



Pogled tišine

dokumentaristi **Oppenheimer**

Bojana Bregar, Nina Cvar in Tina Poglajen

Intervju z Joshuo Oppenheimerjem

Na Joshuo Oppenheimerja je svetovna javnost prvič postala pozorna nenadoma, ko je v kinodvorane z velikim bumom prišel **Teater ubijanja** (*The Act of Killing*, 2012) in mnoge napeljal k temu, da so ga oklicali za enega najboljših ali pa vsaj najobetavnejših sodobnih dokumentaristov. Drugi del istega desetletnega projekta v Indoneziji je bil pri nas prvič predvajan na lanskem LIFFu, v preteklem mesecu pa je pričel tudi svojo redno pot po kinodvoranah.

Ena izmed najpogostejših kritik, ki je doletela predvsem njegov **Pogled tišine** (*The Look of Silence*, 2014), v prenekaterem pogledu mnogo konvencionalnejši dokumentarni film, se nanaša na zahodni, orientalistični pogled, skozi katerega filma Indonezijo vzpostavljata in konstruirata kot politično nestabilno, konfliktno deželno

tretjega sveta z barbarskimi običaji in prebivalci, ki so bodisi žrtve bodisi krvniki; gre za pogled, ki opravičuje politično, kulturno in vojaško dominacijo. Kljub temu pa je med obema filmoma pomembna razlika. *Pogledu tišine* vse od naštetega zlahka očitamo. Čeprav spremlja nezaslišan podvig soočenja žrtev s še vedno močnimi krvniki, s svojim dovršenim, a konvencionalnim dokumentarizmom ne ponudi nobenega konceptualnega presežka. Nasprotno *Teater ubijanja* ponudi bizaren koncept dramatisacije pobojev v različnih filmskih žanrih ameriškega Hollywooda, s katerim dekonstruira zahodno pojmovanje junaštva in pošastnega ter tako zahodnjaško prizmo, skozi katero je posnel barbarskosti tretjega sveta, istočasno pravzaprav spodkoplje.

Poleg tega film odzvanja pogosto citirano trditev Prima Levija, da pošasti sicer obstajajo, vendar jih je premalo, da bi bile zares nevarne; bolj nevarni so navadni ljudje, funkcionarji, ki so pripravljeni verjeti in ukrepati, ne da bi postavljali vprašanja. Gledalca z intimnim portretom namreč napelje na to, da se z Anwarjem Congom identificira, in tako z grozo uvidi, da so množični morilci povsem navadni ljudje – da so šele družbene (ne »vzgojne«) okoliščine tiste, ki iz njih naredijo to, kar so postali. S tem *Teater ubijanja* na zanimiv način znova odpre razpravo o vzpostavljanju distance namesto identifikacije, kar v tradicionalni umetnostni kritiki po Brechtu sicer velja za predpogoj družbenokritičnega branja filma: Oppenheimer to doseže ravno z

identifikacijo in sočustvovanjem z množičnim morilcem. Ta se v kontekstu indonezijskih pobojev izkaže za predstavnika »delavskega razreda«, saj umazano delo pobijanja, ki je pravzaprav v interesu vladajočih elit, izvaja zaslepljen z ideologijo junaštva, zato ga seveda doletijo tudi »delovne poškodbe«, doživljenjske travme in psihološka zaznamovanost, ki so od takega dela neločljive.

Medtem ko se je v Kinodvoru ljubljanskemu občinstvu premierno predstavljal *Pogled tišine*, sva se z Joshuo Oppenheimerjem za Ekran pogovarjali Bojanaregar in Tina Poglajen. Kolegica Nina Cvar je prav tako prispevala vprašanja in pred vami je plod tega kolaborativnega izpraševanja. Kot je očitno iz intervjuja, je Joshua Oppenheimer izjemno elokventen (za režiserja, bi lahko rekli in tvegali kakšen grd pogled, brčkone zaslužen) ter precizen sogovorec, predvsem pa neutruđen v svoji misiji odstiranja (oziroma lociranja) zavese, ki naše tihe poglede sooči s tragedijo človeške družbe. Še dobro, da so nam med intervjujem postregli za jagodami in smetano, sicer bi ura pogovora minila v precejšnji vsesplošni grenkobi ...

