

IZTREBITE VSE DIVJAKE

MELITA ZAJC

Iztrebite vse divjake – serija, ki je pokazala, da je praktično vse, kar vemo, narobe

Že s svojimi prvimi deli je Raoul Peck pokazal, da je mogoče filmski medij uporabljati povsem drugače, kot so to počeli dotlej. A zdi se, da so bila vsa njegova prejšnja dela le priprava na **Iztrebite vse divjake** (Exterminate All the Brutes, 2021), serijo, ki jo je posnel za HBO in je postavila na glavo tako svet filma in njegove delitve med dokumentarnim, igranim in esejiističnim filmom, kot tudi svet, v katerem smo na zahodu, bolje rečeno globalnem severu, živeli doslej. Po drugi strani seveda ni moglo biti drugače. Teorija dispozitiva, ki pri rabi medijev razlikuje med dvema osema vključitve uporabnice, na eni strani imaginarno subjektno pozicijo in na drugi mesto konkretne individualne uporabnice, se je doslej izkazala predvsem koristna za analizo tehnoloških osnov medijev, nazadnje denimo družbenih medijev. Pri teh so se že pokazale različne modalnosti tako konkretne individualne pozicije kot tudi imaginarne subjektne pozicije, a še vedno se je zdelo, da je imaginarna subjektna pozicija kot tista, ki je predpisana in vsem gledalkam filma skupna, z vidika interpretacije filma precej nezanimiva. To, da je neka medijska vsebina razumljiva samo pod pogojem, da jo prepoznamo oziroma se lahko identificiramo z mestom, od koder je pripovedovana, je bilo tako rekoč samoumevno. Ob gledanju serije *Iztrebite vse divjake* pa se, nasprotno, pokaže, da je bila imaginarna subjektna pozicija, značilna za veliko večino del, ki so nastala v več kot stoletni zgodovini filma, brez problemov prepoznana kot skupna in smo se z njo gladko identificirali le, ker sodimo v izbrano človeško vrsto, belo raso. Vsem ostalim zemljanom, tudi Pecku, ni bilo tako. Njegova pripoved je zahtevala drugačno subjektno pozicijo, takšno, ki za zahodno občinstvo ni več samoumevna, kar se na primer med gledanjem Peckove serije

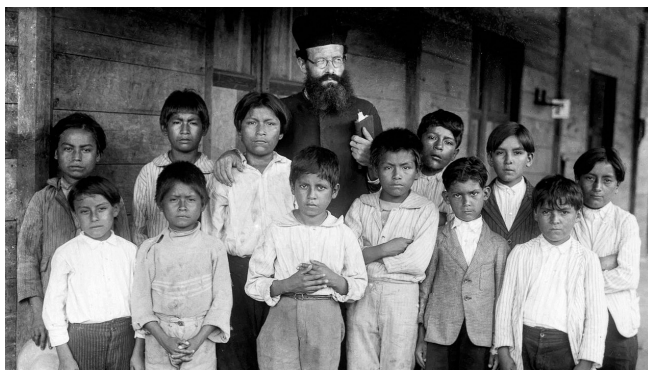
pokaže tako, da se mestoma zdi, kot da se nosilec pripovedi izmika. Serija *Iztrebite vse divjake* je skratka praktično pokazala izvore teorije dispozitiva, torej to, da se preko imaginarne subjektne pozicije v dispozitiv vpisujeta oblast (Foucault) in vladajoča ideologija (Althusser). Da bi lahko govorili proti oblasti ali vladajoči ideologiji, je treba spremeniti prav to pozicijo, kar seveda, ker je skupna, ni lahko, saj vedno obstaja tveganje, da bomo ostali nerazumljeni. V tem je inovativnost in radikalnost Raoula Pecka, ki je, da bi lahko govoril o izvirih bele superiornosti in rasizma ter o zločinih, na katerih temeljijo evropska moderna in njena znanost in njeni mediji, tudi medij filma, moral najprej predelati film in filmsko govorico. Pri tem seveda ni začel iz nič. Pa vendar je nastavke, ki so jih pred tem oblikovali režiserji, denimo Lav Diaz, še prej in temeljiteje pa Med Hondo, razvil v avtonomno in učinkovito filmsko govorico. V nadaljevanju bom analizirala nekaj ključnih potez te govorice, ki so obenem razlog, zakaj je *Iztrebite vse divjake* prelomna TV-serija.

