



Goreči grm

Tina Pogljajen

Uvodna špica *Gorečega grma* (Hořící keř, 2013) se odvrti ob popevki Why Do You Leave Me Petra Nováka in George & Beato-vens, češke pop skupine, ki je bila s svojim zahodnim stilom glasbe in z zgledevanjem po Beatlih med praško pomladjo med mladimi izredno priljubljena. Črno-beli posnetki plešoče mladine v koničastih čevljih, ozkih hlačnicah, srajciah in tvidastih kostimih se nato začnejo izmenjevati z (dokumentarnimi) posnetki sovjetskih tankov, ki vdirajo v Prago, ter protestov, ki se končujejo vse bolj krvavo. Ob prvih taktih skladbe skupine, katere uspeh je pod poostrenim komunističnim režimom »Normalizacije« naglo zamrl, bi sliko še zlahka pripisali dogajanju v kateri koli izmed zahodnih držav. Vendar pa se v nadaljevanju podobe začnejo razlikovati od upodobitev zahodnih »junaških šestdesetih« kot legitimacije levičarskih vrednot, najbolj očitno na področjih rase in spola, ki so na filmu v igrani ali dokumentarni upodobitvi prisotne v veliko večji meri. Pravzaprav lahko v eseju češke avtorice Zdene Škapove o

Gorečem grmu preberemo, da je bilo čakanje na češki film, ki bi »pomenljivo premislil dve desetletji Normalizacije, enega izmed najtemnejših in najbolj sramotnih obdobij češkoslovaške zgodovine 20. stoletja¹.

Tridelna miniserija HBO Europe, ki je bila letos izbrana za češkega kandidata za tujejezičnega oskarja (vendar nato diskvalificirana zaradi predhodnega predvajanja na televiziji), temelji na resničnih dogodkih in osebah, povezanih s samosežigom Jana Palacha v znak protesta proti sovjetski okupaciji Češkoslovaške, njegove diskreditacije s strani komunističnega režima in sodnega prizadevanja njegove družine in odvetnice Dagmar Burešove, da bi oprali njegovo ime. Naraščajoče nezadovoljstvo nad starim protisistemskim gibanjem, ki je na oblasti porajalo nove privilegirane sloje, materializirano v praški pomladi in reformah Alexandra

Dubčka, je bilo z avgustovsko okupacijo 1968 zadušeno, skupaj z liberalizacijo in demokratizacijo »socializma s človeškim obrazom«, reformisti (in reforme) na ključnih položajih v medijih, sodstvu, socialnih in drugih organizacijah pa so bili odstranjeni.

Agnieszka Holland, ki je *Goreči grm* režirala², je bila dogajanju tudi sama priča v času študija na FAMU, njena povezanost s skupino poljskih kurirjev, ki so skozi Prago na Poljsko dostavljali ilegalne publikacije iz Pariza, pa je povzročila, da so jo oblasti aretirale in za kratek čas zaprle. Njeno filmsko ustvarjanje na Poljskem ter kasneje v tujini zaznamuje političnost in kritičnost³, skepticizem in nezaupanje do ideološkega

² *Goreči grm* ni njeno prvo sodelovanje s HBO: za ameriško televizijo je že posnela nekaj epizod serij *Skrivna naveza* (The Wire, 2002–2008) in *Treme* (2010–) ter *Janošik: resnična zgodba* (Janosik. Prawdziwa historia, 2009) za HBO Europe.

³ V letih delovanja pod cenzuro na posreden način kot ena najpomembnejših figur »filma moralnega nemira« skupaj s filmskimi avtorji, kot sta Zanussi in Kieślowski.