T. P.: Kako ste se Congu in članom Pancasile lahko tako zelo približali?

Najprej me je bilo precej strah. Razmišljal sem, kako naj poskrbim za svojo varnost. Zato sem pripravil zelo splošna vprašanja: »kako ste se preživljali?«, »kaj mi lahko poveste o zgodovini tega območja?«, misleč, da se bom tako počasi prebil do vprašanj o umorih. Nato pa sem z grozo in presenečenjem ugotovil, da mi tega sploh ne bi bilo treba: zastavil sem vprašanje, pa so se že spustili v obširne opise najbolj gnusnih delov ubijanja, najokrutnejših zločinov – vse to z nasmehi na obrazih. Pretvarjali so se, da so na to, kar so storili, ponosni. Poudarjam – pretvarjali so se. Te stvari so pripovedovali pred svojimi majhnimi vnuki. V manj kot pol ure po tistem, ko sem jih spoznal, so me že povabili na kraje, kjer so ubijali, da bi mi pokazali, kako so to počeli.

T. P.: Torej ni bilo potrebno, da bi vzpostavili posebno zaupanje?

Seveda je bilo. Vendar ne zato, da bi govorili o pobojih, temveč da bi spregovorili o svojih morastih sanjah, o svojih strahovih. Prav to je na koncu postalo bistvo *Teatra ubijanja*: Anwar je postopoma razkrival svojo bolečino, jaz sem mu kazal posnetke, ki smo jih naredili, on je nato predlagal nove prizore, še bolj zapletene in čudne, nato sem mu jih jaz spet pokazal ... šlo je za spiralen proces snemanja in prikazovanja. Vodilo je v vse bolj nadrealistične dramatizacije, navdahnjene s Hollywoodom.

T. P.: Je za člane Pancasile spektakel osrednjega pomena?

Pomemben je na različne načine. Za storilce je to način olepševanja njihovih grenkih spominov na ubijanje skozi sladek jezik junaških zmag. Bhanje je točno to: rezanje glav in davljenje ljudi v obliki junaške pripovedi. Vedno gre za pretiravanje: včasih morajo navesti fiziološke podrobnosti umorov, in takrat se stil pripovedovanja spremeni – začnejo šepetati srhljive podrobnosti, kot v zgodbah o duhovih. Karkoli, samo da jim ne bi bilo treba priznati moralnega pomena lastnih dejanj. Po drugi strani pa je spektakel institucija – skozenj Pancasila vzbujajo strah. Celotni družbi vsiljuje isto junaško pripoved, slavi množične poboje. Zanje je zgodovina zmagovalcev, ki na splošno slavi iztrebljenje komunistov, zelo pomembna. Pancasila je nastala iz vrst krvnikov in silakov, njihovi varovanci so gangsterji, zato je njihova moč odvisna od ustrahovanja drugih. Še kako jim koristi, da so pripovedi o njihovih dejanjih grozljive. Spektakel ubijanja je torej sredstvo zanikanja, hkrati pa sredstvo za vzbujanje strahu.

T. P.: Kakšne so bile zgodovinske okoliščine, v katerih so se zgodili poboji?

Indonezija je bila nizozemska kolonija, ki so jo hudo izkoriščali. Saj so vse, a mislim, da to še posebej – na območju, širokem kot ZDA, je bilo v času osamosvojitve na primer manj kot deset zdravnikov. Nato se je zgodila protikolonialna revolucija. Gibanje si je prizadevalo iti dlje od tega, da bi državo zgolj dobili v svoje roke: reformirali so kolonialno ekonomijo, zatiralsko

