

vojne podobe – podobe vojne



Velika rdeča divizija

Pozaba iztrebljanja je del iztrebljanja, saj tudi gre za iztrebljanje spomina, zgodovine, družbenega itd. Pozaba je prav tako bistvena kot dogodek, ki je tako ali tako izgubljen za nas, nedosegljiv v svoji resnici. Pozaba je še preveč nevarna, potrebno jo je izbrisati z umetnim spominom (danes povsod umetni spomini brišejo človeški spomin, brišejo ljudi iz njihovega lastnega spomina).
(Jean Baudrillard)

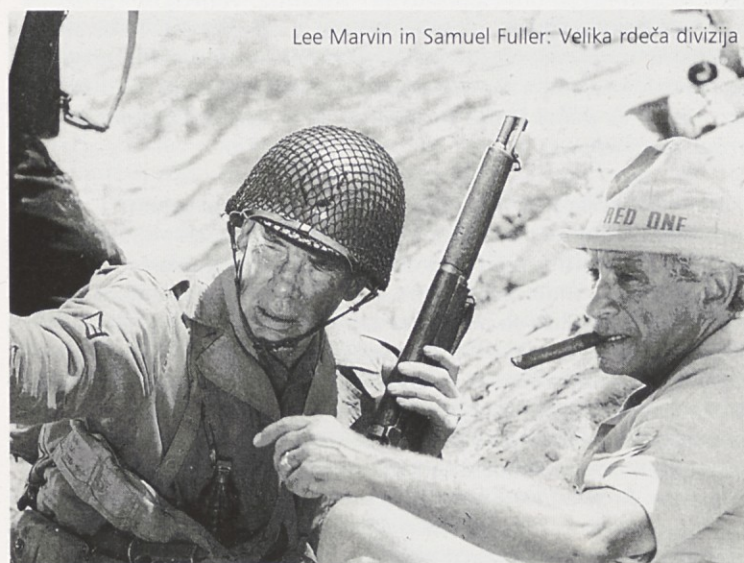
Uvodni Baudrillardov navedek je med drugim tudi v neposredni zvezi z začetno mislijo v knjigi, ki se temeljito ukvarja z vprašanjem holokavsta in njegovimi posledicami za nacijo, katere predstavniki so odigrali eno najokrutnejših vlog v tej nečloveški igri in za nove generacije (v našem primeru filmskih ustvarjalcev), ki so morale – in si drznile – zavzeti stališče do neizprosni dejstev zgodovine. Knjiga ima naslov *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, njen avtor je Anton Kaes, misel pa se glasi: “*Dlje ko se preteklost oddaljuje, bližja postaja.*”¹ Paradoks, ki ga na začetku natančnega vpogleda v obračun avtorjev *novega nemškega filma* s fantomi lastne zgodovine – ta naj bi predstavljal tudi akt “očiščenja” in podal vsaj delni, na filmsko umetnost vezani odgovor na Foucaultovo vprašanje, v kakšni obliki se bo pojavila potlačena preteklost Nemcev na drugi strani “predora zgodovine”: kot kakšen mit, kakšna zgodovina, kakšna rana – izpostavi Kaes, se nanaša na dejstvo, da so podobe, ujete na celuloиду in hranjene v arhivih skozi proces svoje nenehne reprodukcije spremenile preteklost v vseprisotno neposrednost. Po Baudrillardovem mnenju je celo film sam tisti, ki je v veliki meri prispeval k izginotju zgodovine in nastopu arhivov.² Zbris “časovne distance” pa predstavlja tudi proces “izpodrivanja spomina in izkušnje”. In v tem procesu ima filmska reprezentacija še kako pomembno mesto. “*Filmske reprezentacije so vplivale na naše perspektive do preteklosti; danes funkcionirajo kot tehnološke spominske banke. Zdi se, da je zgodovina postala na široko dostopna, toda oblast nad spominom je prešla v roke tistih, ki so ustvarili podobe.*”³ Izpostavljena, na “neposredno zgodovino” vezana pozaba-transformacija, je ena od oblik Baudrillardove “pozabe”, podvržene izbrisovanju s kreiranjem umetnega spomina, s katerim smo sicer lahko deležni ponovne uprizoritve “realnosti”, ki pa nima več nikakršne zveze z “zgodovinskim realnim”. V takšnem kontekstu naj bi imela vsaka odmevnejša ustvarjalna gesta v umetnostni zgodovini, podžigana s potrebo po “kreiranju spomina”, hkrati pa gnana z željo pustiti trajen pečat v razvojnem procesu medija, ki ga uporablja za pripovedovanje svoje zgodbe, tudi zelo jasno izpričane vzpodbude in razloge za svoj nastop. Toda v primeru zadnjega