Barbari

»Ne obstaja dokument civilizacije, ki ne bi bil obenem tudi dokument barbarstva,« je leta 1940, malo pred svojo smrtjo, v Zgodovinsko-filozofskih tezah zapisal Walter Benjamin. Podobno idejo je pred kakimi dvajsetimi leti, v svojem predavanju ob projekciji Altmanovega filma **Kratke zgodbe** (Short Cuts, 1993) v Slovenski kinoteki, predstavil tudi marksistični filozof in teoretik estetike Fredric Jameson, namreč, da je v izhodišču zgodovine vsakega naroda zločin. A Peckova hibridna dokumentarna TV-serija je nedvoumno in nadvse prepričljivo pokazala, da dejanskega pomena in razsežnosti tega dejstva še danes nismo v celoti dojeli.

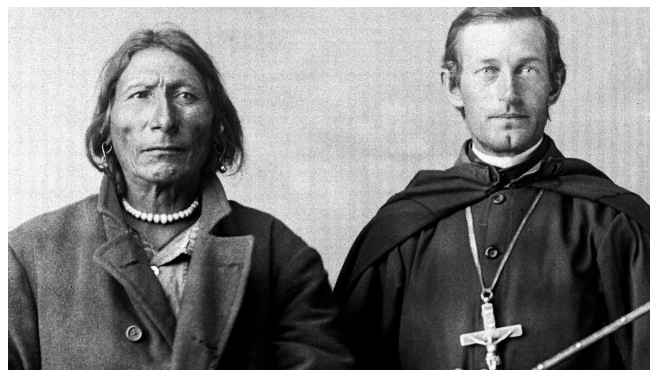
Raoul Peck se je rodil leta 1953 v Port-au-Princeu na Haitiju, in že ko je bil star osem let, je njegova družina zbežala pred Duvalierjevo diktaturo v Kinšaso v Demokratični republiki





Kongo, kjer je njegov oče delal za FAO in UNESCO; tam je Peck preživel svoje otroštvo. Kasneje je delal kot fotograf in novinar, za nekaj časa se je vrnil na Haiti, kjer je bil celo minister za kulturo, filmsko režijo pa je študiral na Akademiji za film in televizijo v Berlinu, in to je bilo, kot pove sam, ključno tudi za serijo *Iztrebite vse divjake*. Bil je prvi karibski režiser, katerega film so predvajali na filmskem festivalu v Cannesu. Zaslovel je s filmom **Lulumba** (2000) o borcu za neodvisnost in prvem demokratično izvoljenem voditelju republike Kongo, ki so ga v Cannesu predvajali v okviru sekcije Štirinajst dni režiserjev (Quinzaine des réalisateurs). Njegov film **Nisem tvoj zamorec** (I Am Not Your Negro, 2016) o življenju ameriškega pisatelja in pesnika, esejista in aktivista Jamesa Baldwina ter odnosih med rasami v ZDA je bil nominiran za oskarja, osvojil pa je tudi francosko filmsko nagrado César.

Vse dosedanje Peckove filme odlikuje formalna inovativnost. Radikalna predelava uveljavljenih estetskih in oblikovnih filmskih konvencij je že dolgo njegov zaščitni znak. Tudi njegova najnovejša serija blesti po inovativnem pristopu k žanru zgodovinskega dokumentarca, a *Iztrebite vse divjake* je najprej in predvsem radikalna zgodovinska lekcija, ki pokaže, da je narobe praktično vse, kar vemo. Primer: Benjamin je umrl na begu pred nacisti in njihovo morilsko mašinerijo, ki so jo zasnovali za uveljavitev imperialnih ambicij Adolfa Hitlerja in za katero smo prepričani, da je izvor in model najhujšega zla. A Peck pokaže, da nacisti niso bili ne posebej iznajdljivi in še zdaleč ne najbolj okrutni. Model za to je bil oblikovan in izpopolnjen že veliko pred njimi, prav tako pa je v rabi še danes, ob tistem pristanku vsakega od nas. Povedano z besedami Pecka, čigar raskav, teman glas poskrbi, da boleče resnice, ki jih razkrije v seriji, ostanejo z vami še dolgo po tistem, ko se izteče odjavna špica, »obstaja en sam, enostaven stavek, ki povzame zgodovino zahodnega sveta: iztrebite vse divjake«.



