožni vlogi, ki naj bi temnopoltim vojakom pripadli v generičnih literarnih pripovedih o vietnamski vojni. Zamišlja si vod, v katerem temnopolti Juice, »kul črni lik, ki lahko izvoha od sovražnika nastavljene mine in zasedek«, pooseblja bodisi tistega, ki ubije psihotičnega poveljnika, ali pa tistega, ki reši dobrega narednika. Tako je bilo tudi z večino filmov o vietnamski vojni, ki so zanemarili institucionalizirani rasizem in si prilastili reprezentacije temnopoltih.

Čeprav so v nekaterih klasikah, kakršni sta Coppolov **Apokalipsa zdaj** (*Apocalypse Now*, 1979) in Stonov **Vod smrti** (*Platoon*, 1986), afroameriški vojaki do neke mere razdelani subjekti, prepogosto slonijo na stereotipih in kljub vsemu opravljajo pomožne funkcije v okviru misij in/ali moralnih dilem belih vojakov. V *Apokalipsi zdaj* glavnega junaka Williarda (Martin Sheen) na patroljnem čolnu na poti v srce teme spremljata dva temnopolta vojaka, Chief Phillips (Albert Hall) in Tyrone Miller (Laurence Fishburne), v odnosih na krovu pa kljub očitnim kulturnim in razrednim razlikam prevladuje vzdušje bratov po orožju. Phillips kot kapitan zagovarja vojaško hierarhijo in Williardu, ki na misiji izvaja nepooblaščno poveljevanje, ne dopusti popolnega nadzora nad čolnom, medtem ko je Miller zgolj dobronameren mlad šaljivec, ki posluša rock'n'roll in sanjari o čimprejšnji vrnitvi domov. Slednjega vietkongovci ubijejo prvega, medtem ko Phillipsa, čigar nadimek Chief (z njim naj bi Coppola namignil na ameriške staroselce) in zadržano držo do Williardove misije nekateri interpretirajo kot

simpatiziranje z zatiranim lokalnim prebivalstvom, ubije puščica iz lesa. Coppola med drugim v peklenskem prizoru bojevanja na mostu Do Lung prikaže tudi, da so bile afroameriškim vojakom pogosto dodeljene najnevarnejše prve bojne linije, tam pa so bili prepuščeni sami sebi.

Oliver Stone je v film *Vod smrti*, prvoosebno pripoved belskega vojaka Chrisa Taylorja (Charlie Sheen), vključil nekaj več temnopoltih likov in jih razdelil glede na konzumersko naravo – na tiste, ki so popivali, in tiste, ki so kadili travo –, vseeno pa s svojo vpletenostjo zgolj poglobljajo moralni konflikt Taylorja med poveljnikom Barnesom (Tom Berenger) in Grodinom (Willem Dafoe). Medtem ko se Taylor spoprijatelji s Kingom (Keith David) ob kajenju trave in mu slednji služi kot nekakšna podporna očetovska figura, nasprotje Kingu predstavlja Junior (Reggie Johnson), ki v filmu odpre vprašanje rasizma rekoč, da temnopolti vojaki garajo za belce, hkrati pa je prikazan kot neodgovoren vojak, ki svoje napake pripisuje drugim. Tu je tudi Big Harold (Forest Whitaker), orjaški Afroameričan z ameriškega Juga, ki ga kajpak odlikujeta predvsem njegova telesnost in brezpogojna pomoč ranjenemu Taylorju. Še en temnopolti vojak se v filmu sam zabode v nogo, da bi ga evakuirali z bojišča. Clyde Taylor v članku *The Colonial Subtext in Platoon* nasprotujoča si lika Kinga in Juniorja razlaga prek misli kenjskega pisca Ngūgī wa Thiong'a, ki je afriške like v kolonialni literaturi opisal kot pozitivne ali negativne glede na pripadnost kolonialnemu razredu. King, čeprav prepozna neenakosti med temnopoltimi in belimi vojaki, se odloči Taylorju pomagati, zato je prikazan kot dober, Junior, čigar kritike so bolj radikalne in tovrstne uslužnosti belcu zavrača, pa kot sporen lik.

