

## PROTISLOVNOST POLITIČNIH FILMOV

SIRIANA IN ZVESTI VRTNAR:  
(ANTI)GLOBALIZACIJA V  
OBJEKTIVU ZAHODNJAŠKE  
FILMSKE  
INDUSTRIJE TER NJENE  
REPREZENTACIJE REALNOSTI



Siriana

### PRIMOŽ KRAŠOVEC

*Siriana* (Syriana, Stephen Gaghan) je s svojim vstopom na filmsko prizorišče sprožila veliko razprav in odprla veliko vprašanj, od svoje zvestobe dejstvom – ne dejstvom kot takim, kajti film upodablja izmišljene razmere in izmišljene osebe, ampak geopolitičnemu stanju v svetu in razmerju moči (razmerju med vladami, tajnimi službami in multinacionalnimi korporacijami): ali film korektno in realistično upodablja ta razmerja ali gre mogoče za manipulacijo ali propagando – do svojega »sporočila«: je to subverzivno ali resignirano, optimistično ali pesimistično. Obe omenjeni vrsti razprav načenjata mnoga vprašanja, a zamolčita oziroma pozabita (ne v smislu pozabljanja nečesa, kar smo nekoč že vedeli, a nam je potem ušlo iz spomina, ampak v smislu pozabe/spregleda in posledično samoumevnega in napačnega/ideološkega prepoznanja mesta, s katerega film govori) na morda najpomembnejše. Namreč, če imamo v filmu opravka z mednarodnimi odnosi, velikimi korporacijami, lažmi, prevarami, manipulacijami in če ima ta film povrhu vsega še sporočilo, nekako samoumevno velja, da gre za politični film. Tu nameravamo postaviti pod vprašaj ravno to samoumevno predpostavko, ki šele omogoča vso razpravljalsko evforijo v zvezi s *Siriano*. Vprašali se bomo: ali je *Siriana* političen film?

Če jemljemo za kriterij političnosti serije gibljivih

podob to, da upodabljajo politike, direktorje velikih korporacij, umore, globalne konflikte, sklepanje velikih poslov, revščino, brezposelnost, terorizem, potem *Siriana* vsekakor je političen film, a je političen ravno toliko in na enak način kot TV Dnevnik. Tako kot TV Dnevnik je sestavljen iz več posameznih zgodb, ki jih povezuje njihov pomen za stanje v nekem delu sveta, ima eksplozije, teroristični napad, zločin, prikazuje bedo množic v tretjem svetu, njihovo jezo in resignacijo, prav tako nerodno in naivno se spopada z genezo »islamskega ekstremizma«, vsebuje stiske rok velikih poslovnežev in mogočnih voditeljev, njihove govore, pogovore, nasmehe ... Osnovno sporočilo filma je zaradi »dnevniške« strukture predvidljivo: lažnivi in manipulatorski politiki kolaborirajo s pokvarjenimi poslovneži na račun ljudstva; v imenu poslovnih interesov politika ignorira ali celo sponzorira kršenja človekovih pravic v tretjem svetu; pokončni ljudje, ki imajo vpliv in moč in se temu postavijo po robu, so eliminirani, medtem ko so navadni ljudje nemočni (lahko se le razstrelijo). Če se ustavimo tukaj, lahko ugotovimo dvoje. Prvič, *Siriana* je političen film le, če sprejmemo najbolj banalno, se pravi uradno definicijo politike in se tako odpovemo tihi obljubi, ki jo vsebuje vsako umetniško delo z oznako politično, namreč obljubi subverzivnosti, nečesa, kar pribija, lomi

obstoječe ali pa vsaj uveljavljene ideološke predstave o obstoječem. Drugič, ogled *Siriane* je popolna izguba časa, saj lahko vse, kar izvemo v filmu, izvemo tudi iz dnevnega časopisja in informativnih oddaj na radiu in televiziji, še več, tam gre vsaj za »resnične« dogodke, medtem ko je zgodba *Siriane* izmišljena.