Jeziki in govorice

»Iztrebite vse divjake« je stavek, ki ga je zapisal Joseph Conrad v klasiki *Srce teme*, Peck pa ga je prevzel iz naslova zgodovinske študije Svena Lindqvista. Obe knjigi sta bili njegov neposreden navdih, a da bi lahko prepričljivo spregovoril o tej temi v mediju podob, je moral Peck temeljito poseči v sam medij. Zato je hibridno veliko preveč ohlapna oznaka za to televizijsko serijo, v kateri gre Peck daleč preko tega, da bi enostavno prepletel enega z drugim, dokumentarec s fikcijo. Čeprav smo se navadili, da ju dojemamo kot ločena, sta namreč oba, dokumentarni in igrani film, del iste zgodovine, ki jo Peck subtilno razgrne hkrati s tem, ko rekonstruira njene krvave izvire.

Dokumentarni in igrani film sta bila ključna instrumenta, ki sta ideologijo večvrednosti bele rase, ideologijo, ki je Evropejcem omogočila verjeti, da lahko druga ljudstva zaslužnijo ali pa celo iztrebijo, spreminjala v nekaj najbolj samoumevnega, tako rekoč naravno dejstvo. Peck prinaša množico primerov, začnši, kot pravi sam, s tem, da je »bel papir privzeta nastavitve«. Iz te samoumevnosti ni lahko izstopiti. Peck se sistematično loti njene dekonstrukcije pri samih podobah, ob tem pa razvije čisto nove izrazne možnosti uveljavljenih postopkov vizualne govorice. Tehniko kolaža izpopolni s tem, da že znane, obstoječe podobe postavlja eno ob drugo na način, da jih pripravi do tega, da zanikajo svoj izhodiščni pomen in spregovorijo o nasprotnem. Nazorno pa tudi pokaže, kako slabo so bile v dosedanji praksi filma izkoriščene postavke Eisensteinove teorije montaže, saj za izražanje kompleksnih abstraktnih idej ne potrebuje besed, pač pa to doseže tako, da združuje posnetke in odlomke iz različnih filmskih virov, celo tako različnih, kot sta film Clauda Lanzmanna **Shoah** (1985) in **Triumf volje** (Triumph des Willens, 1935) Leni Riefenstahl, družinski filmi Eve Braun in filmi iz bogate tradicije družine Raoula Pecka, posnetki



antropologov in hollywoodski filmi, kot je **Čarovnik iz Oza** (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming), film **Moloch** (1999) Alexandra Sokurova in poročila CNN. Enako premišljena in kreativna je njegova raba zvoka, od intonacije in barve lastnega glasu pričevalca do montaže glasbe; prizor, v katerem vidimo Hitlerja poplesavati ob skladbi My Dreamland Boba Marleya and the Wailers, je naravnost sublimen.

Risane podobe, zlasti grafiko in animacijo, ki jim teorija podob pripisuje kvalitativno drugačen status od fotografskih in filmskih posnetkov, Peck osvobodi njihove domnevne nezanesljivosti. Postanejo verodostojno izrazno orodje, s katerim ponazori ključne zgodovinske procese in razvoj, pogosto tako, da risbe že s samo obliko izražajo svoj pomen. Na primer puščice, ki na zemljevidu ponazarjajo smeri, v katerih so potovali evropski križarji, se v živo rdeči barvi izrisujejo na površini, podobni povrhnjici človeške kože, ki tako vse bolj krvavi. Ali pa animacije s posebnimi učinki, v katerih so zemljevidi Severne in Južne Amerike pred Kolumbovim »odkritjem« povsem prekriti z imeni narodov, ki so živeli tam, po tem dogodku pa imena v peklenskem ritmu izginjajo z zemljevida in tako nazorno kažejo, kako temeljito so kolonizatorji te narode brisali s površja zemlje.