gospodarsko strukturo, in poskušali ustvariti pravičnejšo družbo, ki jo je vodila levica – ne le komunistična stranka, temveč tudi različne socialistične in socialnodemokratske stranke, ženske organizacije, kulturne organizacije, sindikati. Zelo močni so bili tudi kmetje brez zemlje, ki so si prizadevali za prerazporeditev zemlje, saj so ljudje brez nje stradali. Vojska, ki je vodila upor proti Nizozemcem, je v dogajanju videla priložnost, da pridejo na oblast in tam nadomestijo kolonizatorje, vendar ohranijo kolonialni, izkoriščevalski sistem. Med njimi in levico je torej zelo hitro prišlo do konflikta. Leta 1965 se je zgodila protirevolucija, ko je vojska s pomočjo Zahoda, predvsem ZDA in Velike Britanije, strmoglavila vlado predsednika Sukarna in nato iztrebila tudi celotno levico. Ponovno je vzpostavila nizozemsko kolonialno vladavino, le da je v vlogo Nizozemcev postavila sama sebe.

T. P.: Kako to, da se tej zgodovini niste v filmu bolj posvetili?

Ker ne gre za zgodovinski dokumentarec. Ta zgodovina je zelo pomembna, da lahko razumemo, o čem film zares govori: o nekaznovanosti v sedanosti. Tako uvodoma povem, da je šlo za vojaški udar, ki ga je materialno podprl Zahod, in za iztrebljenje indonezijske levice. Ameriški in britanski gledalci vedo, da se je to dogajalo po vsej južni polobli, zato to zlahka kontekstualizirajo in razumejo širše od specifičnega primera. Vedo, da so bile naše vlade vpletene v dogajanje v Južni Ameriki, v Afriki, na Bližnjem vzhodu, v jugovzhodni Aziji. Če bi povedal še več o zahodni vlogi in zgodovinski vlogi vojske ter konfliktih v štiridesetih in petdesetih, bi delal zgodovinski dokumentarni film. Zaradi istega razloga vedno trdim, da noben od mojih filmov ne vključuje ponovnega uprizarjanja [re-enactment]. To je tehnika, s katero poustvariš preteklost, ki je seveda ne moreš več posneti. Trdim, da to nista filma o preteklosti. Nista filma o dogodkih, kot so se zgodili. Sta filma o dediščini nerazrešene preteklosti v sedanosti, ki jo zaznamuje nekaznovanost. Rekel bi, da se v mojih filmih namesto ponovnega uprizarjanja zgodi *dramatizacija* – celo v najbolj

preprostih demonstracijah ubijanja, na primer z Anwarjem na strehi ali ko se v *Pogledu tišine* odpravita k reki, ne gre za uprizoritvev. Gre za dramtizacijo laži, fantazij, zgodb, ki se jih storilci oklepajo, da lahko sami s seboj sploh živijo.

Pravzaprav sem se zdaj spomnil še nečesa; ne le da bi zgodovinski pristop filmu onemogočil, da bi naredil, kar naredi – zgodovinski film bi občinstvo vedno bralo kot film o zgodovini genocida, kar bi storilce neizogibno postavilo v položaj zlobnežev: kako so se te grozne stvari zgodile in kako so jih ti grozni možje izvršili. Edini način, da bi se v zgodovinski pripovedi temu izognil, bi bil ta, da bi strahote začel opravičevati. Namen mojega filma je, da niti za trenutek ne pozabimo, da so bili dogodki leta 1965 pošastni, vendar prav tako ne smemo pozabiti, da so bili storilci ljudje, ne pošasti. Nekaj so naredili strašno narobe, in to vedo. Zato sami sebi lažejo in se prepričujejo, da je bilo prav. In prav to, zanikanje, je razlog za začaran krog ponavljajočega se zla! Mislim, da tega ne bi mogel razjasniti, če bi govoril samo o tem, kako je prišlo do genocida: ustvarjaš pripoved o zlobnežih v zgodovini ali opravičuješ množične umore. Obojemu sem se lahko izognil le z osredotočanjem na ljudi v sedanosti.

T. P.: Toda ravno kontekstualizacija njihovih dejanj bi ta pokazala za del širšega dogajanja, ne pa za nekakšno »prirojeno zlobo«.

