

Teater ubijanja

Stotnik / Der Hauptmann

leto 2017

režija **Robert Schwentke**

država **Nemčija, Francija, Poljska**

dolžina **118'**

Nemčija, april 1945. Dva tedna pred koncem vojne. Na horizontu širokega travnika najprej zagledamo moškega v uniformi, ki teče naravnost proti nam, za njim pa avto, poln nemških vojakov, ki streljajo nanj. **Stotnik** (Der Hauptmann, 2017) – najnovejši in po dolgem času spet avtorski film Roberta Schwentkeja, nemškega režiserja, ki sicer živi in dela v Hollywoodu – se odpre s prizorom devetnajstletnega dezerterja nemške vojske, ki mu le za las uspe pobegniti pred strelskim vodom sovojakov. Ko z blatnim obrazom in do kosti prestrašenim pogledom zleze izpod drevesnih korenin, kamor se je skril, imamo občutek, kot da se je ravnokar rodil: iz krvave zemlje, posejane s strahom, obupanimi kriki in nasiljem.

Mladega dezerterja, ki sliši na ime Willi Herold, v opisani uvodni sekvenci v trenutku prepoznamo kot žrtev. Čeprav

o njem ne vemo nič, se kot gledalci avtomatično postavimo na njegovo stran. To izhodišče je pomembno za nadaljnjo (de)konstrukcijo lika, ki ga režiser uporabi kot ambivalentno projekcijsko površino za gledalčeve strahove, nezavedne želje in fantazije. Schwentke nikoli ne razkrije jasnega razloga, zakaj Herold počne, kar počne. Gledalca na ta način pripravi, da se z njegovimi odločitvami in dejanji neposredno sooči in skoznje prevpraša tudi svoj moralni kompas. *Stotnik* namreč zastavi premiso, v kateri se plen postopoma spremeni v lovca.

Herold po srečanju s smrtjo pretresen, premražen in sestradan pride do kmetije, kjer skuša ukrasti jajca, pri čemer ubije kmeta. Na begu s kmetije naleti na zapuščen poltovornjak, v katerem v kovčku najde plašč, par čevljev in lično zloženo uniformo stotnika. In kot pravi star pregovor: obleka naredi človeka. V novi vlogi stotnika hitro zbere skupino dezerterjev in skupaj začnejo pustošiti po razdejani nacistični Nemčiji. S tem se začne njegova preobrazba iz obsojenca v sodnika, iz zatiranega v zatiralca, iz obupanega človeka brez moči do človeka na položaju absolutne moči.

Film, ki je nastajal skoraj 10 let, je posnet po resničnih dogodkih. Willi Herold in njegova četa so 11. aprila 1945 prispeli v zaporniško taborišče Aschendorfermoor, kjer so bili zajeti nemški dezerterji. Pod pretvezo, da ga v okviru posebne misije pošilja sam Adolf Hitler, je Herold prevzel oblast in začel z eksekucijami zaprtih taboriščnikov. V dobrem tednu dni je bilo ubitih skoraj 100 vojakov. Zgodbo je režiser v nemškem arhivu Bunderberg dodobra raziskal





– film namreč temelji na ohranjenem dosjeju, ki je nastal ob sodnem procesu. Herolda je zaradi kraje kruha maja 1945 ujela britanska kraljeva mornarica. Sledila sta zaslišanje prič in preiskava, ki ga je prepoznala kot vojnega zločinca. Sodili so mu za umor 125 ljudi in ga obsodili na smrt pod giljotino.

Schwentkeju se je Heroldova zgodba zdela zanimiva, predvsem ker mu je omogočila, da prek nje prikaže delovanje strukturne dinamike (nemškega) nacionalsocializma: od vloge navadnega vojaka, prek (zlorab) sodnega sistema, do (ne)delovanja vodstva. »Zgodba mi je omogočila, da skozi film spregovorim o človeški naravi v času vojne znotraj totalitarnega sistema.« V Nemčiji je le peščica filmov, ki se s tematiko druge svetovne vojne ukvarjajo z vidika krvnika. *Stotnik* tako v nemško kinematografijo prinaša dokaj unikatno perspektivo ter razmislek o vojni in nacizmu. Schwentke hkrati s filmom problematizira tudi prevladujoč nacionalni mit, ki se je v procesu »normalizacije stanja« v Nemčiji rodil po vojni: da vso krivdo za to, kar se je slabega zgodilo, nosita SS in SA in da navadni vojaki s tem niso imeli nič, kar seveda ni res.