Za tiste dele človeške zgodovine, ki je do danes ostala nedokumentirana, je Peck ustvaril fascinantne animirane prizore, kot je na primer onirični prizor Afričana, ki se osvobodi okovov in skoči z ladje sužnjem ter utone v morju. Zavedajoč se pristranskosti »tradicionalne« naracije je Peck namenoma vzpostavil povsem nove oblike pripovedi in dal glas tistim, ki so bili doslej utišani. Postavil jih je na prvo mesto in v aktivno vlogo, pri tem pa skrbno zavaroval njihovo dostojanstvo.

Serijo povezuje niz interpretativnih igranih prizorov, v katerih ima glavno vlogo ženska junakinja, Aby iz plemena Seminole, naroda ameriških Indijancev, ki je zaslovelo pod imenom nepremagljivi, saj »niso nikoli podpisali nobenega

sporazuma z vlado Združenih držav Amerike«. Številni igrani prizori so zasnovani kot proti-naracija beli evrocentrični zgodovini. V njih ima beli moški srednjih let, vzorčni »človek« zahodne filozofije, vlogo antagonista, absurdnost njegovih idej (na primer belega bojvnika, ki Seminole obtoži, da so okradli Američane, ali univerzitetnega profesorja, ki rasno mešanemu občinstvu predava o superiornosti bele rase) pa še podkrepi dejstvo, da ga igra Josh Hartnett, karakterni igralec, ki se ga občinstvo predvsem spominja kot junaka grozljivk (vampirskega filma **30 dni teme** [30 Days of Night, 2007, David Slade] in horor serije **Penny Dreadful** [2014–2016]).

Resnica in kontekst

Vzorčni subjekt zahodne moderne tokrat ni nosilec pripovedi. Pripoveduje Raoul Peck. Njegovo izhodišče so bila dognanja treh avtorjev in raziskovalcev. Že omenjena knjiga Svena Lindqvista *Iztrebite vse divjake* (prevedena v slovenščino 2009), študija Roxanne Dunbar-Ortiz *Zgodovina Združenih držav iz perspektive staroselcev* (An Indigenous Peoples' History of the United States, 2014) in prelomno delo Michela-Rolpha Trouillota *Utišanje preteklosti: oblast in proizvodnje zgodovine* (Silencing the Past: Power and the Production of History, 1995). Vendar so bila omenjena dela le izhodišče obsežne in temeljite študije raznorodnih področji in na tej študiji temelji Peckova serija. Zajela je sistematično analizo raznovrstnih arhivskih gradiv, primarnih in sekundarnih virov, knjig, časopisnih člankov, fotografij, reklam, igranih filmov in arhivskih filmskih posnetkov, dokumentov in pričevanj. Hkrati pa je, kljub kompleksnosti in vsestranskosti študije, Raoul Peck tisti, ki osebno predstavlja njene rezultate. Osebni angažma je najbolj prepoznavna poteza Peckove avtorske pisave, pravzaprav je ta tisti, ki usmerja in vodi tudi njegovo formalno inovativnost. Od filma o Patriceu Lumumbi, ki temelji na njegovi osebni izkušnji življenja v

Kongu, je Peck eden tistih avtorjev, ki so pomembno prispevali k preseganju konflikta med zagovorniki identitetnih politik na eni ter razrednih politik na drugi strani. Izhodišče te njegove pozicije je metodološko spoznanje, da potreba po kontekstualizaciji resnic ni enaka njihovi relativizaciji.