andrej šprah

(revi)vala vojnega filma, ki je "udaril" na prelomu stoletja, usodno zaznamovanega tako z obravnavanimi zgodovinskimi dejstvi kakor s samim umetniškim medijem, ki jih uprizarja, bi težko našli samoumevna, v oči bijoča dejstva, s katerimi bi mogli relevantno pojasniti dvojni avtorski interes. Na eni strani potrebo po revidiranju pogleda na "resnico" tragičnih dogodkov, ki jih obravnavajo, na drugi pa interes za oživljanje filmske zvrsti, ki je zaradi strahovitega "izpopolnjevanja" mašinerije-za-ubijanja v procesu hladne vojne in po njej doživela prenekatero vsebinsko-formalno preoblikovanje. Vračanje k problemom "konvencionalnega" vojskovanja in z njim povezanih usod ujetnikov kolesja neposrednega spopriema – iz oči v oči – s smrtjo in ubijanjem, ima zato nedvomno precej globljih vzrokov kot denimo zgolj podajanje (do)končne "resnice" posameznih poglavij II. svetovne vojne. Ali morda prozaično dejstvo, da je napočil skrajni čas za poslednje soočenje pomembnega segmenta polpretekle zgodovine s svojimi neposrednimi akterji – preden se bo "... zadnja človeška vez z obdobjem 1939-1945 izmuznila za vedno ..." –, ki ga v uvodnih razmišljanjih o Spielbergovem *Reševanju vojaka Ryana* izpostavlja Thomas Doherty.⁴ V iskanju vzrokov za nenadejan interes ustvarjalcev za tematiko, ki se je na začetku devetdesetih, po komercialnem kolapsu večine takrat posnetih vojnih filmov, prijela oznaka "box office poison", se bomo osredotočili predvsem na trojico naslovov, ki jih je bilo mogoče videti tudi v slovenskih kinodvoranah: na že omenjeno *Reševanje vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998) Stevena Spielberga, *Tanka rdečo črto* (The Thin Red Line, 1998) Terrencea Malicka in na *Sovražnika pred vrati* (Enemy at the Gates, 2001) Jeana-Jacquesa Annauda.

Kako torej najti prave vzroke za ponovno oživitev filmske zvrsti, ki jo enciklopedične obravnave pojmujejo predvsem kot "oznako s tematskim predznakom"; oznako, ki ne meri na žanrske značilnosti, temveč na filme tako o globalnih vojnah kot tudi o lokalnih vojaških konfliktih, ki zajemajo vse segmente vanje vključene populacije, kar posledično pomeni, da se v okvirih oznake srečujemo s prenekaterim "klasičnim" žanrom kot tudi s specifičnimi pod-žanri vojnega filma. "Prav zato vojni film ni vezan na določene produkcijske zakonitosti (kot večina klasičnih žanrov, povezanih s Hollywoodom), marveč je univerzalen, globalen fenomen, kakor vojna sama, prepleten z različnimi ideološkimi konstrukcijami, političnimi doktrinami, propagandnimi namerami, estetskimi konceptijami in narativnimi pristopi, ki zaznamujejo dela iz posameznih okolij."⁵ Seveda pa na "razsežnost" produkcije znotraj posameznih vojno-filmskih tematik vpliva predvsem razsežnost samega zgodovinskega dejanja, ki je predmet filmske obravnave. V tem kontekstu zagotovo prednjačita obe svetovni vojni s svojimi katastrofalnimi posledicami za človeštvo. In revival, ki smo mu v izbranih filmih pričla, je, kot rečeno, oživljanje filmskih prikazov epizod II. svetovne vojne. Torej ne gre za revival vojnega filma nasploh, ampak za ponovni vpogled v strahote vojne, ki je – do zdaj – terjala največ človeških življenj. Pa tudi znotraj tako zamejenega okvira imamo opravka z dokaj raznorodnimi pod-žanrskimi projekti. Kar odločno podčrtavajo tudi izbrani filmi tako s svojimi tematskimi kot tudi estetskimi in narativnimi principi. *Reševanje vojaka Ryana* se začneja z jutrom "najdaljšega dne", 6. junijem 1944, dnevom zavezniškega izkrcanja na Normandiji, konkretnije, na obali Omaha, in nadaljuje z "absurdno" misijo voda preživelih, ki jim je ukazano, da v sovražnikovem zaledju najdejo vojaka Ryana in ga za vsako ceno "vrnejo materi", ki je v enem samem tednu izgubila preostale tri sinove. *Tanka rdeča črta* je adaptacija romana Jamesa Jonesa, ki obravnava ameriški napad na strateške položaje tihomorskega otoka Guadalcanal, s tem da se osredotoča predvsem na individualne reakcije in travme posameznikov, izgublajočih človeško dostojanstvo v nečloveških okoliščinah. *Sovražnik pred vrati* pa je spektakelski spoprijem z bitko za Stalingrad, s "posebnim pogledom" na propagandne mehanizme sovjetske ideološke mašinerije, ki se zvrtniči okoli naključno izbranega "heroja", ostrostrelca Zajceva in njegovega snajperskega duela z nemškim velemejstrom tega poklica, majorjem Koenigom.