Vse to drži za večji del filma, a ob pozornem

*Siriana je strukturirana kot TV Dnevnik, kar pomeni, da prenaša formo pripovedovanja zgodbe iz polja televizijskega poročanja v polje filma, kjer ne veljajo enake zakonitosti in pravila.*

gledanju lahko vseeno opazimo subverziven element, namreč protislovje med etiko zakonov (legalno etiko) in etiko profita (poslovno etiko), v filmu prikazano skozi konflikt med teksaško multinacionalko in Justice Departmentom. Ko je Mao pred sedemdesetimi leti razmišljal o konceptu protislovja, je ugotavljal, da vsako protislovje sestavljata dva člena, ki se med seboj spopadata, eden od njiju je nadrejen in drugi podre-



jen. Eden od najpomembnejših prizorov *Siriane* je dialog med Dannyjem Daltonom (igra ga Tim Blake Nelson) in Bennettom Holidayem (igra ga Jeffrey Wright), v katerem Danny Dalton izjavi:

»Corruption charges ... corruption? Corruption is market intrusion into market efficiencies in the form of regulation. That's Milton Friedman. He got a goddamn Nobel prize. We have laws against it precisely so we can get away with it. Corruption is our protection. Corruption keeps us safe and warm. Corruption is why we are prancing in here instead of fighting over the scraps of meat out in the street. Corruption is why we win.«

Sporočilo tega, morda najpomembnejšega, prizora je, da je etika profita nadrejena etiki zakonov, da med njima sicer prihaja do konfliktov (kot je preiskava Justice Departmenta), a ti konflikti, če uporabimo Maov izraz, niso antagonistični, ne morejo pripeljati do revolucionarne spremembe – korupcija ne uspeva mimo zakonov, ampak ravno zaradi zakonov proti njej. Interes zasebnih podjetij je tudi nacionalni, državni interes, etika profita naddoloča (če preskočimo k Althusserjevi konceptualizaciji protislovja) vsa ostala družbeno-politično-ekonomska razmerja in je nadrejena etiki zakonov. V tem, kar se na prvi pogled kaže kot pesimistično sporočilo *Siriane* in uprizoritev brezizhodne situacije (dobri ljudje in zakoni so nemočni proti mogočni aliansi kapitala in državne oblasti), je ravno subverzivna ost filma – rešitev oziroma upor se skriva onstran srčne dobrote in naivnega vztrajanja na etiki zakonov, v kreaciji sile, ki bo proti etiki profita nastopala antagonistično.

Struktura *Zvestega vrtnarja* (*The Constant Gardener*, Fernando Meirelles) je bolj klasična. Gre za ljubezensko zgodbo, v kateri je politično sporočilo sekundarno – Tessa odkrije, da farmacevtska multinacionalka testira cepiva s smrtonosnimi stranskimi učinki na ljudeh s tihim privoljenjem kenijske vlade šele, ko zaradi ljubezni sledi svojemu možu Justinu v Afriko, medtem ko se Justin začne s tem problemom ukvarjati šele, ko je Tessa zaradi svojih odkritij ob življenju. Političnost (če vzamemo utopično

definicijo političnosti, ki obljublja subverzivnost) je v *Zvestem vrtnarju* podrejena konservativni tematiki, pred katero je imunih čedalje manj *mainstream* filmov, družinskim vrednotam. Zločinskost početja farmacevtske firme je upodobljena skozi prizor v bolnišnici, kjer Tessa opazuje umirajočo mlado mater, in skozi prizor na tržnici, kjer Justin začne ugotavljati resnico ob stojnici za cepljenje s pomočjo nedolžnega otroka in starejše, materinske ženske. Testiranje smrtonosnih zdravil je prikazano kot problematično na način, ki vključuje družinske vrednote, prav tako umor pogumne Tesse, ki želi razkriti resnico, doseže svoj učinek na gledalstvo ravno zato, ker sta Justin in Tessa mladoporočenca v cvetu svoje zaljubljenosti. Nežna družinska čustva in njihova brutalna prekinitve so medij, skozi katerega film poskuša doseči ogorčenje nad brezvestnostjo početja farmacevtske industrije.

