

2+1 FILM O VOJNI ALI KAKO PREŽIVETI V SVETU, KI GA NASELJUJEJO KRETENI

VOJNA SE VRAČA Z DVEMA VETERANOMA HOLLYWOODA: EASTWOOD IN VERHOEVEN POSKUŠATA PRODRETI K RESNIČNIM PODOBAM VOJNE, PRI TEM PA UBERETA POVSEM RAZLIČNE POTI – PRVI POSTAVLJA SPOMENIK SPOMINU IN PRIZANAŠA VSEM, DRUGI ORGANIZIRA PLES V MASKAH IN NE PRIZANESE NIKOMUR.

NIL BASKAR

Neizogibno vprašanje, ki se poraja ob Eastwoodovem ambicioznem, dvodelnem spustu v pekel druge svetovne vojne – v *Zastavah naših očetov* (Flags of Our Fathers, 2006) in *Pismih z Iwo Jima* (Letters from Iwo Jima, 2006) –, je seveda naslednje: sta filma, ki vojno prikazujeta kot nesmiselno, a kljub temu potrebno, zelo posreden komentar ameriške zunanje politike, zlasti zločinske okupacije Iraka? Je za Eastwooda vojna zares neizbežno dejstvo zgodovine, sestavni del huntingtonovskega »trka civilizacij«, kjer se v »porodnih krčih« – z obscenimi besedami Condolleeze Rice, ko je opravičevala agresijo nad Libanom – rojevajo nove »demokracije« oz. geopolitična razmerja?

Resda Eastwood nikoli ni deloval kot hollywoodski demokrat, vseeno pa bi ga težko imeli za kakšnega neokonzervativca. Nasprotno, njegov politični kredo je kvejšemu libertaren – na specifično ameriški način, kredo survivalizma in globokega nezaupanja v državo in politike kolektivnega. A dokler ga je projiciral zgolj na osamljenega, samoniklega, tako rekoč mitološkega »izterjevalca zločincev«, ki je egalitarno dvomil v vse po vrsti, v belce, črnce in indijance, v ženske in moške, v leve in desne, v nedolžne in krive, v oblast in svobodo, je izgledal le kot običajen hollywoodski transgresivni *auteur*, mojster ironične politike – ideološko ga ni nič bistveno ločevalo od Fullerja, Raya, Manna, Aldricha ipd., avtorjev, ki so vseskozi sejali dvome in sabotirali »veliko formo« filma akcije z grotesknim šovinizmom in ritualnim nasiljem. »Skupnost« se je sicer pri njem počasi konstituirala skozi celoten opus, a vselej kot skupnost, ki se osnuje okoli omenjenega junaka, se razrašča tako rekoč po njegovi podobi (izvrsten primer takšnega osnovanja najdemo v filmu *Odpadnik*

Josey Wales [The Outlaw Josey Wales, 1976]). Eastwood je tokrat kolektivno sprejel in ga vzel zares – in le kje ga je več, kot v skupni vojni izkušnji kar dveh nacij? –, a hkrati se zdi, da gre še vedno za zgolj eno(tno) telo, obsedeno z resnico, v primežu nemogoče moralne zaveze, v krčevitem boju za preživetje.

Simbolni imaginarij, ki ga poznamo iz Eastwoodovega opusa, pa se s tem ne izčrpa. Klavstrofobično prizorišče filma dobro odigra svojo metafizično vlogo: nezaten vulkanski otoček, posejan s črnim pepelom, zavrt v žveplene hlape in prevrtan s kilometri japonskih tunelov, je precej nazorna upodobitev pekla na zemlji – predstavljajte si nasprotje Malickovega rajskega otočja v *Tanki rdeči črti* (The Thin Red Line, 1998). Edina *odrešitev* je gora Suribači – kdor se povzpne na njen vrh, je dobil bitko, še več, vojno. Hkrati je Iwo Jima očiščena kakršnihkoli realnih označevalcev časa ali prostora: japonski civiliste evakuirajo pred bitko in opusteli otok postane prizorišče prvobitnega klanja, o katerega smislu se ne sprašuje nihče, saj se zdi, da je itak vse skupaj že vnaprej vpisano v nedoumljivo »mitološko« pripoved, ki pač zahteva ritualno žrtvovanje. In zahteva tudi jasno razporejene vloge: travmatizirani Japonci pasivno ždijo v svojih jamah in čakajo na priložnost za samomor, medtem ko Američani korak za korakom »penetrirajo« globje v sveto zemljo.