Spielbergova epopeja je na neki način film, sestavljen iz dveh neenakovrednih delov. Druga sekvenca, ki uvaja "vojno zgodbo" filma, petindvajsetminutna sekvenca "ognjenega krsta" na obali Omaha je zagotovo ključni prizor-ki-se-ne-konča celotnega filma. In čeprav naj bi imel nekakšno protiutež v zaključni bitki za strateški most, se težišče celote tako odločno nagiba k sekvenci masakra na obali, kjer sta vsaka zavezniška napaka in vsak dejavnik vojne (ne)sreče nemudoma terjala svoj nedoumljivi krvavi davek, da preostali del s svojo zgodbo nima drugega učinka, kakor (u)blažitev šoka, ki ga gledalec doživi na začetku. In pokazati, da pravzaprav vseeno ne gre tako "zares", da so vojne zgodbe – čeprav prelite s krvavim potom in poudarjane z tisočeriimi križi na brezštevlnih grobiščih – pravzaprav vselej iste zgodbe; zgodbe o igrah generalov in politikov na šahovnici, kjer pion nekaj šteje samo takrat, kadar ga lahko zamenjamo za kraljico. Zato je pravzaprav vseeno, kakšna je zgodba, ki jo Spielberg pripoveduje, saj po uvodni krvavi maši nikogar več zares ne zanima; zato je to lahko ena najbolj nesmiselnih zgodb, ki so jih pripovedovali filmi o II. svetovni vojni, pa četudi naj bi delno temeljila na resnični zgodbi Fritzja Nilanda in tragični usodi njegovih bratov. In zato je tudi "nauk", ki nam ga skuša podtakniti avtor, pravzaprav presenetljiv, saj se nekako ne sklada povsem s tistim, kar je povedal v prologu. "Teža resnice" pri obravnavi izkrcanja – in ne celotna pripoved – je namreč tista, ki je zaslužna za laskavi naslov *Reševanja vojaka Ryana* kot dela, ki mu je uspelo zajeti "resnično vojno" tako kakor še nobenemu hollywoodskemu vojnemu filmu.⁶ Začetna sekvenca, ki ji pripisujejo – skoraj – dokumentaristično verodostojnost, saj naj bi bil vsak detajl dekorja, scenografije, kostumografije in "koreografije(!)" popoln posnetek originalov, ki naj bi prispevali k nedvoumni rekonstrukciji realnosti II. svetovne vojne. Mehanizmi, ki naj bi omogočili tolikšno stopnjo "verodostojnosti" seveda ne morejo biti samo požrtvovalno raziskovalno delo v arhivih, temveč so predvsem plod tehnoloških inovacij, s katerimi so se ustvarjalci lotili "resnice realnosti". In tukaj eden največjih magov filmske industrije seveda ne bi smel imeti – in tudi ni imel – velikih težav: računalniška grafika in druge digitalne tehnologije, digitalna obdelava zvokov, forenzičen makeup na eni in metode dokumentarističnega načina neposrednega snemanja – prignanega do perverzije bližnjega posnetka, kot so jo izpopolnili "dogmatiki" s Von Trierjem na čelu – na drugi strani, seveda zagotavljajo popolnost učinkov, ki jih nudi sodobni high-tech, učinkov, ki naj bi dokazovali, da so prav nove tehnologije tiste, ki naj bi filmu omogočile priti tja, kamor si vsaj v eni izmed svojih pojavnih oblik želi že ves čas svojega obstoja: v neposreden objem realnosti. Zato je v veliki meri presenetljivo, da nekateri tistih, ki v Spielbergovi sposobnosti manipulacije z realnostjo vidijo – skoraj – popolno rekonstrukcijo realnosti vojne, v isti sapi zatrjujejo, da "... Spielbergovo slavljenje spontanih akcij pešakov, ki so v veliki meri presegale klic dolžnosti, potrjuje zgodbo o dnevu D, kot jo vidi Stephen Ambrose, konzultant in duhovni avtor *Reševanja vojaka Ryana*: da so tega dne zmago na obali izbojevala diskretna heroična