Da, to bi bilo res, če bi pisal knjigo. Toda bistvo mojega filma je, da občinstvo povabim v intimen odnos – ne z morilcem, temveč s človekom, ki sem se mu približal. Zgodilo se mi je to, kar se nam zgodi v kinu: z njim sem se identificiral. Naredil je grozne stvari, in ni treba, da z njim simpatizirate, vendar lahko z njim vseeno sočustvujete. S tem pripoznate, da smo storilcem vsi bližje, kot bi radi verjeli. Pripoznate globljo poanto: če bi odraščali v Indoneziji v petdesetih in bili moškega spola, hodili v isto šolo kot Anwar Congo (ali tja ne hodili), če bi vas obdajala ista družina in isti prijatelji, kot jih je imel on, potem bi lahko leta 1965 le upali, da se boste odločili drugače, kot se je odločil on. V resnici pa ste lahko le srečni, da vam ne bo treba nikoli zares izvedeti. Če bi priskrbel več informacij,

z izpeljavo bolj esejističnega sklepanja o svetovnih oblastnih strukturah in vzorcih nasilja med hladno vojno, bi gledalca silil, da zamenja perspektivo, da kar naenkrat pristopi objektivno, analitično. Ti trenutki bi delovali kot pobeg iz dogajanja z Anwarjem v zavetje nekakšne globalne, intelektualne pozicije, kjer svet lahko analiziramo z distance. To je nekaj, kar lahko počnete, ko greste domov in vas zadeva začne zanimati, naročite knjige, berete, raziskujete ... Odlična knjiga na to temo je *Overthrow*, nova zgodovina vseh primerov, v katerih so ZDA strmoglavile tuje vlade. Je branje, ki te zares strezni. Vendar – kot seveda vse zgodovinske in politične analize – nastopi s pozicije objektivnosti, z distance, z nekakšnega magistrskega opazovališča, z višav.

T. P.: Toda gotovo razumete, da ima vse to nekakšen orientalističen stranski učinek.

Da. Gre za obžalovanja vredno neumnost dela občinstva, za utečen tok misli, vendar verjamem, da večina gledalcev in gledalk to vseeno preseže. Če bi ta dva filma gledali kot nekakšno okno v barbarsko družbo in sprevržene globine ljudi, ki tamkaj živijo, ne bi imela takšnega učinka, kot sta ga imela. Ljudje si morda celo poskušajo dopovedati, da gre pri filmu za to, a mislim, da vsaj na neki nezavedni ravni dobro vedo, da ne gre za okno, temveč za ogledalo. Ko je *Teater ubijanja* doživel premiero, sem moral kar naprej ponavljati: »To ni potret barbarske dežele na drugem koncu sveta. Če so Anwar in njegovi prijatelji pošasti in barbari, so to naše pošasti in naši barbari.« Po vsej južni polobli ljudi, kot je on, zaposlujejo multinacionalke. Skrbijo, da vse, kar kupujemo mi, ostaja poceni. Zaposlujejo jih podizvajalci in pod-podizvajalci, včasih jih zaposlujejo celo neposredno sama podjetja. Od njihovega delovanja so v sodobni globalni ekonomiji odvisna naša oblačila, pa tudi naša prehrana. Odvisni smo od strahu, ki ga sejejo med svojimi ljudmi, saj si ti ne upajo organizirati sindikatov. Preprečujejo, da bi bile sprejete lokalne okoljske iniciative. Mislim torej, da večina ljudi mojih filmov ne gleda na ta način. No, se mi pa tudi zdi, da igrate vlogo

hudičevega odvetnika, sicer bi bil zdajle bolj sovražno nastrojen.

T. P.: Zanimivo je tudi, da Hollywood v Teatru ubijanja igra pomembno vlogo, saj je v tistem času tudi sam preganjal komuniste.