Alegorični naboj se Eastwood sicer potrudil »ozemljiti« z dvotirnim pripovedovanjem, kjer razkriva zgodovine posameznikov, pred in po sami bitki. V *Zastavah* – kjer se bitka razkriva skozi spominjanja in *flashbacke* junakov – pokaže, da je doma vojna vulgarno zreducirana na denar, politični spektakel, odločitve strahopetcev in predvsem na to, da nihče ne razume

»kako je tam zares bilo«. Vsak spominski spust v pekel se obenem kaže kot vedno bolj nadrealistična epizoda, kot nočna mora, v katero nihče ne more več verjeti (razen indijanca Ire, za katerega je eksistenca itak le večni boj?). Nasprotno je v *Pismih* pripoved situirana v čas same bitke, a sčasoma pridobiva tako fantazmagorične razsežnosti, da se naposled bolj resnični zazdijo spomini japonskih vojakov – »realno« tam zunaj, na površini, je namreč vedno manj dostopno, okupirano, pred njim se je treba umakniti globoko pod zemljo, kjer prevzameta vajeti oficirski Nadjaz (ki histerično poziva k samomoru) in preživetveni nagon (ki hoče ubežati, se predati). Simetrična distribucija pripovednih načinov, ki jih Eastwood realizira z različnimi sredstvi – enkrat z montažno ureditvijo in jukstapozicijami, drugič s klasično mizansceno in materialno substanco filmskega prostora, je ključen element formalne dovršenosti filmov, ki pa se v končni fazi žal ujame v repetitivno izmenjavo »dogodkov« in »interpretacij«. Oba filma namreč narekuje še druga, »aktualna« sedanost, ki omogoča »naše« pristopanje k filmoma, opremljeno z varno distanco preteklega časa; njeni akterji so japonski arheologi, ki izkopljejo »izgubljena« pisma vojakov ter sin junaškega ameriškega bolničarja, ki raziskuje resnično ozadje bitke ter razvpite fotografije.

Težava *Zastav/Pisem* je med drugim ta, da nesmiselnost vojne ves čas zgolj uprizarjata, metodično in s skorajda perverzno nazornostjo. Vse je jasno že na začetku *Zastav*, ko umre prvi vojak – mornarja, ki je strmoglavil z ladje (seveda v popolnem aktu patriotskega navdušenja, bodrenju ameriških letal!) ne bo nihče potegnil iz vode, kajti kolos vojne je prevelik, da bi se



oziral na manjkajoče kolesce, urnik vojaške operacije je preveč privit, da bi dopuščal prazen tek – vojna nečloveške izbire narekuje in ne zgolj producira. Naloga obeh filmov tako postane, da demonstrirata, kako je človečnost kljub temu vseeno mogoča, kako so vojno dobili ljudje, katerih načela nimajo nobenega opravka z destruktivnimi koncepti časti in žrtvovanja za blazne ideje, temveč zgolj z nedoločljivo voljo do življenja. V doslednosti izvajanja te naloge postaneta filma utrudljivo enoznačna: determinizem dogodkov, ki se je pri Eastwoodu navadno zgoščeval v izčiščeno konfrontacijo pripovednih silnic, je tokrat prignan do monumentalne in trpinčene odvečnosti. Kljub nedvomni skrbi, ki jo Eastwood vložil v oblikovanje vzporednih tokov pripovedi in orkestriranje glasov, dvotirna zgradba akcije/spominjanja (kar je bila glavna dramaturška odlika *Najinih mostov* [The Bridges of Madison County, 1995]) izzveni zgolj kot moralni predpis, kot retorična zaveza fikciji zgodovinskega spomina.

Še bolj problematična je sama dvodelnost filma: zakaj je treba izkušnjo vojne ločiti na ameriško in japonsko, zakaj pogleda tematizirati ločeno? Mar ni film tista umetnost, ki je v privilegiranem položaju, da sintetizira množstvo subjektivnih realnosti znotraj enega »telesa«, sekvence, celo podobe? Eastwood nasprotno vztraja pri tem, da je med obema pogledoma nepremostljiva razlika, da je njuna netopnost tolikšna, da ju je treba držati narazen – junaki obeh strani se nikakor ne morejo srečati v istem filmu, temveč izmenoma obstajajo le kot diegetska slutnja, ki se nikoli ne uresniči. Kar je po svoje zanimiva pripovedna priprava, ki jo lahko filmu štejemo v prid, a hkrati postane dejanska forma segregacije pogleda – ko bi se ameriški in japon-

ski film srečala v skupnem, bi se relativistični konstrukt nemudoma sesul: v vojnem filmu je vselej treba *verjeti* v zmagovalce in *reprezentirati* poražence, nikakor pa ne moremo z obojimi narediti obojega, preostane nam torej le, da poražencem naklonimo lasten film.