Lee Marvin in Samuel Fuller: Velika rdeča divizija

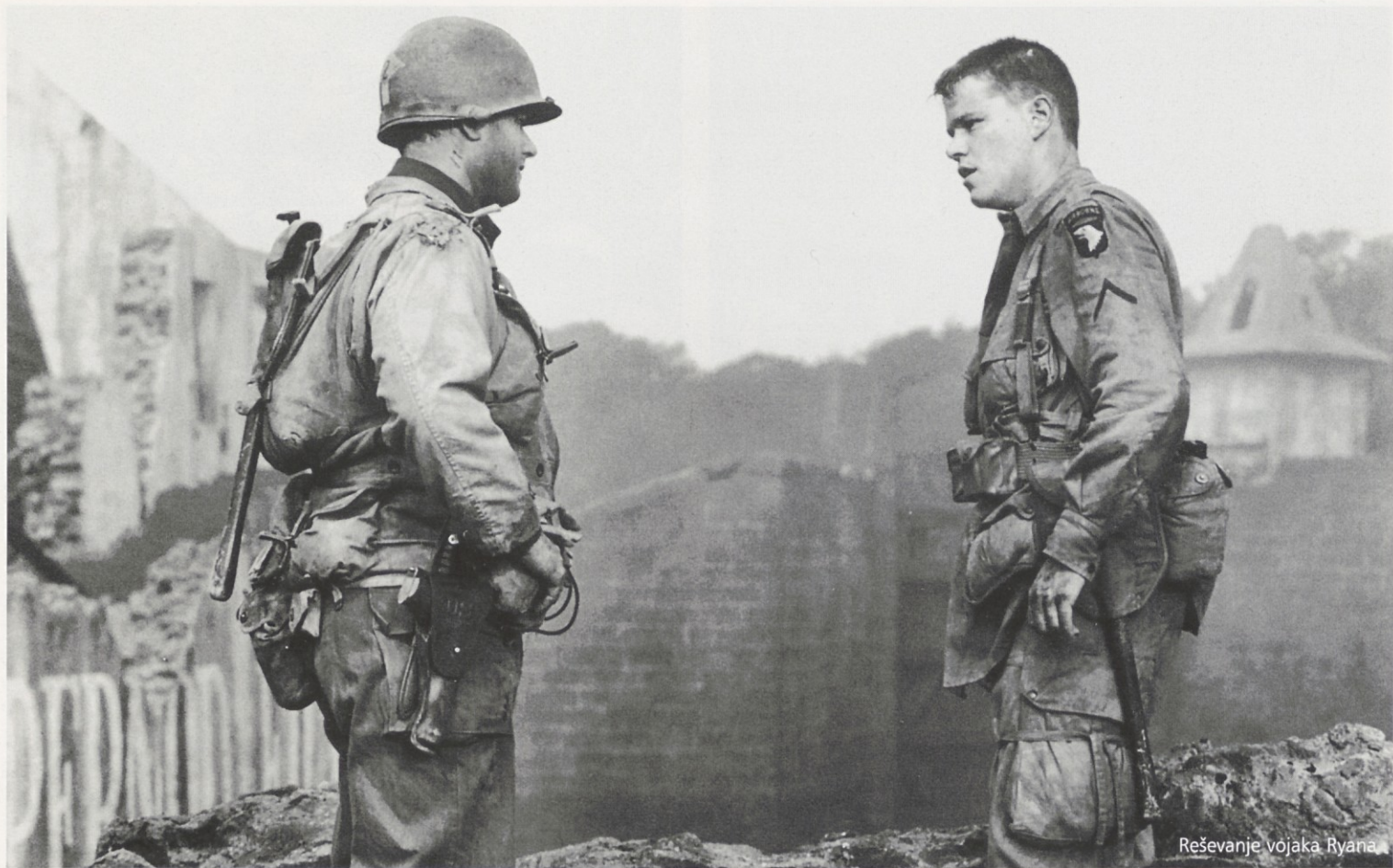


Reševanje vojaka Ryana

dejanja in iniciative navadnih vojakov.⁷ Torej imamo na eni strani rekonstruirano "realnost" vojne, na drugi pa "realnost zmagovalcev", ki sovpadata v konstrukcijo revizije resnice o "pravični vojni" kot nizu heroičnih dejanj brezimnih junakov, katerih življenja so kot topovska hrana za ambiciozne načrte velikopoteznih generalov odtekla v močvirja zgodovinskega spomina. Morda pa je prav to dejstvo razlog, da Spielberg film nadaljuje z drugimi sredstvi, kot ga je začel, in da tudi finalna bitka niti približno ne doseže "realnostnih" dimenzij uvodne; morda se je avtor sam ustrašil konsekvenc tolikšne doze "realizma" v prologu in nam v nadaljevanju sporoča, da sploh ni mislil tako zares in da je začetek zgolj vaja v slogu, s katero je hotel pokazati, kako je mogoče nove tehnologije uporabiti za (re)konstrukcijo viharja v kopalni kadi. Zato se zdi, da je Spielberg pravzaprav poskušal rekonstruirati resnico, ki pa ji v nobeni dimenziji ni dorasel ... In tako so toliko bolj presenetljive izjave tipa: "Ena najbolj srčnih stvari Spielbergovega novega filma je stopnja, do katere mu je uspelo restavrirati II. svetovno vojno ...", kot pravi Richard T. Jameson, ki ravno tako izpostavlja "šokantno verjetnost" prizorov na obali Omaha.⁸ Ali pa denimo trditev, da se film "... Reševanja vojaka Ryana na sebi izpostavlja kot edinstven, ker vojno razglašča za takšno, kakršne si še noben film ni drznil prikazati: da je nasilna in strašna, da dobri fantje umirajo, da se v ognjeni vibri moralne vrline razblinjajo ...".⁹

Tanka rdeča črta je film, ki o vojni ne pove nič novega; nič takšnega, kar ne bi pred njim povedal že prenekateri vojni film – da je vojna nasilna in strašna, da dobri fantje umirajo, da se v ognjeni vibri moralne vrline razblinjajo ... Tudi v Malickovem filmu je težišče na spopadih, na bitkah za zavzetje strateških položajev okrog letališča na otoku Guadalcanal, ki jih branijo dobro utrjene japonske posadke. Vendar pa so te bitke pravo nasprotje simfoniji groze, kakršno uprizarja Spielberg s svojo hig-tech pirotehniko. Gre za mučne, razvlečene prizore stopnjevanja negotovosti, brezupa, strahu in norosti, sekane z nenadnimi crescendi silovitih a kratkih spopadov, ki se končajo nenadno, kot so se začeli, da bi se znova vrnila negotovost in strah. Eskalacije nasilja, ki privrevajo na dan ob koncu bitke v kulminacij obračunavanja z ujetimi Japonci¹⁰,