¹ Citata Zdene Škapove (Film a doba) in scenarista Štěpána Hulika sta navedena po press gradivu HBO Europe za serijo *Goreči grm*, predstavljenem na 48. mednarodnem filmskem festivalu Karlovy Vary.

na splošno, včasih pa posebej do ženskam vsiljenih ideoloških domnev (pa naj bodo te konservativne ali progresivne), ter pogosto ironična in distancirana drža, ki ji je deloma prepuščen tudi gledalec z namenom omogočanja kritične refleksije obravnavane teme. Njeni filmi pogosto prevprašujejo izbiro med konformnostjo in lastno moralno držo posameznika: v *Provincial Actors* (Aktorzy prowincjonalni, 1979) z resnično ali namišljeno pokornostjo umetnikov komunističnemu režimu, v *Angry Harvest* (Bittere Ernte, 1985) in *V temi* (In Darkness, 2011) s sodelovanjem Poljakov v genocidu nad Judi ter s »skrajnim konformizmom« v *Evropa, Evropa* (Europa Europa, 1990), kjer vprašanje vesti nadomesti s preklapljanjem med jezikovno, ideološko in etnično pripadnostjo kot bojem za preživetje.

Podobno velja tudi za *Goreči grm*, ki svoje like obravnava v vsej njihovi moralni kompleksnosti; od zavrženih, nihilističnih članov komunistične elite in njihovih koristljivih uradniških in policijskih pomagačev do ljudi, ki jih v sodelovanje z avtoritarnim režimom prisili ogroženost njihovih družin ali njih samih, in redkih posameznikov, ki kljub vsemu (morda nespametno) poskušajo delovati po svoji vesti. Sodnica v sodnem procesu proti funkcionarju, ki ga toži Palachova družina, je ustrahovana in zmanipulirana v politično motivirano sodbo, po drugi strani pa vodja bolnišničnega oddelka proti možu odvetnice Burešove povsem hladnokrvno vodi disciplinsko komisijo, čeprav na podlagi očitno ponarejenih dokazov s strani tajne policije. »Nobenih Rusov ni bilo tam, le naša policija. Svoje ljudi so pretepali,« pove Burešová svemu možu, ko spremljata lažno televizijsko poročilo o protestih. *Goreči grm* preprečuje podajanje lahkih moralnih sodb, Hollandova pa se dobro zaveda, da zatiranje samo po sebi ljudi še ne naredi za plemenite. A kljub vsemu serijo prežema nelagodje ob prikazu malenkostnosti tistih, ki ne vidijo, da sodelujejo v sistematičnem zatiranju človeškega dostojanstva (kot v *V temi*, kjer prodajalka protagonistka, ki pred nacisti skriva Jude, sumničavo in obtožujoče sprašuje, zakaj nankrat potrebuje toliko hrane; ali pa poljski vrstnik Sollyja Perela v *Evropa, Evropa*, ki ga hoče kot Juda izdati Nemcem). Prav majhni, na videz nepomembni dogodki na najnižjih družbenih ravneh so tisti, kjer se razkranje družbe začne in obnavlja in ki vodijo v večje, družbeno zlo; pri *Gorečem grmu* tako »naključni« kupec v kiosku na železniški postaji



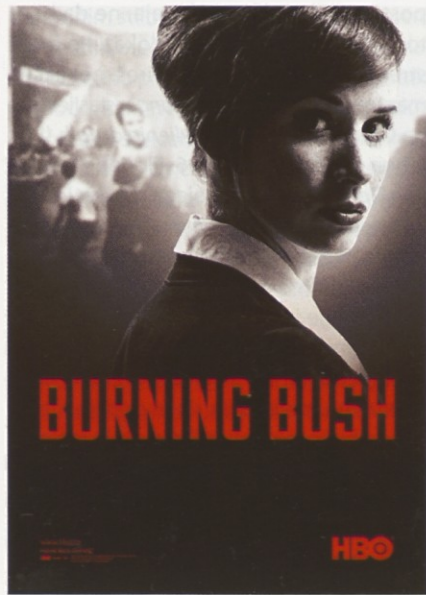
Palachovi materi pusti fotografije mrtvega, zažganega telesa njenega sina. Agnieszka Holland je v nekem intervjuju izjavila, da je po njenem mnenju največja slabost filmov o nacistih ta, da njihove zgodbe krivdo vedno zvalijo na druge – nacistične, ki so prikazani kot inherentno zlobni in sadistični; zanjo pa je bilo najbolj pretresljivo spoznanje o vojni prav to, da je lahko odgovoren, celo kriv, vsakdo izmed nas. Četudi Dagmar Burešová na nek način grenko spominja na junake ali junakinje iz ameriških pravniških serij (s popolnim zaupanjem v pravni sistem) – polne profesionalce(ke), obsedene s svojim najnovejšim primerom, ki ne odnehajo, dokler ne zmagajo, ter ki na napako (svojo ali v sodnem postopku) naletijo le izjemoma – je situacija vendarle povsem drugačna. Pri Burešovi gre pri zastopanju Palachove družine za odgovornost do sočloveka, kljub temu da je že vnaprej jasno, da nima niti sredstev niti možnosti za uspeh: ne gre le za izziv individualnega primera, temveč za neenak spopad z režimom, pri katerem je končen izid jasen že od začetka.