V *Iztrebite vse divjake* je Peck še posebej spretno kontekstualiziral zgodovinska dejstva in vpeljal osebni pogled, ne da bi pri tem ogrozil potrebo po resnici. Zgodovina je plod oblasti in oblast je ključna za zgodbo, ki je slednjič, pravi Peck, v najboljšem primeru zgodba tistih, ki so zmagali. Jasno je, da je to treba spremeniti, saj gre za to, kdo smo danes, kaj smo postali kot ljudje in na kateri strani zgodovine smo, na kateri strani resnice. Vendar pa to še zdaleč ne pomeni, da je resnic več in je izbira poljubna. Obstaja pogled na zgodovino, ki pravi, da je zgodovinska pripoved samo ena med mnogimi izmišljenimi pripovedmi. Ni tako, opozori Peck, »alternativna dejstva ne obstajajo«.

Kdo govori

To, da je vpeljal osebno perspektivo in prevzel osebno odgovornost, ne da bi se pri tem zatekal k subjektivizmu ali relativizmu, je še zlasti pomembno, ker je Peck s tem zagotovil verodostojnost svoje pripovedi ki, kot rečeno, večino stvari, ki smo jih verjeli glede zadnjega tisočletja človeške zgodovine, postavi na laž. »Vem, da je boleče, vendar to moramo vedeti,« reče na neki točki. Pravzaprav se večkrat ustavi in prav je tako, saj grenkim resnicam ni konca in nihče ni izvzet, ne ameriški predsedniki, ne evropski znanstveniki, ne katoliška cerkev kot tista, ki je leta 1478, ko je papež odobril špansko inkvizicijo in njen način razlikovanja med čisto krvjo Evropejcev in nečisto nekrščansko krvjo divjakov, začela ideologijo bele superiornosti in zagotovila ideološko osnovo za zločine, ki so sledili, za zaslužnjevanje in iztrebljanje divjakov. Pogosto so povedane brez olupšav. Neoklasicistične palače v srcu evropske prestolnice, Bruslja, so »spomeniki, plačani z amputiranimi rokami«, gledano iz perspektive ne-zahodnjakov »je bilo obdobje razsvetljenstva stoletje teme«.

Govorijo o preteklosti, a te grenke resnice se tičejo naše prihodnosti. Če so bili genocid, suženjstvo in izkoriščanje človeških teles, ne pa znanstvene in tehnološke inovacije tisto, kar je poganjalo industrijsko revolucijo, kaj to pomeni danes, za nas? Tudi glede tega ima Peck prav, obsoditi moramo ne samo realnosti genocida nad ameriški staroselci, suženjstva in holokavsta, pač pa posledice teh realnosti v naših življenjih danes. Ko so »pornografsko bogati novi moralisti« in »je izginil sleherni občutek za dostojanstvo«, dobi tudi

Nikvistova ugotovitev nov pomen. »Ni znanje tisto, kar nam manjka. Manjka nam pogum, da bi razumeli tisto, kar vemo, in iz tega oblikovali sklepe.«

NIKOLI, ŠE NIKOLI NISEM ...

ANJA BANKO

Preseganje šablonskih obrisov

Klik na še enega v vrsti Netflixovih naslovov je loterija. Za večinoma bleščečimi podobami, s popularno-prepoznavnim *soundtrackom* in udarno montažo, se lahko skriva čista praznina – zgodba, ki je zgolj variacija na že poznane filmske trope ali pa je v vseh svojih zapletih pravzaprav podana že v napovedniku. Povrh vsega se zdi, da Netflixove in sorodne vsebine pogosto trpijo za politično korektnostjo, kot je skrbno izbrana igralska zasedba, v kateri so zastopani vse možne rase in spoli, kar iz likov in situacij povsem izžame realizem in intimo, moralne in čustvene življenjske sivine. Skratka, Netflixova šablona za uspeh, ki jo pomagajo generirati tudi mnogi algoritmi v ozadju, je znana stvar. Kako ji vdahniti življenje, pa je nekaj povsem drugega.

Netflixovi seriji **Nikoli, še nikoli nisem ...** (Never Have I Ever, 2020–), ki jo ustvarjata Mindy Kaling in Lang Fisher, je življenjskost uspelo poustvariti presenetljivo dobro. Šablonski nastavki za uspeh so seveda na mestu: spolna