Da, to je res. V zvezi s tem poznam zares nenavadno, čudovito in grozljivo zgodbo. Pri indonezijski podružnici Ameriškega filmskega združenja je bil zaposlen Bill Palmer, ki je v Indonezijo uvažal ameriške, hollywoodske filme. Živel je v vili na obrobju Džakarte. Prav v tej vili so menda našli znameniti Gilchristov dopis, ki naj bi ga napisal britanski veleposlanik v Džakarti, Andrew Gilchrist. V njem je pisal o britansko-ameriških načrtih za uboj predsednika Sukarna. To je bilo leta 1964. Bill Palmer je bil torej – najbrž povsem po levici – obtožen, da je agent Cie. Levica je zato ameriške filme bojkotirala – ker je bil človek, ki jih je uvažal, vpleten v načrte za atentat na »očeta« sodobne Indonezije. In ravno to je bilo tisto, kar je Anwarja in njegove prijatelje tako razjezilo: zaradi levice so prodali manj vstopnic in manj zaslužili, čeprav so filme pravzaprav bojkotirali kar vsi, razen skrajne desnice. Prav te ljudi iz kinematografov je nato vojska novačila v vode smrti, saj so bili že takrat zločinci in dokazano nasilni, hkrati pa so komuniste že od prej sovražili zaradi njihovega bojkota filmov. Torej je vse skupaj zares povezano z antikomunizmom v Hollywoodu in s tem, da je bil hollywoodski agent, distributer, hkrati tudi agent Cie. Ameriška prisotnost je v *Teatru ubijanja* dvoplastna: prvič seveda v žanrih, skozi katere Anwar dramtizira svoje življenje, drugič pa v tihih podobah, ki se prepletajo skozi ves film. Da so bile za poboji pravzaprav ZDA, izvemo nad sliko nakupovalnega centra z restavracijo McDonalds. Vidimo Adija Zulkadryja, ki lebdi skozi nakupovalno središče, mimo trgovin priznanih blagovnih znamk, ob tem pa slišimo njegovo kasnejšo izpoved glede grozljivih načinov ubijanja, kar izzzveni skoraj kot svetopisemska, starozavezna litanija. Upam, da se gledalci ob tem vprašajo: »Moj bog, se je vse zgodilo samo zato? So vse te ljudi pobili zato, da bi McDonalds lahko zaslužil?« V *Pogledu tišine* gre to še dlje:

v posnetku z ameriške televizije leta 1967 nam televizijski napovedovalec z navdušenim glasom pove, da ameriška multinacionalka Goodyear za nabiranje gume uporablja sužnje iz koncentracijskih taborišč, nato pa jih pošlje nazaj, pred vode smrti, kjer jih ubijejo. Zdi se mi neverjetno, da ti Američani o tem govorijo s takšnim navdušenjem, saj gre pravzaprav za isto, kar so nemška podjetja počela v Auschwitzu le dvajset let prej. Tu gre za orientalizem, žrtve namreč niso bile Evropejci; poleg tega pa so bili to domnevni komunisti – v resnici niso bili, napovedovalca slišimo, kako mora sam sebi vse skupaj opravičiti, ko jih najprej okliče za sindikaliste, nato v nekakšnem retoričnem spodrsljaju za komuniste, na koncu pa že za ljudi, ki si zaslužijo smrt – in ravno to je retorika, ki množične poboje opravičuje, vsem pred očmi.

N. C.: Kaj je vloga filma v 21. stoletju? Ali po vašem mnenju še ima kakršenkoli emancipatoren potencial – če ga je seveda kadarkoli imel?

Emancipatoren je precej močna beseda. Najbrž nikoli ne bi naredil dveh tako temaćnih filmov, če ne bi bil to način mojega dojemanja sveta. Mislim, da je v teh težkih, problematičnih časih naloga in dolžnost umetnika, da svet prepozna kot nekakšno divjo nočno moro. Optimist tega ne bi zmoget. Po drugi strani pa ne bi toliko let posvetil tem filmom, če ne bi upal, da bodo služili kot ogledalo, ki bo ljudem omogočilo spregovoriti o stvareh, o katerih si prej niso drznili.