Če je nepravilnost v *Gorečem grmu* očitna tudi na najnižjih ravneh, kot je šikaniranje moža Dagmar Burešove v bolnišnici, kjer je zaposlen, pa je Vilém Nový, eden izmed funkcionarjev, odgovornih za medijsko diskreditacijo Palacha, v domnevno komunističnemu režimu član elite in z realnostjo običajnih ljudi pravzaprav nima veliko skupnega. Njegov svet privilegijev je bežno viden le v enem prizoru, pri čemer je od Burešove, ki mu izroči sodni poziv (in gledalcev), ločen z visoko vrtno ograjo. Vi-

deti je mogoče le majhen del tega, kar se v Novýjevi hiši dogaja, pa vendar dovolj, da se izkaže za hedonističnega in razvratnega. Po drugi strani so tisti, ki so dejansko pripravljene tvegati zavoljo »višjih« vrednot, kot sta Burešová in študentski aktivist Trávníček, vse prepogosto prepuščeni neuspehu in brezupu, od katerega so najhujši trenutki dvoma o smislu in vrednosti lastnega početja. Sodelavec in prijatelj Burešove, ki podleže ustrahovanju tajne policije, je postopoma degradiran v pomagača režima. Sovražstvo, ki ga ob tem čuti do samega sebe, ga začne ločevati od drugih, kar postaja očitno tudi na njegovi zunanosti: prične pogledovati stran, postaja odsoten, njegov glas postane brezbarven in neprepričljiv. Končno Burešovi postane jasno, kaj se dogaja, ne da bi za to potrebovala konkreten dokaz. Po drugi strani policijski inšpektor Jireš, nekakšen manj romantiziran *doppelgänger* stasijevskega Gerda Wieslerja iz *Življenja drugih* (Das Leben der Anderen, 2006, Florian Henckel von Donnersmarck), svojega naraščajočega nelagodja ob nalogah, ki mu jih nalagajo, ne more razrešiti na drugačen način, kot da ga končno vidimo na avstrijski meji z družino, pri čemer je jasno, da se ne odpravljajo le na počitnice. Ne nazadnje tudi tragična junakinja, odvetnica Dagmar Burešová, kljub začetnemu zavedanju, da se podaja v izgubljen bitko, na poti odkrije, da je realnost še hujša od pričakovanj. Vsi njeni naporji se končajo s fiaskom in z lastnim občutkom krivde, ker je poleg same sebe ogrozila tudi svojega moža.

Dogajanje v *Gorečem grmu* po svoji absurdnosti občasno spominja celo na prizore iz romanov Kafke ali Kundere, na primer kosilo v prazni restavraciji Česká Lípa z osornim natakarnjem in izsušeno mesno štruco kot edino jedjo na meniju kmalu po dvanajsti; nesramnost delavca na železniški postaji ali malenkostna zloba avtobusnega šoferja, ki potniku pusti, da teče vse do vrat le zato, da mu jih lahko pred nosom zapre, medtem ko brezbrizni potniki opazujejo situacijo. V odvetniški pisarni neprestano potekajo popravila, orodje in zidarski pripomočki ležijo vsepovsod, delavci kričijo drug na drugega in se podijo po hodnikih, kar doseže vrhunec v prepiru Burešove in Trávníčka, ki ga preglasijo vrtni stroji in kladiva, v nekem trenutku pa ju, posneta skozi okno, prekrije celo odsev pleskarja. Glasbo praške pomladi z začetka zamenja glasba režimu prijaznejših izvajalcev: na primer igranje optimističnih šlagerjev, medtem ko poštni uslužbenec hiti po luknjasti cesti, da bi Palachovemu bratu prinesel novico o Janu, in takoj za tem, ko Palachovo mamo prvič zastraši tajna policija, kot da bi oblasti kljub vsemu poskusile ustvariti vzdušje prijetnega, brezskrbnega raja. Končna razglasitev sodbe v korist režimskega funkcionarja je kot do bizarnosti prignana praznost rituala, ki ga opravijo politične skupine kot v legitimacijo svoje pravice do moči.