Čeprav bi lahko prav temnopolti liki filmom, kakršni sta omenjeni vojni filmski pripovedi, ki sta se teme lotili kompleksno tako prek ameriškega imperializma kot odgovornosti posameznih vojakov, omogočili prepotreben diskurzivni





premik proč od centra, tega ne izkoristita. Hayden White v knjigi *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* podobne temnopoltih v ZDA označi za »tropske sence, katerih transformativnim izraznim možnostim se ameriška kultura izogiba s pomočjo omejujoče geste realistične reprezentacije v njeni najbolj primitivni obliki – stereotipa«.

Takšno možnost je imel tudi Spike Lee s filmom **Da 5 Bloods** (2020), ki je premiero zavoljo koronakrize na začetku junija doživel na Netflixu. Pripoved, ohlapno oprta na knjigi *Bloods, an Oral History of the Vietnam War* Wallacea Terryja iz 1984, se osredotoča na štiri afroameriške veterane, ki se po več kot štiridesetih letih vrnejo v Vietnam, da bi našli in odpeljali domov posmrtno ostanke umrlega petega Bloodsa, Stormina Normana (Chadwick Boseman), pa tudi zato, da bi poiskali zlato, ki so ga skupaj s preminulim v eni od akcij našli v razbitinah ameriškega letala ter ga zakopali nekje v džungli, da bi se do njega dokopali po vojni. Film naj bi glede na promocijo in Leejevo izrekanje služil rehabilitaciji afroameriške vloge v vietnamski vojni, kar si je želel že avtor omenjene knjige, ki je po izidu v osemdesetih v enem od intervjujev dejal, da so bili Afroameričani v *Vodu smrti* prikazani kot plemeniti divjaki.

Leejev film, ki sprva deluje zgolj kot še en pretežno vzorčen buddyjevski *reunion* na izletu v tople kraje, kjer bo ob soočanju s preteklostjo, konfliktu egov in nezmožnosti izražanja s travmo prežetih čustev na preizkušnji moško prijateljstvo, se v drugi polovici prevesi v testosteronsko streljačino, ki se po nazornosti in ritmu stopnjuje norije v divjini zgledeje po že omenjenih klasikah, še najbolj po Coppoli, ki se mu Lee v filmu s preslikavanjem dobro znanih kadrov (helikopterji nad džunglo, Wagner ob vožnji z ladjico ipd.) v teku filma večkrat pokloni.

Glavno pripovedno linijo govorov Muhammada Alija, Hueya P. Newtona, Martina Luthra Kinga Jr., Angele Davis

idr. o vojni Lee preplete z arhivskimi posnetki protivojnih protestov, pa tudi manj znanih na univerzi Jackson State, kjer so ustrelili dva temnopolta študenta. Tu so tudi ikonični posnetki iz Vietnoma, od študenta, ki ga na ulici pred kameero ustrelil južnovietnamski vojak, do padca Sajgona in čolnov vietnamskih beguncev, ki so bežali v ZDA. Lee je torej naredil domačo nalogo, čeprav med posnetki ni takšnih, ki jih ne bi mogli videti že v PBS-ovi osemnajsturni dokumentarni seriji Kena Burnsa in Lynna Novicka **Vietnamska vojna** (*The Vietnam War*, 2017). Kljub določeni drznosti, ko Lee film, ki v osrednji liniji operira po striktno hollywoodskih načelih in je kot tak namenjen širšemu gledalstvu, brez zadržkov prekinja s kopico arhivskih posnetkov, pa tega ne stori vedno premišljeno in skladno z idejami, ki jih podaja igrani del.