Nikoli nisem pričakoval, da bosta filma tako vplivna. *Teater ubijanja* je kataliziral transformacijo diskurza o preteklosti v Indoneziji, kjer zdaj govorijo o genocidu, o korupciji, kriminalu in ustrahovanju. Film je bil predvajan tisočkrat in milijonkrat prenesen s spleta, in ko je bil nominiran za oskarja, je bila vlada končno prisiljena priznati, kaj se je leta 1965 dogajalo. To je odprlo pot *Pogledu tišine*, ki je imel precej širšo distribucijo kot prvi film. Distribuirajo ga tako prek Državne komisije za človekove pravice kot Umetniškega sveta v Džakarti,

dveh vladnih institucij. Še vedno je v obtoku, še vedno se predvaja, in nismo ga še dali na splet, ker želimo, da si ga ljudje ogledajo skupaj in se po ogledu med seboj pogovarjajo o svojih odzivih. *Pogled tišine* je pokazal, kako je družba razdeljena zaradi teh dogodkov in kako nujna sta zanje resnica, pravica in sprava. Ljudje svojih otrok ne bodo več vzgajali v strahu in zanikanju. Državna zveza učiteljev zgodovine si prizadeva za novo verzijo šolskih učbenikov. Neki vojaški major je stotinam svojih vojakov prikazal film – objavil ga je na Facebookovi strani indonezijske vojske. Stvari se torej spreminjajo. Dogaja pa se tudi povratni udarec s strani policije, vojske, obveščevalnih agencij, ki novačijo skupine nasilnežev, da prekinjajo projekcije. Policija se nato izgovarja, da ne more zagotoviti varnih projekcij. Na ta način je odpadlo več kot trideset projekcij, dokler se ni skupina študentov zabarikadirala v kampus in grožnjam navkljub samostojno organizirala ogromno projekcijo. Pritisk se izvaja tudi na državno cenzorsko službo, ki je že prepovedala javne projekcije, tako da film ne bo imel komercialnega prikazovanja, vendar se v Državni komisiji za človekove pravice trudijo doseči, da bi to prepoved preklicali. Adi (Rukun, protagonist) je še vedno v Indoneziji. Zelo smo se potrudili, da smo zagotovili njegovo varnost, toda zdaj je varen, potuje skupaj s filmom in povsod ga sprejmejo z navdušenjem. Tako da lahko rečem, da imam upanje. Mislim pa, da naloga filma ni enaka kot naloga novinarjev, da torej odkrivajo informacije in jih postavijo v kontekst, v katerem delujejo v javno dobro. Režija ni aktivizem, in film si ne bi smel prizadevati, da ustvarja nekakšne kampanje. Vloga filma je enaka vlogi umetnika – to je vloga otroka v zgodbi o cesarjevih novih oblačilih. Umetnik ne posreduje novih informacij – pripravi nas do tega, da stvari vidimo na nov način, običajno stvari, o katerih se bojimo govoriti ali pa preprosto ne znamo. S tem onemogoči, da bi se zaradi strahu prepričevali v nekaj, kar morda vemo, a ne želimo verjeti, da je res. To ni aktivizem, in to pravim iz spoštovanja do aktivistov, ki jih čaka težko delo ugotavljanja, kako se nanje odzvati. Umetnost pa pomaga najti način, kako stvari povedati.

N. C.: Torej verjamete, da je v umetnosti prostor za moralne vrednote?

Seveda. Zgodbe imajo lahko izjemno moč, a če služijo le temu, da ljudi odvrnejo od resnice, da jim zgolj ponudijo eskapizem skozi zabavo – ekstremen primer tega bi bili filmi Leni Riefenstahl – potem to niso dobre zgodbe. Umetnost mora imeti moralno vlogo. Tudi najbolj divja Miyazakijeva dela morda niso nujno politična, a nam pomagajo na novo odkriti, si na novo zamisliti stvari na moralno pozitivno način. Naredijo nas bolj človeške. Ko razlikujem med eskapizmom in vlogo umetnika kot nekoga, ki nastavlja zrcalo, ne želim reči, da morata biti zabava in umetnost ločena. Film in literatura sta časovni formi, in da ju v celoti zaobjameš, moraš vanju investirati čas. Da naslednje prizorov deluje, moramo biti vanje zatopljeni, sicer ne bomo sočustvovali. Umetnikova naloga je, da spodbuja empatijo, zživetje, identifikacijo, da zabava – in s tem sproža globoka soočenja z resnico.