Tudi Jan Palach je v *Gorečem grmu* pravzaprav ideja sebe – ta se materializira na začetku zgodbe s samosežigom. Trenutek pred tem njegovo polivanje z bencinom



skozi okno svoje kabine po naključju in negotovo opazuje kretničar. Opazovalec, ki skozi (ozko) odprtino opazuje dogajanje, podobno kot v režiserkinih prejšnjih filmih hkrati predstavlja tako režiserko kot gledalca – kot da bi šlo v resnici za nekakšno okno v preteklost, doživljanje groze ob nečem, česar ni mogoče spremeniti, hkrati pa za iluzijo prisotnosti v dogajanju, ki daje misliti nasprotno. V nadaljevanju se vse vrti okrog posledic Palachovega dejanja, človek sam pa ostane skrivnost; scenarist Štěpán Hulík pravi, da bi v trenutku, ko bi se spustil v raziskovanje njegovega notranjega sveta, »poskušal razložiti nekaj, kar je nerazložljivo.«

Pri tem ne moremo mimo pomena samomora za politično idejo, ki je morda v današnjem času še bolj nepojmljiv kot kdajkoli prej; gre za dejanje, ki je neizbežno ekstremistično, še toliko bolj, če v obzir vzamemo sodobnega človeka kot projektnega stvaritelja samega sebe in »lastne, individualne biografije«; kjer mora človek šele izpolniti svojo nalogo in »postati, kar je«; kjer je žrtvovanje samega sebe za skupnost pravzaprav nekaj bizarnega in je primerneje kot o individualni odgovornosti do skupnosti govoriti o individualistični odgovornosti osebe same zase. Še več, tudi veliko milejša žrtev Burešove oz. njene kariere je pravzaprav težko dojemljiva: eno je dobredelnost ali družbena angažiranost v demokratičnih okoljih, povsem nekaj drugega pa postavljanje svojega dela in (četudi le ekonomskega) preživetja na kocko v avtoritarnem režimu, kjer je lahko izključenost zares dosmrtna. Vendar pa je razlika pri posledicah takšnega dejanja v

tej ali oni družbi tudi v tem, da tveganja in protislovja tudi danes še naprej proizvaja družba; individualizirani pa sta le dolžnost in nujnost, da se spopadamo z njimi, s čimer je stekanje in strjevanje individualnih tegob v skupne interese in skupno akcijo dvomljivo. Najpogostejše težave individuumov se danes ne seštevajo; ni jih mogoče združiti v »skupno stvar«.

V nasprotju s tem v *Gorečem grmu* ni enega samega junaka ali junakinje; zgodba je konstruirana okrog več likov, ki so povezani s posledicami dejanja Jana Palacha in z istim doživljanjem zatiranja. *Goreči grm* se zaključi s protesti ob dvajseti obletnici Palachove smrti, leta 1989, ko so demonstracije eskalirale v t. i. Palachov teden, ki je bil eden izmed znanilcev padca komunizma na Češkoslovaškem. Naj je represivni sistem še tako impozanten, vseeno učinkuje samo, kolikor deluje ideološko. Ideološkega spopada s pendrekom in z bajonetom ni mogoče dobiti. Vstaje leta 1968 so bile sicer zatrite in »revolucionarjev« niso ponesle na oblast, so pa legitimirale in okrepile občutja razočaranja ne le nad starimi protisistemskimi gibanji, temveč tudi nad državnimi strukturami, ki so jih ta gibanja utrdila.

Literatura

Bauman, Zygmunt: *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba / *cf., 2002.

Močnik, Rastko: *Svetovno gospodarstvo in revolucionarna politika*. Ljubljana: Založba / *cf., 2006