Prav zaradi nujnosti razlikovanja pogledov si fil-

Mar ni film tista umetnost, ki je v privilegiranem položaju, da sintetizira množstvo subjektivnih realnosti znotraj enega »telesa«, sekvence, celo podobe?

ma nadaneta še drugo nemogočo nalogo – hkrati simpatizirati s poraženci in z zmagovalci, hkrati zavzeti romantičen in politično ciničen pogled na vojno. Amerika je tako »demistificirana« kot družba, ki jo pokonci držijo simulacije podob, besed in dejanj, v kateri je smisel vojne proti »največjemu zlu, kar ga je človeštvo poznalo« skrčeno v reklamni slogan, ki pravi: *Kupujte vojne obveznice!* Tragično romantična podoba japonskih borcev pa se medtem napaja v določeni ideji »bojevniškega duha«, v fatalistični zaveznanosti tradiciji, ki naj nekako opraviči njihovo iracionalno žrtev. In nemara tudi v tistem melanholičnem občutenju opazovalca preteklosti, ko nemočno uzre resnično, okrutno in posmehljivo obličje zgodovine, njen večni pakt z zmagovalcem, ki za seboj izbriše vse sledove posameznih usod – kot je o naravi zgodovinskega spoznanja dejal Flaubert: *»Le redki vedo, kako žalostno je bilo obuditi Kartagino.«*

Da japonski fašizem dovoljuje romantično upo-

dobitev, navsezadnje ne preseneča: s »pravimi«, nemškimi nacisti je težko simpatizirati, pa ne zato, ker bi bili zgolj preveč drugačni in monstrozni – vojni filmi, ki so vpeljali distinkcijo etičnega nasprotnika, so njeno jedro vselej našli v anahronističnih idejah vojaške »časti« ali pač tistega vsakdanjega humanizma, ki ga »majhni človek« premore celo na bojišču – ne, z nemškimi nacisti je nemogoče simpatizirati, ker so nam tako zelo podobni, ker niso neupodobljivi Drugi, temveč mi sami, do skrajnosti prignano obličje konstitutivnega nasilja, na katerem temeljijo civilizacije. Predstavljajmo si torej za hip, da bi Eastwood za svojo veliko izjavo o vojni namesto japonskih izbral nemške nacistične, da bi namesto Iwo Jime film postavil v Stalinograd: kakšen smisel bi imelo očitno simpatiziranje z nemškimi vojniki in njihovimi oficirji, v luči dokazov, refleksov in spomina zgodovine? Ko bi film povrh vsega še mistificiral ideologijo rajha, bi stvar nedvomno postala neokusna; *Pisma z Iwo Jime* pa si privoščijo prav to, spogledovanje z nekakšno mistično resnico in načinom bivanja v svetu – filozofijo, ki je onkraj gole »ideologije« cesarstva, a ki vseeno, brez razlik in brezprizivno kliče k borbi za domovino do zadnjega moža, za žrtvovanje na oltarju nacije in otroškega pevskega zbora, ki jih bodri pred poslednjim napadom. Upodobitev »duha« se izkaže še v številnih drugih detajlih: ko se japonska oficirja srečata na plaži izkrcanja, si denimo zaželita, da bi se še vedno vojskovali po starem, na konjih, z mečem, po samurajskem kodu, ki ga še nista izpridila tehnološki napredek in kapitalizem. Pozneje ugotovimo, da je general Kuribayashi svojim prepričanem zavezan brezpogojno: v boj gre z nasmehom, vedno pred ostalimi, hrepeni zgolj po častni smrti, in

