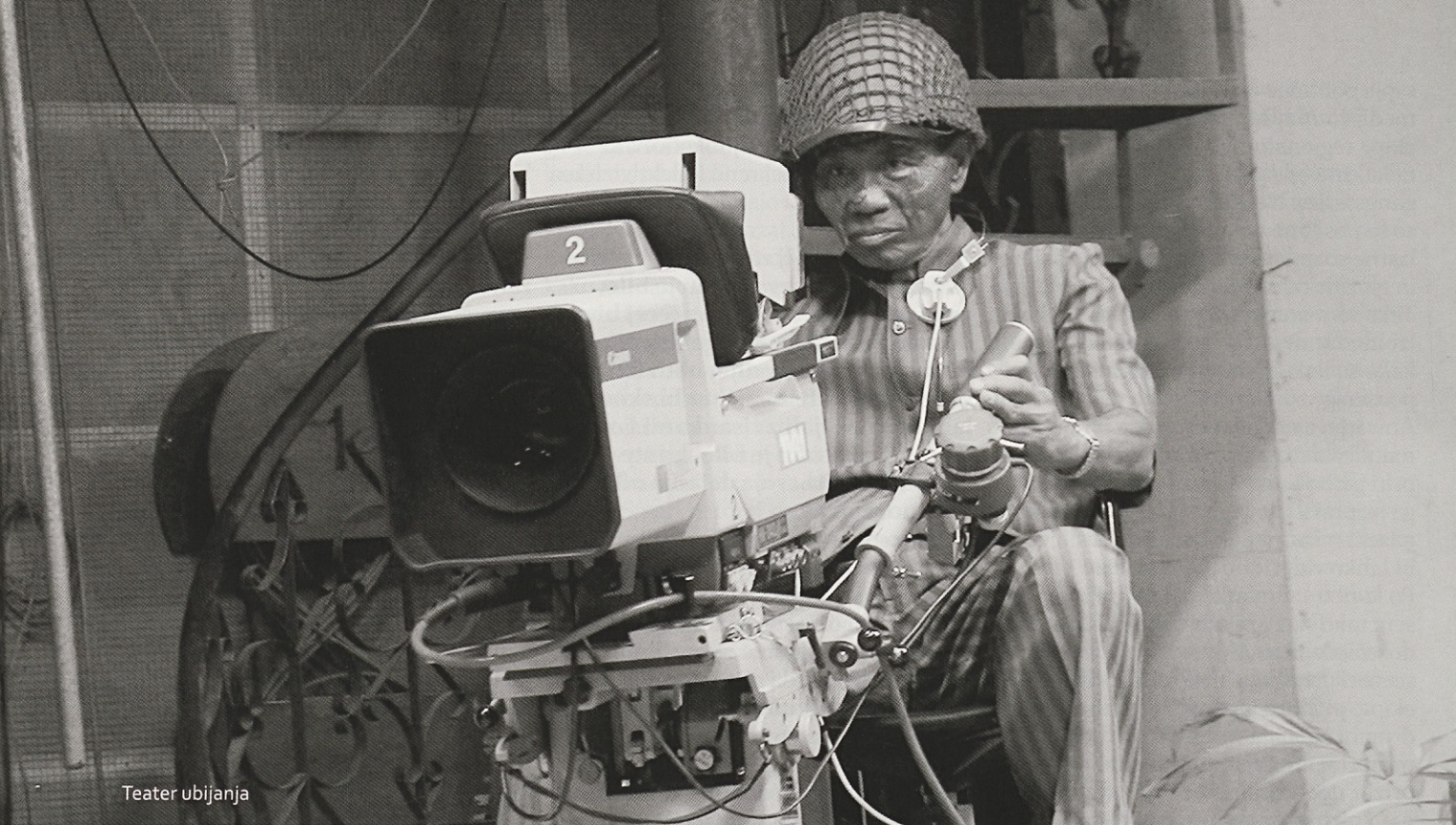




Teater ubijanja

dokumentaristi **Oppenheimer**
Aleš Mendiževac

Film, ki je onemogočil režiserja, in film, ki ga žal ni

Noben dokumentarni film ni odkril, raziskal in dokumentiral bolj zamolčanega, bolj spregledanega in bolj masovnega pojava kot morda dvojica **Teater ubijanja** (The act of killing, 2012) in **Pogled tišine** (The look of silence, 2014) režiserja Joshue Oppenheimerja. Od tod tudi njuna šokantnost, popularnost in polemičnost: težko ostanemo neprizadeti ob množičnih pobojih v Indoneziji v šestdesetih letih dvajsetega stoletja, ko so klali komuniste oziroma kogarkoli, ki je imel kakršnokoli povezavo z oznako »komunistično«. Ob tem je najbolj perversno, da se je ta oznaka lepila na karkoli nemoralnega, »komunistično« je bilo tisto, nad čimer so se zgražali – in ne obratno, vsaj prvotno ne. Tako se je nazadnje sklenil ubijalski krog: zgražanje »polni« komunizem, ta pa nazaj poganja zgražanje. Rezultat: množični in naravnost brutalni poboji, kjer lahko v določenem smislu – v smislu dokumentarnega filma – vidimo objektivno vrednost te filmske dvojice.