Čeprav borci in borke za državljanske pravice na arhivskih posnetkih poudarjajo sorodnost njihovega boja z zatiranimi v Vietnamu, je morda še najbolj pomenljiva izjava Muhammada Alija, ki je zavrnil služenje v vojni. Vpoklican je bil namreč zaradi vladnega programa Project 100.000, ki se je vojne z revščino loteval z vpoklicem mladih iz delavskega razreda; sprva je bil služenja v Vietnamu sicer oproščen, vendar so kasneje pogoje razširili. V protestni izjavi ob vpoklicu je dejal, da sam ni »v nikakršnem osebnem sporu z vietkongovci« in da ga »azijski bratje niso nikoli linčali ali mu rekli zamorec, da nadenj nikoli niso poslali psov ali ustrelili njegovih vodij«. Prav tovrstne izjave so sprožile val solidarnosti gibanja za državljanske pravice s Severnim Vietnamom in bojem proti ameriškemu imperializmu, kar je preraslo tudi v različne poskuse internacionalnega dekolonizacijskega delovanja, o katerih priča dokumentarec *No Vietnamese Ever Called me a Nigger* Davida Loeba Weissa iz 1968.

Kljub ravnokar zapisanemu Lee povezavo med rasizmom doma in ameriškim imperializmom drugod po svetu v svojem filmu pravzaprav prikaže skorajda izključno z

arhivskimi posnetki, medtem ko starim mačkom, Paulu (Delroy Lindo), Otisu (Clarke Peters), Eddieju (Norm Lewis) in Melvinu (Isiah Whitlock, Jr.), didaktično in mestoma precej nadležno v usta polaga klišejske izjave o rasizmu v ZDA, o »hollyweird motherfuckerjih, ki so poskušali iti nazaj v Vietnam in zmagati v vojni«, kot tudi o tem, da bi sami z veseljem gledali filme o katerem izmed »pravih« junakov. Pri tem se zdi, da jih moti zgolj premalo priznanja za vojne dosežke in tako kot Leeja umanjkanje reprezentacije, ki jo sam zastavi tako, da v ospredje filma preprosto postavi črne junake. Scenarij Dannyja Bilsona in Paula De Mea je bil namreč sprva namenjen Oliverju Stonu, glavni junaki pa so bili zamišljeni kot belci. Lee je torej želel narediti afroameriški film o vietnamski vojni, vendar razen zamenjave junakov in poudarjanja njihovega drugačnega kulturnega ozadja ne stori kaj dosti več. Včasih se celo zdi, da zanj prav dejstvo, da so afroameriški vojaki v Vietnamu pogosto doživeli rasistično obravnavo in imeli slabše pogoje, do neke mere upravičuje pohlep nad zlatom, ki ga uspejo izkopati, rasizem do tistih nekaj Vietnamcev, s katerimi pridejo v stik, in celo navdušenje nad Trumpom enega od junakov, ki od vseh najbolj trpi zaradi posttravmatskega sindroma, kar naj bi opravičevalo za Afroameričana radikalno politično pripadnost.

Leejev film zavoljo lažjega razumevanja zgodbe petih Bloodsov, kot si junaki pravijo, večkrat prevrti tudi v preteklost, na bojišče. S 16-milimetrsko kamero izvrstno posneti prizori nudijo vpogled v čas, ko so se bojevali ob boku kasneje padlega Normana in jim je ta predstavljal nekakšnega duhovnega vodjo. »Bil je naš Malcolm in Martin,« zatrdi eden od preživelih štirih, v prizorih pa gledamo, kako jim Norman pridiga o policijskem nasilju doma v ZDA, pa tudi o tem, da bi zlato, ki so ga našli, morali vrniti afroameriški skupnosti kot povračilo za vsakega Afričana, ki je bil od leta 1610 ukraden in prepeljan v Ameriko. Kljub njegovi odrešeniški pojavi pa v prizoru, ko temnopolte vojake ob umoru Martina Lutera Kinga v ZDA prek radijskih valov na bojišču nagovori severnovietnamska Hanoi Hannah, ki izrazi solidarnost z zatiranimi Afroameričani, Norman svojim kolegom reče, naj ne pustijo komunistom, da bi jih obrnili proti Ameriki.