to kljub temu da je svojo vojaško izobrazbo prejel od Američanov – pred tem se namreč spominja, kako je ameriškim oficirskim prijateljem razkril, da se bo boril tudi proti njim, če bo takšna volja Cesarja! Njegov prijatelj, jezdec in tankist Baron Nishi, je hkrati še utelešenje razsvetljenega tujca, ki ima dostop do skrivnosti narave (okoli vratu nosi amulet z žimo svojega »favorita«), a hkrati tudi zahodnega imaginarija (ranjenemu ameriškemu vojaku pripoveduje, kako je na olimpijskih igrah zmagal v jahanju čez ovire ter spoznal Mary Pickford). Teatraličnost njegove smrti je tolikšna, da se film skorajda prelomi v občutkih krivde, kako da je nepokvarjenega divjaka najprej »kultiviral«, nato pa vseeno pogubil – nekako tako bi se verjetno počutil Robinzon, če bi Petka pognal v samomor. A vrhunec vseh romantičnih podtekstov se v filmu pripeti na samem koncu, ko zadnjega preživelega japonskega vojaka američani odložijo na obalo med lastne ranjence in ko na horizontu zahaja sonce – jasno, hoče reči film, cesarstvo sonca je v zatonu. »Svetost« japonske zemlje in stare navade se morajo ukloniti učinkovitosti prihajajočega kapitalizma; vojna je le neizbežna sekvenca v naraciji »razvoja«. Da Eastwoodova filma v teh »dejstvih« najdeta zgolj vir lirične inspiracije, nekaj včerajšnjih spoznanj o naravi ideologije in politične oblasti in žal tudi priložnost za »politično korektno« in kratkovidno revizijo japonskega fašizma, je samo po sebi veliko razočaranje. V opravičilo Eastwoodu dodajmo vsaj to, da gre velik del odgovornosti vsekakor pripisati producentu Spielbergu ter scenaristu Haggisu, ki sta se že dodobro izkazala

In kjer je Eastwoodova vojna obsedena z žrtvovanjem in odpuščanjem, je Verhovnova vse kaj drugega: karnevalska, parodična, amoralna, groteskna, dvoumna, razsrediščena in žanrsko promiskuitetna.

v historičnih didaskalijah in pokroviteljskih lekcijah o toleranci.

Na povsem drugem koncu spektra vojnega filma pa se nahaja zadnji film Paula Verhoevena, *Črna knjiga* (Zwartboek, 2006). Kjer Eastwood sklanja glavo v spomin padlim, se Verhoeven navdušeno poigrava z usodami, kot bi gradil hišico iz kart. Kjer Eastwood vojno laboratorijsko izolira daleč od kakršnekoli družbene realnosti, jo Verhoeven vrača globoko vanjo, tako rekoč med rjuhe. Kjer Eastwoodovi borci do zadnjega verjamejo v neizbežnost spopada civilizacij, je pri Verhoevnu težko najti koga, ki bi verjel v kakoli nesnovnega. Kjer so Eastwoodovi resnični heroji nesebični sleherniki, so Verhoevnovi garači, ki glavo pogosto tvegajo za lastno korist ali užitek. In kjer je

Eastwoodova vojna obsedena z žrtvovanjem in odpuščanjem, je Verhovnova vse kaj drugega: karnevalska, parodična, amoralna, groteskna, dvoumna, razsrediščena in žanrsko promiskuitetna.

S *Črno knjigo* se Verhoeven v resnici vrača »domov«, tako geografsko (po dvajsetletnem egzilu v Hollywoodu), kot tematsko: film je na prvi pogled *remake* zgodnjega filma *Soldaat van Oranje* (1977), v katerem se je prvič polotil nemške okupacije Nizozemske, ki jo je sam doživljal kot fantič: v spomin so se mu očitno vtisnile podobe zavezniških bombnikov, ki so nad obalami tu in tam odvrgli kakšno bombo, zlasti pa orgiastičnega brezpravja, ki je zavladovalo po osvoboditvi in ki ga je spremljal neizogibni obračun z nemškimi simpatizerji, drugačna oblika »konstitutivnega nasilja«, ki smo ga srečali pri Eastwoodu.

Prav v prikazu osvoboditve – ki si ga delita oba filma – pa je *Črna knjiga* tudi bistvena nadgradnja izvornika. V *Soldaat van Oranje* se ikonični Rutger Hauer iz oportunega jebivetra prekvalificira v agenta na misiji njenega veličanstva – kraljice Beatrix – nato v »letečega Holandca« in naposled še priložnostnega narodnega junaka, ki betežno »mati naroda« pospremi ob njeni triumfalni vrnitvi na domača tla – kolikor se to sliši smešno, uspe Verhovnu v prizor vdihniti dostojanstvo in patriotski sentiment. V svojem norčavo odkritem prerisovanju zgodovine gre Verhoeven celo tako daleč, da rekreira arhivske posnetke, v katere zeligovsko na ključnih mestih prilepi še svojega junaka.