podčrtavajo skrajnosti meja razumnosti v brezumju, ki so mu podvrženi vojaki na obeh straneh. In v dejanjih, s katerimi se posamezniki gibljejo po koordinatah ukazov, ni nikakršnega herojstva, temveč zgolj instinktivne reakcije borbe za preživetje ali nesmiselne posledice adrenalinskih ekshibicij, ki mejijo na norost. *Tanka rdeča črta* ne pripoveduje zgodbe, ampak niza prebliske situacij in spoznanj v celoto, ki skozi smrt in pogubljenje nesmiselnosti vojne išče pot do posameznika kot človeka, ne pa kot paradigme za platformo, na kateri naj bi se odigravala pomembna poglavja zgodovine. Seveda Malickovi vojaki niso nič manjše marionete na vrvcih zgodovine kot Spielbergovi. In tukaj sta oba v veliki meri zadolžena pri Samuelu Fulleru in njegovi *Veliki rdeči diviziji* (*The Big Red One*, 1980), s tem da je *Reševanja vojaka Ryana* zagotovo videlo veliko več filmov o vojni kakor *Tanka rdeča črta*. Bistvena razlika je v dejstvu, da hoče Spielberg pripovedovati resnico o vojni kot konkretnem zgodovinskem dogodku, o II. svetovni vojni, o eni njenih najpomembnejših bitk in o končni "smiselnosti" v vsej absurdnosti apokalipse, ki jo obravnava, medtem ko Malick pripoveduje o vojskovanju skozi alegorični princip raziskave podob, ki skušajo spodnesti in destabilizirati resnico o vojni kot historičnem dogodku in namesto nje(ga) postavlja Vojno kot univerzalno načelo zla, ki se mu človek s svojim nedonošenim razumom ne more niti približati, kaj šele da bi ga doumel. Edino, kar je posameznik v vrtincih vojne vihre sposoben dojeti, edino, kar se mu v ekstremnih situacijah na oni strani umnega odpira bolj kot tistim, ki jim je usoda prizanesla, so brezna njegove lastne duše. Narativni princip fragmentacije, ki služi Malicku kot strategija zastranitve, s katero odvrča pozornost od posameznika kot "junaka" in mu daje vlogo shizofrene entitete, begajoče med nedoločnimi spomini in negotovimi vizijami, nad katerimi preži konstanta smrti, izpostavlja anti-spektakelsko dimenzijo vojne. In tukaj je morda najmočnejši poudarek *Tanke rdeče črte*. Kajti vojna je lahko videti kot spektakel samo od daleč, iz poveljniških opazovalnic in štabov strateških odločitev. Od blizu, od tam, kjer se umira, pa ni (videti) ničesar spektakelskega. Je zgolj strah in znoj in kri in izločki in nejeverne oči, ki se soočajo s pohabljenostjo ali smrtjo. So zgolj neizprosna dejstva, da je resnica vojne zgolj trenutek posameznikovega zloma, individualni "poraz",



Reševanje vojaka Ryana

ki ga ni mogoče ubesediti, še manj upodobiti. “Resnica” ali “rekonstrukcija” realnosti vojne je tako lahko samo zbir pričevanj z one strani umnega in zato vojne same ni mogoče poraziti. Kajti če bi bila resnica vojne izgovorljiva, bi jo bilo mogoče že kdaj premagati. Ker pa ni, bo vojna ostala sestavni del nedoumljivih (med)človeških zakonitosti. Torej ne “dobra” ali “slaba”, “pravična” ali “nepravična”, “smiselna” ali “nesmiselna” vojna, temveč vojna kot taka – je predmet Malickove pripovedi. In zato je morda *Tanka rdeča črta* dejansko veliko bolj kot *Reševanje vojaka Ryana* film o vojni, kakršnega še ni bilo: “V resnici še ni bilo filma o modernih vojnah, ki bi bil docela tak kot ta: svojevrstna lirično-epska pesnitev o načinu, kako izkušnja vojne za vedno spremeni človeka, ki previdno uravnotežuje romantizem in nepristranskost, akcijo in introspekcijo.”¹¹ Kljub specifični estetiki in – za vojni film – nekonvencionalni narativni liniji pa bi vendarle težko trdili, da se Malick uspeva ali pa skuša izmakniti določilom zvrsti, ki ga brez dvoma določa – morda celo bolj, kot bi si film sam želel.

Sovražnik pred vrati se prav tako kot *Reševanje vojaka Ryana* začne s hiperrealističnimi high-tech prizori masakriranja nemočnih in golorokih sovjetskih rekrutov v bitki za Stalingrad, ki pa niso zgolj žrtev spodletelih načrtov strateško dobro zasnovanih akcij vojnega poveljstva in vojne nesreče, kot njihovi ameriški kolegi v operaciji Overlord, temveč žrtve dosti bolj neizprosne strategije: vsak novinec dobi okvir nabojev, puške pa samo nekateri – ostali pridejo do orožja tako, da ga vzamejo ubitim. Da bi bila mera polna, pa nanje preži še zloglasni Stalinov ukaz, ki pravi: “Ni umika!” Zato eksekutorji neusmiljeno obračunajo z vsakim, ki si drzne obrniti hrbet sovražniku. Smrt torej preži z vseh strani. V takšni kaotičnosti brez izhoda se novinec Vasilij Zajcev, pastir z Urala, uspe dokopati do puške in potem z natančnimi strelji v glavo obračuna s skupino Nemcev, čemur je priča politikomisar Danilov, ki se mu nemudoma porodi ideja o “herojski viziji” ostrostrelca kot posameznika, ki lahko vrne moralo malodušnim braniteljem Stalingrada. Komisarjevo vizijo sprejme Nikita Hruščov, novi poveljnik, ki je prišel prevetriti obrambno strategijo v umirajoče mesto. Dobro namazano kolesje propagandne mašinerije steče po svojih utečenih tirnicah. Zajcev postaja junak, ki “vrača moralo”,