Tako kot pri vseh vietnamskih vojnih filmih, ki jih sne-majo Američani, tudi Lee pravzaprav ni vedel, kaj naj počne z Vietnamci, razen da k njim uvozi razreševanje ameriških problemov. Viet Thanh Nguyen, vietnamsko-ameriški pisatelj, je v zapisu za *The New York Times* o Leejevem filmu poudaril, da je gledanje filmov o vietnamski vojni zanj postal že nekakšen hobi, svojevrsten vztrajno ponavljajoč se sviščev

dan, saj so vsi po vrsti enaki, prav tako pa ni nič drugače, »če v filmih Vietnamce pobijajo politično ozaveščeni temnopolti Američani«.

Poleg tega Vietnamcem v filmu pripadejo izrazito stereotipne in cenene vloge; tu je uslužen turistični vodič, bivša prostitutka – ljubimka enega starih veteranov, mladoletni berač brez noge, ki veterane vznemiri, trgovec na plavajoči tržnici, ki Paulu želi vsiliti nakup živega piščanca, dokler ne začne Paul nanj kričati, trgovec pa mu zabrusi, da je prav on pobil njegova starša, do vietnamskega mafijca, ki na neki točki v boju za zlato veteranom očita pokol v vasi My Lai. Že res, da je Lee v svojih filmih v duhu blaxploitationa od nekdanj precej operiral s stereotipi, vendar je hierarhija kompleksnosti obravnave likov v tem filmu očitna, konec koncev pa tudi arhivske podobe Normana kot ikone militantnega črnškega nacionalizma delujejo kot svojstven stereotip. Niti samoironija situacij, v katerih se liki sami izrekajo o lastni stereotipnosti, na primer bogata Francozinja, ki v Vietnamu vodi nevladno organizacijo za odstranjevanje min, ko se označi za »klišejsko buržujko, ki jo vodi slaba vest«, ne poma-ga prav dosti, saj jih v njihovi srži ne spodkoplje.

Ko se Paul ob koncu filma do neke mere sooči z lastnimi demoni in travmo ter zdrsnje v končni delirij, ob katerem prelomi četrti zid in v kamero oddrda udaren monolog, je za film žal že prepozno. Neutrudno, predvsem pa ne zares uspešno preskakovanje med arhivskimi posnetki, vrnitvami v preteklost, sedanostjo in finalnim skokom v resničnost z donacijo gibanju Black Lives Matter filmu spodnesejo koherentnost, osrednji del, v katerem se veterani prerekajo o denarju in politiki, a bolj malo povedo, se vleče, zadnji del, ko naj bi se tesnoba kaosa stopnjevala, pa nazorni krvavosti navkljub ne vzbujajo prave groze. Dejstvo, da Lee ob preskokih v preteklost štirih starejših igralcev ni pomladil, a jih je vseeno postavil ob na videz precej mlajšega Bosemana, prav tako ne deluje posrečeno.

Kot zapiše Katherine Kinney v monografiji *Friendly Fire: American Images of the Vietnam War*, »je kompleksnejše in bolj nevarno premakniti center zgodovine same, kot pa zgolj premakniti odnos posameznika do zgodovine«. V knjigi med drugim navaja potrebo po mapiranju alternativne geografije sveta, kot so jo doživljali temnopolte vojaki v Vietnamu. Omenja le enega njihovih številnih uporov znotraj vojske, vstajo v ameriškem vojaškem zaporu Long Binh severno od Sajgona 29. avgusta 1968, ki je bil prenapolnjen, ni imel vodovodne napeljave, v njem pa so delali neizkušeni in zgarani varnostniki. Skupina afroameriških vojakov je ob

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 dezertarjev, 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 republikli 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.