Nasprotno pa se zaključno dejanje *Črne knjige* odvija daleč od uradne, arhivske zgodovine, tam, kjer se vojna ne konča, temveč spremeni v absurdno opombo. Junakinja filma je iznajdljivo judovsko dekle Rachel, ki se med Anne Frank in Mato Hari odloči za slednjo – postane fatalna odporniška agentka, a ker se ogreje za nacističnega oficirja, je po kapitulaciji v drugo »ožigosana« kot »nacistična kurba«. Vojna je zanjo – podobno kot za junaka *Soldaat van Oranje* – priložnost za tako rekoč popolno emancipacijo: osvobodi se družine (sicer ne po svoji krivdi, saj jo umorijo nacisti), identitete (iz Rachel se preimenuje v Ellis), preteklosti, iluzij in seksualnih zadržkov. Takšne radikalne preobrazbe Verhoevnovih junakov olajša določen prezir do psihologije – njegovi junaki se redko ukvarjajo s seboj, dvomijo, žalujejo ali ne vedo, kaj jim je storiti – v prvi vrsti obstajajo kot figure čistega filmskega gibanja in ne statične refleksije; bistveno je preživeti, se izogniti nastavljenim pastem, preslepiti nasprotnika. Rivette je za Verhoevena ustrezno ugotovil, da so »njegovi filmi zelo neprijazni: govorijo o preživetju v svetu, ki ga naseljujejo kreteni.«

Črna knjiga je zanimiv hibrid številnih paradoksov: klasično strukturiran film akcije – tako rekoč obuditev določenih, izgubljenih kvalitet ameriškega filma –, ki pa ga je Verhoeven lahko posnel le v Evropi, hkrati pa sarkastičen pogled na najbolj občutljivo obdobje evropske zgodovine, kot bi si ga lahko privoščil le Hollywood. Verhoeven je mojster narativnih intrig, ki

film neprenehoma premetavajo po žanrskem registru ter perverznhitchcockovskih domislic, ki ga prevrtajo z določeno paranoično slutnjo, da se v ozadju še vedno nekaj skriva, da se igra ne more nikoli zares končati. Največja domislica – s katero Verhoeven naposled udari po mizi in sporoči, da se je šarada zaključila – je epilog filma, kjer se komajda končana vojna izteče v začetek druge, vloge pa se zamenjajo: Ellis postane učiteljica v kibucu, v Palestini pod izraelsko okupacijo.

In če smo Eastwoodu očitali romantiziranje japonskega nacizma in določenega bojevnikega »duha«, povejmo, da je Verhoevnova stilizacija nacizma izrecno posvetna in tako kičasto naphana s sublimno cenenimi referencami, da meji na žanrski *camp*. S tem v osnovi oživlja tisto, čemur je Susan Sontag v sedemdesetih rekla »fascinantni fašizem«, ko je določen del evropskega (in zlasti nemškega) filma (Fassbinder, Syberberg) tematiziral kontinuiteto med pompoznim nacističnim spektaklom in sodobno medijsko industrijo, zlasti pa njegov fetišizem telesa in moči, ki je vojno ne le preživel, temveč postal prevladujoča govorica potrošništva v povojnih zahodnih družbah. Verhoeven k temu dodaja še drug zanimiv pogled na prepletenost estetskih načinov kapitalizma in fašizma, ki sta v *Črni knjigi* domala nerazločna – težko je razbrati, kje se konča ideologija in začne posel (oziroma kriminal), kje idealizem prehaja v oportunistem, toleranca v sovraštvo. Fašizem je za Verhoevena strukturno povsem kompatibilen s kapitalizmom, celo njegov legaliziran del – poražena nemška vojska lahko tudi

Verhoeven dodaja še drug zanimiv pogled na prepletenost estetskih načinov kapitalizma in fašizma, ki sta v Črni knjigi domala nerazločna – težko je razbrati, kje se konča ideologija in začne posel (oziroma kriminal), kje idealizem prehaja v oportunistem, toleranca v sovraštvo.

v novem režimu, ki ga vzpostavijo zavezniške enote, obsodi svojega oficirja izdajstva in izvrši kazen, četudi bi ta lahko po novem obveljal tako rekoč za »junaka«.

Vojna je v Verhoevnovi viziji torej predvsem ekonomska priložnost in manj stvar ideologije ali načel – celo odporniško gibanje v *Črni knjigi* deluje bolj kot nekakšen *lifestyle*, kot trendovska subkultura, ki jo je rajh deloma že kooptiral, jo naredil za partnerja v zločinu, se z njo trudil pogoditi. *Črna knjiga* je skorajda delo historičnega materialista, ko trdi, da živimo v stanju permanentne nerazločnosti med vojno in mirom (morda bi bilo bolje reči, »nevojno«), da oboje obstaja sočasno, prepleteno in sporadično.