B. B.: Že prej ste omenili, kako so bili Anwar in njegovi prijatelji povezani s filmom, kako so preprodajali vstopnice itd. Toda iz filma je moč razbrati, da so tudi sami navdušeni nad filmi. Pogosto citirajo filmske naslove ter omenjajo filmske like, ki so jim bili za vzor, nemalokrat tudi za poboje. Na neki način naredijo celo lastni nizkoproročanski film ...

V bistvu naredijo prizore za moj film, in od začetka so vedeli, čemu so prizori namenjeni. Rekel sem jim: udeleženi ste bili v enem največjih pobojev v zgodovini človeštva, želim vedeti, kaj to pomeni vam in vaši družbi, in pokazati želite, kaj ste naredili – hvala vam! In na kakršenkoli način mi boste to pokazali, vam obljubim pomoč pri snemanju, pri dramatisaciji prizorov – vendar s tem sprejmete, da bom snemal tudi, kako se boste tega lotili, kako boste o tem govorili ...

B. B.: Vendar na svojstven način delujejo enako kot prava filmska ekipa ...

Delali smo na dva načina: prosil sem jih, naj rekrutirajo svojo ekipo, igralce, ki smo jih nato posneli na regionalni nacionalni TV-postaji, saj imajo zaradi

svoje politične moči tudi nadzor nad medijskimi hišami v Sumatri. Filmska ekipa regionalne TV je pravzaprav nekakšna osebna snemalna ekipa gangsterjev. Nekateri zmed njih, ki so še posebno nečimrni, producirajo lastne soap opere, v katerih nastopajo in glorificirajo svoja dejanja in življenja. Tako sem imel možnost opazovati, kako izbirajo snov in na kakšen način, pa tudi kako so kolektivno trivializirali moralni pomen grozljivih dejanj, na primer Anwarjeve nočne more, ki je bila očitno manifestacija njegove krivde. Želel sem priti globoko do Anwarjeve izkušnje, ga pripraviti do tega, da bi popolnoma naselil mizansceno lastne domišljije, da bi lahko videl, kdo je v resnici. Po koncu snemanja na televiziji sem tako skušal s svojo malo ekipo doseči, da bi se Anwar življal v lastni scenarij. Njegova ideja je bila, da bi ekipa lokalnega časopisa, ki je med drugim izdajala revije z nadnaravnimi, misterioznimi temami, zanj napisala prizor nočne more. Vendar prizorov nato ni znal odigrati, saj ni bil igralec, njegova igra je bila lesena, neprepričljiva. Trivialnost igranih scen je tako v popolnem kontrastu s prizori, kot je na primer tisti, ko se ponoči odpravi na plantažo, na kateri je pred leti nekemu odrezal glavo. Ta način dela, da so sami posneli scene, kot so si jih zamislili ... ni način, da bi jih ukanil, ampak je odziv na njihovo odprtost, na način, skozi katerega skušam razumeti, zakaj so tako odprti, kako želijo biti reprezentirani. In od začetka so vedeli, da ne bo šlo za nekakšen film v filmu.

B. B.: Torej ne gre za neke vrste obsodbo filmske umetnosti?

Vsekakor ne. Ko ljudje govorijo o negativnem vplivu, ki ga ima nasilje v filmih, gre po mojem mnenju za izjemno len argument. Presenetljivo je, da je bil film, ki ga je Anwar gledal, preden je šel pobijati ljudi, muzikal, v katerem igra Elvis Presley. Toda muzikali Elvise Presleyja niso nikoli nasilni, so le neumni. Krasni, a neumni. In filmi so lahko neumni in eskapistični ter obenem še vedno čudoviti, tako kot velja za mnoge muzikale. Kar je čudovito pri njih, je to, da se popolnoma zavedajo lastne sentimentalnosti. Milan Kundera definira »drugo solzo« kot pričetek kiča – po prvi solzi drugo potočimo od

ganjenosti nad zavedanjem, da se hkrati z nami joče ves svet. Sentimentalnost v prizoru npr. dveh zaljubljenecv, ki plešeta, je takšna iskreno kolektivizirana emocija.