Nemci pa odgovorijo s protiorožjem – s svojim proslavljenim snajperistom, aristokratskim majorjem Koenigom. Film se prevesi v natančno profiliran ostrostrelski dvoboj, v spektakel z vso prtljago – ljubezensko zgodbo, nedolžnimi žrtvami, odličnimi epizodisti –, ki pritičejo žanrski zasnovi filma. Vendar pa *Sovražnik pred vrati* v svojih spektakelskih težnjah ne kaže nikakršnih ambicij, da bi se imel namen ukvarjati z realnostjo vojne ali celo z njeno “resnico”. Zgodovinska dejanskost predstavlja Annaudu zgolj ogrodje, v katero vpenja podobe ostrostrelskega duela, ki imajo v bistvu več značilnosti vesterna kakor pa denimo vojnega filma. II. svetovna vojna – pa čeprav gre za eno njenih najznamenitejših bitk – predstavlja povsem neprepričljiv okvir še bolj neprepričljivo strukturirani karakterizaciji, tako da se o njeni dejanskosti kaj kmalu nehamo spraševati. Ostaja zgolj spektakel, ki pa kljub svoji uvodni hiperrealističnosti z vsakim prizorom bolj prepričuje, da pravzaprav izgubil rdečo nit že takrat, ko se je Zajcev – bodoči veleheroj stalingrajske bitke – prikopal do puške mrtvega tovariša. Zato lahko na tem mestu Annaudov film obravnavamo predvsem kot dokazno gradivo proti trditvam, ki zagovarjajo prelomno vlogo *Reševanja vojaka Ryana* v zgovini filmov o II. svetovni vojni. *Sovražnik pred vrati* namreč izpričuje, da je Spielberg sicer zares postavil nove – mainstreamovske – standarde vizualizacije vojnih grozot, ki pa jih danes – tehnološko – sploh ni noben problem doseči. Uvodne sekvence Annaudovega filma v vizualno-tehnoloških rešitvah v ničemer ne zaostajajo za Spielbergovimi, le da jim Francoz ne posveča tolikšne pozornosti kot Američan. *Sovražnik pred vrati* dokazuje, da je Spielbergova misija reševanja vojaka, ki mu je bilo “zaukazano preživeti”, pravzaprav spodletela. “Najdražji evropski spektakel” je svojevrstna Spielbergova “slaba vest”, saj izpričuje, kako kratkega daha je – bila – njegova “najbolj resnična resnica” o vojni in dokaz, da realizem – kot estetska kategorija – nima nikakršne neposredne (z)veze z realnostjo. Izkaže se torej, da je resnični problem Spielberga povsem drugje – v samem času in ideoloških mehanizmih, ki skušajo z revizijo zgodovine utrditi “resnico zmagovalcev”; v času, ko si Amerika s svojo politiko na vse kriplje prizadeva vzpostaviti mit “dobrih” in “slabih” vojn, predvsem pa vrniti vero v “pravičnost” in upravičenost vojne, ki jo je Amerikancem spodkopala vietnamska



Tanka rdeča črta



Tanka rdeča črta

vojna oziroma filmi o njej. Zato nikakor niso presenetljive pričujoče besede, ki opisujejo zaključne prizore vojnega dela v *Reševanju vojaka Ryana*: "Voice-over generala Marshalla predstavlja slavonspev kapitanu Millerju, seržantu Horvitzu, vojaku Caparzu, zdravniku Wadeju in ostalim. Citat iz pisma predsednika Lincolna gospe Bixbi nudi tolažbo, da so ameriški sinovi umrli na 'oltarju svobode'. Besede niso ironične, kot tudi ni zadnja podoba filma, ki ponavlja začetno – podoba ameriške zastave v ostrih sapah nad nagrobniki vojaškega pokopališča v Normandiji. To ni zastava, ki je bila razvita v filmu *Rojen 4. julija* (Born on the 4th of July, 1989, Oliver Stone) ali *Rambu* (First Blood, 1983, Ted Kotcheff), umazan gledališki rekvizit lažne slave in podlega patriotizma, temveč resnična stvar, zastava ZDA, ki še vedno plapolata, simbol Spielbergove ameriške himne in znamenje njegove predirljivosti, s katero zmore Američane zadeti v živo."¹² Kljub žrtvam, kljub vsej nesmiselnosti morije, torej lahko iz nje vendarle izide kakšna "dostojna stvar", ki naj bi imela v končni – zgodovinski – konsekvenci funkcijo "žrtvovanja na oltar svobode", kot nas – neironično – prepričuje Spielberg.