Res je sicer, da Tessa s svojim raziskovanjem do neke mere postavlja moralno dolžnost pred družinske vrednote in da zato pride v konflikt z Justinom (to se delno manifestira skozi njegov sum v njeno zakonsko zvestobo), ki jo želi odvrniti od njenega nevarnega početja. Res je tudi, da Justin v prvi polovici filma, do Tessinega umora, nastopa kot negativen lik, kot

*Zvesti vrtnar v svojem orientalističnem prikazovanju Afrike pretirava do te mere, da ga pripelje do meje subverzije.*

omahljivec in strahopetec, pravo nasprotje pogumne in načelne Tesse. A oboje ne spremeni dejstva, da *Zvesti vrtnar*, čeprav to ni njegovo eksplicitno sporočilo, vsaj ne glede političnega dela filma, svojo kritiko farmacevtskega eksperimentiranja na ljudeh upoveduje na način družinskih vrednot, da družinske vrednote naddoločajo politični zastavek, da je, vsaj kar se tiče glavnih protagonistov filma, testiranje smrtonosnega cepiva problematično le, v kolikor razbija družinsko

idilo, povzročila izgubo ljubljene osebe ali sumničenje v nezvestobo. Lahko sicer rečemo, da je postavljanje družinskih vrednot pred moralni ali politični angažma problem Justina kot strahopetca, a bolj bistvena kot čustvovanje junaka filma je predpostavka, da bo gledalstvo bolj zagrabil, da bo povzročil večje ogorčenje politični problem, povezan z ljubezensko-družinsko zgodbo, kot brez nje. Ta predpostavka je na žalost precej upravičena. Pri *Siriani* je denimo mogoče hitro spregledati njeno drobno subverzivno ost in obsedeti z resigniranim občutjem – »tako pač je«, medtem ko pri *Zvestem vrtnarju* skoraj ne gre brez (vsaj) čustvenega angažmaja.

Skupaj s hiper politično korektnimi podobami Afričanov in Afričank, ki na trenutke prestopajo v orientalizem (posebej v prizorih, opremljenih z osladno »etno« glasbo, kjer so afriški ljudje prikazani po eni strani mirni in ubogljivi kot ovčke, po drugi strani pa prenašajo svoje tegobe in revščine stoično, vselej nasmejani – Afričani in Afričanke nastopajo kot preprosti, a srečni in nedolžni ljudje, pravi »plemeniti divjaki«), čustveni učinek, na katerega meri film, uničuje politični potencial zgodbe o vsiljenem testiranju smrtonosnega cepiva na ljudeh. Žalost ob smrti glavnega junaka in junakinje preglasi obsodbo zločinskega početja farmacevtske industrije, film izzveni prej sentimentalno kot subverzivno.

Za odkritje subverzivne osti v *Zvestem vrtnarju* ponovno, tako kot pri *Siriani*, potrebujemo kar nekaj domišljije in vnaprejšnje simpatije do filmov, ki se tako ali drugače ukvarjajo s političnimi temami – lahko jo namreč najdemo le, če film gledamo kot parodijo, kot norčevanje iz pogleda usmiljenega belca/belke, če podobe Afrike v filmu beremo kot upodobitev dojemanja Afrike s strani glavnega junaka in junakinje. V takšni perspektivi bi njuna smrt lahko pomenila obračun s humanitarnim pogledom in usmiljenim imperializmom, ki nastopa kot hrbtna plat vojaškega in ekonomskega ropanja in izkoriščanja Afrike ter potrebuje, vzpostavlja in ohranja nedolžne žrtve kot svoj objekt.