Glavni lik v filmu se za svoja dejanja na začetku ne odloča zaradi ideologije ali ambicij, temveč zaradi gole nuje po preživetju. Ko obleče najdeno uniformo, se najprej ogleda v stranskem ogledalu avtomobila. Njegova poza in geste

nakazujejo, da se vidi (in dojema) kot igralec, ki pomerja nov kostum. Nato se vživi v vlogo in za vajo odigra nekaj prizorov. Natanko ve, kako se mora obnašati in na kakšen način nastopati, da bo prepričljiv. Naše vedenje in nastopanje je kodificirano in do neke mere determinirano tudi z oblekami, predvsem pa z uniformami, ki jih nosimo. Ko Herold obleče uniformo, prevzame točno določeno vlogo znotraj (nacistične) družbe. Vlogo, ki predpostavlja set pravic, dolžnosti, pričakovanj, norm in vedenja – in oseba, ki »igra«, mora to vlogo izpolniti. Ljudje se v dodeljenih vlogah obnašajo na razmeroma predvidljiv način; individualno obnašanje ni izolirano, vedno je del konteksta, ki ga zamejujejo različni dejavniki. Naša dejanja niso avtonomna, pogojena so s socialno vlogo, ki nam je dodeljena.

Na to, kako se obnašamo, pomembno vpliva tudi prezenca drugih ljudi in pričakovanja, ki jih imajo v zvezi z nami. Slednje je bilo zelo dobro prikazano že v filmu **Eksperiment** (Das Experiment, 2002, Oliver Hirschbiegel), ekranizaciji slavnega eksperimenta, ki ga je Philip Zimbardo leta 1971 izvedel na Univerzi v Stanfordu. Tudi v *Stotniku* marsikdo hitro spozna, da gre za lažno uniformo in da se Herold izdaja za nekoga drugega, ampak se tudi oni pretvarjajo, da mu verjamejo, saj imajo od tega tudi sami korist. Vzpostavljeni sistem to pač omogoča. Dokler se lahko zanašiš (in izgovarjaš) na navodila nekoga drugega, lahko počneš, kar hočeš, saj te tak sistem odvezuje odgovornosti. Tovrstna iluzija vlog in pozicij ima torej že svojo lastno realnost, v kateri Herold zgolj nadaljuje z reproduciranjem predhodno vzpostavljenih odnosov moči. Korak za korakom preizkuša meje, prek katerih lahko gre. In ko mu nihče ne reče ne, ugotovi, da gre lahko zelo daleč. Skozi absurdnost uprizarjanja vlog pa nam film hkrati razkriva performativnost samih oblastnih struktur nemškega nacionalsocialističnega sistema.

Ko Heroldov lik postopoma pridobi moč in vpliv, se njegovo ravnanje in dejanja iz tistih zaradi iz gole nuje spremenijo v nekaj povsem drugega. »Najbolj nevaren človek je tisti, ki ga strah ne vodi k navidezno iracionalnim dejanjem, ampak ga pripravi do tega, da se obnaša le še strogo racionalno,« v knjigi *Nasilje* zapiše Hannah Arendt. Strah deluje kot sprožilec za željo po še večji kontroli: bolj ko je ga strah, da bi ga razkrili, več nadzora želi imeti, in to ga pripelje do zlorabe moči. Da ohrani svojo pozicijo moči in prevlado, se mora poslužiti terorja. In bolj ko se situacija zapleta, več ljudem se mora dokazati, več nasilja mora uporabiti. Popolnoma izgubi občutek osebne odgovornosti in moralni čut do soljudi, kar na koncu lahko pripelje le še do vsesplošnega terorja, kaosa in popolne dekadence.

Prikazovanje nasilja v filmih s tovrstno tematiko se lahko hitro izkaže za problematično. *Stotnik* je na eni strani film, ki problematizira nasilje, hkrati pa ga to nasilje

vsaj do neke mere fascinira in ne more si kaj, da ga ne bi prikazoval. Kje je torej meja, kje je ravnovesje med tem, kaj pokazati in kaj ne? »Že zelo zgodaj smo se odločili, da ne želimo dramaturško izkoriščati nasilja /.../, a korekten film o tako nekorektnih stvareh bi bil iz mojega vidika nemoralen. /.../ Zato sem se odločil, da bom posnel film, ki se ne bo eksplicitno naslajal nad nasiljem, ampak si pred nasiljem tudi ne bo zatiskal oči,« v enem od intervjujev pravi Schwentke, ki se je – vsaj pri tem tipu filma – odločil za zanimiv vizualni in formalni pristop. Vizualni stil je izrazito stiliziran in pretirano teatraličen, kar gledalcu ob gledanju sicer zelo težke tematike omogoča neko čustveno distanco. Posamezne kompozicije delujejo kot žive slike, ki teatraličnost le še podčrtavajo: spomnimo se samo prizora, ko vojaki z vrvmi vlečejo avto, v katerem Herold sedi kot kak faraon. Režiser se zavestno upira »fetišizmu naturalizma«, kot sam poimenuje značilni pristop pri ustvarjanju tovrstnih »resnih« filmov, in gledalcu (do)pusti nekaj povsem šundovskega užitka ob gledanju.