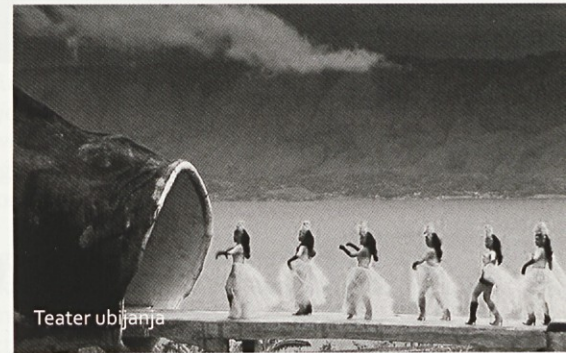
B. B.: Eno najbolj zanimivih in celo šokantnih dejstev v filmu je bilo, vsaj zame osebno, kako precej hitro doseže raven komičnega – sprva gre za absurdno komedijo, nato fizično, ki je videti kot nekaj, kar bi skoraj lahko primerjali z risankami Looney Toons. Kako vam je bilo, ko ste videli, da se na svoja dejanja odzivajo s humorjem?

V filmu sta dve vrsti humorja: absurdna, kot ste omenili, ko doživimo groteskno situacije, ko težko verjamemo, kaj se pred našimi očmi dogaja. Zdi pa se mi, da drugi vir komičnega v filmu izhaja iz dejstva, da so protagonisti tako zelo odprti, tako simpatični, da so tudi medsebojno ter do svojih družin ljubeči. Herman se recimo odloči, da si želi obleči živo rožnato obleko, kar je popolnoma absurdno, toda ne na način, na kakršnega so absurdni poboji. Pristrčno je. Nato nam želi zapeti pesem in vse skupaj je preprosto pristrčno, odprto – zaradi takšnih potez gledalci vzljubijo filmske like! In seveda sem se ob tem tudi sam smejal. Ti prizori delujejo kot komični premori, vendar pa je zaradi njih film tudi veliko bolj boleč, kajti namesto da bi nam dovolil, da se od ljudi distanciramo in jih okličemo za pošasti, nam jih v resnici približa. Všeč so nam, ker nam ne skušajo ugajati ali nas zapeljati, ampak so preprosto odprti, kot prikupni psički, ki pridejo do nas in nam polizejo dlani in jih zato pobožamo. Potem se izkaže, da so ti psički ljudje, ki so pobili na tisoče ljudi, in to je boleče in nič nas ne more na kaj takega pripraviti. Enako velja za Pogled tišine. V filmu vedno iščem tovrstne like, ker podelijo filmu moč, da od gledalcev izvabi empatijo.

B. B.: Morda veste za kakšen primer, ko so se gledalci negativno odzvali na takšne momente? Kot ste namreč sami rekli, neprijetno je pomisliti, da se smejimo stvarem, ki so v resnici grozljive, nočemo se dojemati na tak način.

Negativni odzivi na film so nastali skoraj izključno iz tega razloga – da so

se gledalci prisiljeni identificirati s temi ljudmi. In mehanizem, prek katerega to v filmu dosežem, je tudi komedija, kar nekaterim ni všeč. Omenil sem že prvo in drugo solzo, in kar počnem v tem filmu, bi nekako lahko označil kot »tretjo solzo«. Drugo solzo potočimo zato, da pobegnemo bolečini, ki je povzročila prvo, da se nekako oddaljimo. Med ogledom *Teatra ubijanja* se vedno bolje zavedamo dinamike eskapizma v tej družbi – vse do končnega prizora s slapovi, ki zame deluje na ravni druge solze. In ko ob tem zajočemo – potočimo »tretjo solzo«, je to zato, ker dojamemo tragičnost sentimentalnosti, tragičnost kiča, ki ima za posledico zanikanja in eskapizem. Ko mi rečejo, da je film pomemben, ker odstrane zaveso in se zadaj za njo razkrije nočna mora genocida, se ne strinjam. Verjamem, da je film pomemben zaradi drugega razloga – ker pokaže, da je prav ta zavesa sama že nočna mora.



Teater ubijanja



Pogled tišine