V *Cahiers du cinéma* št. 311 leta 1980 je bil Samuel Fuller, eden nespornih mojstrov vojnega filma, prepričan, da je nemogoče posneti resnično grozo modernega vojskovanja, ker nihče ne bi bil pripravljen gledati razmesarjenih trupel in razvlečenega človeškega drobovja; da je torej nemogoče posneti izkrcanje na Normandiji, ker ni možno dostojno posneti metrov črevesja na obali. "Ne glede na dejstvo, da mrtvi ljudje niso hvaležen objekt fotografiranja (poglejte samo slike umorjencev ali žrtev prometnih nesreč), Fullerjev dovtip sugerira, da vojno-industrijski filmi ne morejo biti dostojne grozljivke, ker je njihov namen tako ali drugače polepšati smrt. Razen tega pa zavezniško izkrcanje ponovno vzpostavlja akutni problem dokumentarnega realizma. Danes je vsakomur jasno, da na obalah Normandije ni bilo metrov črevesja in da je bilo izkrcanje izjemna in tehnično težavna operacija – ne zaradi nemškega odpora, (ki ga praktično ni bilo), temveč zaradi neugodnega vremena in zapletenega Normandijskega ozemlja. Tako so zavezniški poveljniki pošiljali svoje može v operacijo zato, da bi popravili številke, kot na primer v jurišu na Hoc Point, kar je bilo v enaki meri samomorilsko – kakor spektakularno."¹³ Ne glede na vprašanje, ali bomo – bolj – verjeli citiranim Viriliojevim besedam ali pa denimo internetni "podatkovni bazi" "Imagining D-Day: The History behind Savig Private Ryan"¹⁴, se ključna problematika ne vrti toliko okoli vprašanja resnice, temveč morda bolj okrog problematike statusa same podobe. Podobe sodobnosti, ki je očitno v veliki meri spremenila tudi vprašanja "dostojnosti" in sorodnih dilem, o katerih so še ne tako dolgo tega razmišljali avtorji, ki so se ukvarjali z mnogo radikalnejšo kritiko establišmenta, kot nam jo skušajo podtakniti oportunisti Spielbergovega tipa. Dejanski problematiki *Reševanja vojaka Ryana* se tako morda še najlažje približamo s pomočjo Baudrillarda in

njegove kritike televizije. Kajti prav televizija je tista, ki je neusmiljeno dvignila prag tolerance pogleda sodobnega gledalca. Celó več: prav televizija je tista, ki je prek "neposrednega prenosa realnosti" postavila vse bolj neizprosne zahteve po krvavosti; je tista, ki nas je s svojim senzacionalističnim radikaliziranjem vojerizma prepričala, da se smrt, uničenje, izničenje in katastrofa pravzaprav sploh niso zgodili, če tega nismo videli v neposrednem prenosu ali pri poročilih. Televizijska "estetika" "prenosa v živo" je postavila standard nujnosti "črevesja na obali", nujnosti krvi in "živih" trupel, saj je predpogoj "verodostojnosti" zavestno "utapljala v potokih krvi", s tem pa "krepila imunski sistem" sodobnega gledalca, ki pristaja le še na vizualni eksces snuffovskega vojaerizma. Ne samo "hladnost", ki jo televiziji očita Baudrillard, temveč še mnogo bolj njena "koncesija nad resnico" – ki si jo seveda jemlje sama s pomočjo neizčrpnih fondov informacijskih multinacionalk – sta historični balast, ki je pokopal Spielberga. Kogar v to ne prepriča *Reševanje vojaka Ryana*, si lahko ogleda dokumentarec o holokavstu *Zadnji dnevi* (The last Days, 1998) Jamesa Molla, pri katerem je Spielberg odigral vlogo izvršnega producenta. V njem se neposredno odražajo besede, ki jih Baudrillard namenja radikalni kritiki televizije, ko trdi, da se na teveju dogaja "... isti proces pozabe likvidacije, iztrebljanja, isto izničenje spominov in zgodovine, isto obratno žarčenje, implozivno, ista absorpcija brez odmeva, ista črna luknja kot Auschwitz".¹⁵ V takšnem kontekstu pa na *Reševanje vojaka Ryana* lahko gledamo predvsem kot na ideološko konstrukcijo, ki morda nekemu celo lahko zares pripoveduje "resnico vojne", medtem ko dejansko govori o "resnici" podobe sedanosti, ki nima več nikakršne (z)veze z resnico; o podobi, ki kramerjevsko nevihto uprizarja v kozarcu vode¹⁶, da bi jo naredila še bolj resnično, kot je resničnost sama. Spielberg torej podčrta Baudrillardovo trditev, da je v današnji podobi realnost "... izgnana iz realnosti. /.../ Edini preostali suspens je še vprašanje, do kod se lahko svet derealizira, preden poklekne pred pomanjkanjem realnosti, ali narobe, do kod se lahko hiperrealizira, preden podleže preveliki dozi realnosti (se pravi, da postane popolnoma realen, bolj resničen od resničnosti, in ga bo pokopala teža totalne simulacije)".¹⁷ Eden od razlogov za revival vojnega filma – po katerem smo se spraševali v nastavkih pričujočega zapisa – je nedvomno tudi v podobi tiste "resnične zastave" iz začetka in konca Spielbergovega "nedosegljivega" filma; v podobi, ki je tisti garant "resnice", o kateri prepričano razpravlja na primer Thomas Doherty. Prav Dohertyeva "resnica" pa predstavlja enega poglavitnih razlogov, zakaj ne moremo pristajati na "dejstva vojne", kot jih podajata Spielberg in Annaud, lahko pa "zaupamo" Malicku, ki ne pretendira za "resnico" dejanskosti, temveč skuša nadaljevati tradicijo tistih avtorjev, ki ne govorijo o realnosti vojne, temveč o ljudeh, ki so – ne krivi ne dolžni – padli v neizprosno kolesje zgodovine.¹⁸ Zgodovina pa se tako ali tako, če naj verjamemo Antonu Kaesu, vrača za vedno – kot film.¹⁹