Ekspresivna in kontrastna črno-bela fotografija Schwentkejevega stalnega sodelavca, direktorja fotografije Floriana Ballhaus, učinkovito deluje na dveh ravneh. Po eni strani nam njen črno-beli značaj daje občutek pristnosti, saj smo »relevantne« vojne podobe vajeni identificirati v tem stilu, po drugi strani pa nam fotografija dogajanje, predvsem krvave prizore nasilja, do neke mere abstrahira. Režiser kot navdih in razlog za odločitev, da bo snemal v črno-beli tehniki, večkrat omeni anekdoto s snemanja Scorsesejeve klasike **Pobesneli bik** (Raging Bull, 1980, Martin Scorsese), v kateri v boksarskih dvobojih kri šprica na vse strani. Mojstru novega Hollywooda je snemanje v črno-beli tehniki svetoval njegov vzornik, britanski *auteur* Michael Powel, ki je menil, da bodo gledalci, če bodo ta film gledali v barvah, težko sledili liku in zgodbi, saj ne bodo mogli gledati prek krvi.

V *Stotniku* najdemo tudi polno elementov komedije absurda, farse in groteske, ki učinkovito razkrivajo mase lažne avtoritete. »Največji sovražnik avtoritete je /.../ prezir, najbolj gotov način, kako jo spodkopati, pa smeh,« v že omenjenem delu *Nasilje* izpostavi Hannah Arendt. Kljub temu da je vojne (skoraj) konec in da se sistem sesuva kot hišica iz kart, se ljudje, zlasti tisti na položajih, še vedno na vse ali nič oklepajo svojih stolčkov. Še vedno se pretvarjajo, da bo – če se le še naprej držijo striktnih pravil – vse spet delovalo kot prej. Situacija je tako že sama po sebi groteskna. Schwentkeju ravno humor pomaga pri razkrivanju oblastnih mask, pri norčevanju iz avtoritet in prikazu absurdnosti njihovega delovanja.

Za konec je smiselno omeniti še en film, ki se v jedru ukvarja s podobnimi tematikami kot *Stotnik*: z nacionalno zgodovino, zgodovinsko amnezijo in kolektivnim

soočenjem z zgodovinskimi travmami, ki poteka preko (za)igranega spektakla in vživiljanja v vloge. **Vseeno mi je, če bomo v zgodovino zapisani kot barbari** (Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari, 2018, Radu Jude), nova meta-dokumentarna drama raziskovalca in zasliševalca romunske zgodovine, v središče postavi nastajanje javnega spektakla ob državnem prazniku. Mlada, angažirana režiserka Mariana Marin se odloči, da ne bo naredila patriotskega poklona nacionalni zgodovini, kot je za tovrstne prireditve značilno, ampak bo slednjo postavila pred »zgodovinsko ogledalo« in poskusila obračunati z »namenoma potlačeno« romunsko preteklostjo. Mariana upa, da bo s svojo uprizoritvijo nagovorila vest populacije, ki drsi v zgodovinsko amnezijo.

V knjigi *Eichmann v Jeruzalemu* Hanne Arendt lahko preberemo, da je bila Romunija najbolj antisemitska država v predvojni Evropi. Romuni so bili prvi, ki so vsem Judom odvzeli državljanstvo; z obsežnimi eksekucijami – po več tisoč Judov so nagnali v tovrstne vagone, ki so nato cele dneve vozil brez cilja, dokler se ljudje v njih niso zadušili – so začeli še pred Hitlerjem. Celotno SS je bila v tistih šokiranih obdobjih njihovih spontan pogromov. V Odesi so romunski vojaki zajeli in pod poveljstvom Iona Antonescuja naenkrat usmrtili več kot šestdeset tisoč ljudi. Prav na omenjeni pokol se v svoji predstavi osredotoči Mariana Marin. Naloge se loti skrajno resno, zatopi se v zgodovinsko in teoretsko literaturo, a skozi rekonstrukcijo tega grozovitega dogodka, polemične pogovore s predstavnikom ministrstva za kulturo, ki jo želi cenzurirati, in reakcije »igralcev«, ki nočejo igrati določenih vlog, v druge pa se preveč vživijo, počasi ugotavlja, da so bila njena pričakovanja o tem, da so se ljudje pripravljeni soočiti z zgodovino, morda previsoka.

Ko namreč na trgu poteka zadnje dejanje spektakla, uprizoritev množičnega zažiga Judov v Odesi, ga gledalci pospremijo z vzkliki zadovoljstva in odobravanja. Takrat ji postane jasno, da je njen namen spodletel. Podobno kot Mariano šokira odziv publike, nas šokirajo tudi zadnji prizori filma *Stotnik*, ki se odvijajo ob zaključni špici. Gre za deloma odigrane, deloma pa dokumentarne posnetke Heroda in njegovih mož, ki v svojih filmskih uniformah vstopijo v sedanost; pri tem vidimo, kako močan vpliv ima uniforma še danes, ter kako hitro smo se še vedno pripraviti podrediti avtoritetam. Oba filma sta pomembna za ponoven razmislek o današnjem vzponu populizma in nacionalizma, saj razkrivata in opozarjata na mehanizme, ki tovrstne ideologije in sisteme proizvajajo in ohranjajo. **E**