Opombe

- 1 Anton Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1992; str. IX.
- 2 "Fotografija in film sta veliko prispevala k sekularizaciji zgodovine in jo fiksirala v njeno vidno obliko, 'objektivno' na račun mitov, ki so jo prečili." Jean Baudrillard, *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*, ŠOU, Študentska založba, Ljubljana, 1999; str. 63.
- 3 Anton Kaes, *Ibid.*
- 4 Gre za tezo, da *Reševanje vojaka Ryana* ne predstavlja "... zgolj filmskega dogodka, temveč kulturni mejnik, priložnost za še eno dostojanstveno srečanje s pomenom II. svetovne vojne in nemara priložnost za poslednji neposredni pozdrav preživelim vojakom". Thomas Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II*, Columbia University Press, New York, 1999; str. 301.
- 5 Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Modrijan, Ljubljana, 1999; str. 637.
- 6 "'Veterani, s katerimi sem si dopisoval ali govoril z njimi po telefonu, so brez izjeme izjavili, da je ta film uspel ujeti resnično vojno (v nasprotju z resnično vojno vseh predhodnih hollywoodskih vojnih filmov,' je izjavil zgodovinar Stephen Ambrose, najbolj skrben varuh vojne zapuščine.'" Thomas Doherty, *Ibid.*, str. 302.
- 7 *Ibid.*, 306.
- 8 Richard T. Jameson, "History's Eyes, *Saving Private Ryan*", *Film Comment*, Vol. 34, No. 5 (Sept./Okt. 1998), str. 20-23; str. 21.
- 9 Thomas Doherty, *Ibid.*, str. 303.
- 10 Kar prav tako počnejo tudi vojaki v Spielbergovem filmu, le da gre za različna pristopa v "poantiranju" problema.
- 11 Gavin Smith, "Let there be Light", *Film Comment*, Vol. 35, No. 1 (Jan./Feb. 1999), str. 8-11; str. 8.
- 12 Thomas Doherty, *Ibid.*, str. 310.
- 13 Paul Virilio, *War and Cinema: The logistic of Perception*, Verso, London, New York, 1989, str. 94.
- 14 Glej: <http://private-ryan.eb.com/>
- 15 "Celo vrsta družbene zgodovinske razsežnosti, ki je v pozabi še ostala v obliki krivde, sramotne latentnosti, neizrečenosti, ne obstaja več, saj odslej 'vsi vedo', vsi so bili pretreseni in vsi so jamrali nad iztrebljanjem – gotov znak, da se 'to' ne bo več zgodilo. A to, kar tako zlahka izganjamo za ceno nekaj solzic, se dejansko bo več ponovilo, ker se že dogaja, zdaj in ravno v obliki, za katero trdimo, da jo razkrivamo, v samem mediju tega domnevnega ekzorizma: na televiziji." Jean Baudrillard, *Ibid.* str. 65.
- 16 "Pred nekaj dnevi mi je nekdo po elektronski pošti poslal sporočilo, v katerem mi navdušeno pripoveduje, kako je z digitalno kamero snemal ribiče v bližini mesta Bordeaux na Atlantiku, kako jih je zajelo neurje in se je njihov čoln skoraj potopil, oni pa so neutrudno snemali dalje in tako naprej... Digitalna tehnologija pa nam govori: 'Na svidenje, mi tega ne potrebujemo! Mi lahko ustvarimo boljše nevihto.' Boljšo v narekovajih, seveda. Gre za čisto drugačen način razmišljanja. Kje sta telo in resnični svet, je popolnoma nejasno." Robert Kramer, "Biti nekje"; v: Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike, ur. Simon Popek, Slovenska kinoteka, Revija Ekran, Ljubljana, 1999, str. 35-44; str. 42.
- 17 "Toda podoba si ne more več domišljati realnega, saj je sama realna. Ne more ga več sanjati, saj je njegova virtualna realnost. Tako je, kot bi reči pogoltnile svoje lastno zrcalo, nato pa postale prosojne, v celoti prisotne v samih sebi, pri polni luči, v realnem času, v neusmiljenem prepisu. Namesto da bi bile same od sebe odsotne v iluziji, so se prisiljene vpisovati na tisočerihih ekranih, na obzorju katerih ni izginilo le realno, temveč tudi sama podoba. Realnost je bila izgnana iz realnosti. Morda edinole še tehnologija povezuje razmetane drobce realnega. A kam je potem izginila konstelacija smisla?" Jean Baudrillard, *Ibid.* str. 198.
- 18 V mislih imamo filme kot npr. *Bitka za San Pietro* (The Battle of San Pietro, 1945) Johna Hustona – Hustonov film je sicer dokumentarec, a pravzaprav bolj sodi v kategorijo filmov, ki jih navajamo tukaj kot med "klasične" dokumentarce o II. svetovni vojni –, *Napad* (Attack!, 1956) Roberta Aldricha, *Velika rdeča divizija* (The Big Red One, 1980) Samuela Fullerja ipd.

Tanka rdeča črta



- 19 "Spomin, ohranjen v filmskih podobah, ne izginja, toda prava množica zgodovinskih podob, ki jih posredujejo današnji mediji, rablja povezavo med javnim spominom in osebno izkušnjo. Preteklost je v nevarnosti, da bi postala kolekcija hitro razvijajočih se podob, izoliranih od časa in prostora, vendar dostopnih v večni sedanjosti, kjer jih je mogoče preprosto priklicati s pritiskom na gumb daljinskega upravljalca. Zgodovina se potemtakem vrača za vedno – kot film." Anton Kaes, *Ibid.*; str. 198.