Vseeno pa so kritiki polemizirali prav glede objektivne vrednosti teh filmov oziroma Teatra ubijanja (ta je bil namreč prvič predvajan dve leti pred zdaj aktualnim Pogledom tišine in predstavlja začetno šokantnost projekta; verjamem pa, da tisti, ki so kritizirali prvega, ne bodo nič manj kritični glede drugega). Seveda (dokumentarni) film ni zgolj vsebina prikazanega, pač pa je bistven način, kako film prikazuje, kakšen pogled nam kot gledalcem daje. In daje nam prav »šokiran pogled«¹. Gre za pogled, ki se čudi nad indonezijskim genocidom, nad njegovo masovnostjo in brutalnostjo, pogled, ki presenečeno bulji v hvalisanje in slavljenje zločinskih

¹ Odličen primer: Philpott, S., Our shocked regard: The act of killing and Indonesian genocide, junij 2014, dostopno na: <http://www.e-ir.info/2014/06/02/our-shocked-regard-the-act-of-killing-and-the-indonesian-genocide/>.

dejanj s strani zločincev, kot da bi bili nekakšni mitični heroji. Predvsem pa gre za pogled, ki obravnava Indonezijo kot »uncharted territory«, kjer ne obstajajo zakoni, kjer velja hobbessovsko pred družbeno vojno stanje in formula »človek človeku volk«, kjer torej ni »nas, civiliziranih, nas, Zahodnjakov« – in prav tisti, ki so odsotni, so tisti, ki gledajo v to odsotnost, odsotnost samih sebe: šokiran pogled civiliziranih Zahodnjakov na necivilizirani svet.

Problem je namreč, da šokantnost filma ni le v njegovi vsebini, pač pa jo ustvarja predvsem pristop k dokumentarnemu filmu. V Teatru ubijanja nas z »objektivnim« preteklom in aktualnim stanjem seznanjajo le uvodna preliminarne tekstovna pojasnila, ves preostali del filma pa nam prikazuje protagonista Anwarja Conga in njegove pajdaše, ki razlagajo – ne v smislu moralnega upravičevanja, pač pa empiričnih značilnosti in tehničnih postopkov – in uprizarjajo svoje zločine. Zato lahko Philpott filmu očita: »Nobenega truda ni vloženega v podkrepitev Congovih izrednih trditev. Za uboje ni ponujen noben kontekst, ni nobene analize globljih družbenih razkolov in močno konkurenčnih vizij postkolonialne modernosti, ki so se kuhali desetletja pred uboji.« Torej je prav ta manko konteksta z odsotnostjo systemskega vidika simptom, je praznina, ustvarjena s tem, ko se film napolni s šokantno vsebino, namenjeno zahodnjaškemu pogledu, ki jo je tudi proizvedel.

Ampak ali so stvari res tako enoznačne? Ali lahko omenjeni film označimo kot (bolj ali manj) homogeni pogled, kot (bolj ali manj legitimen) subjektivni prikaz objektivnega? Teza o »šokiranem pogledu«, čeprav ni povsem zgrešena, dejansko spregleda bistvo Teatra ubijanja – podivjano estetiko. Ne moremo je preprosto odpraviti kot dodatek, kot da bi jo režiser »od zunaj« prilepil k vsebini filma.² Z njo je prežet ves film, od začetnega do zadnjega kadra in prek vseh filmskih re-kreacij, ki jih realizirajo protagonisti. Predvsem pa bega tako močna vloga estetike v dokumentarnem filmu. Kritiki »šokiranega pogleda« zmanjka odgovor na vprašanje: zakaj tolikšna in takšna vloga estetike v dokumentarnem filmu, zlasti če imamo v mislih, da ni nekaj zunanjega, saj jo ustvarjajo zločinci oziroma rablji, storilci množičnih pobojev. Ustvarjena je torej iz same vsebine filma. Torej 'zakaj' in 'kako' estetike v dokumentarnem filmu, ki dokumentira snemanje filmov, kakor so si jih zamislili rablji. Način produciranja filma in njegova (imanentna) estetika sta bistveno povezana.

Joshua Oppenheimer oba filma, Teater ubijanja in Pogled tišine, pojmuje kot enoten filmski projekt – »dopolnjujeta se,« pravi.³ Teater ubijanja se osredotoča na rablje, jim daje in od njih terja besedo, v središču pa je en, izbran

posameznik, Anwar Congo. Pogled tišine pa se preusmeri na drugo stran te zgodbe: v središče postavi žrtev oziroma sorodnika žrtve istih rabljev in mu podeli besedo, ta pa jih sam terja naprej od rabljev. Tako se Oppenheimer izogne pasti, da bi sam terjal besede od žrtve, izogne se objokovanju žrtvam lastne usode in s tem simpatiziranju z njihovo nesrečo. Vsaka stran dobi svojo besedo, režiserjev pristop pa onemogoči past objokovanja na eni strani in terja preizpraševanje na drugi, kar je glede na izbrano tematiko in dokumentarno formo nujno. Skratka, gre za isti projekt kot celoto.

Toda zakaj bi verjeli režiserju, avtorju-režiserju? Zakaj bi verjeli, da se je njegova namera kot taka dejansko realizirala v filmu? Oppenheimer pogosto pravi, da sprva sploh ni nameraval raziskati pojava množičnega pobijanja komunistov v Indoneziji – zanj namreč, tako kot večina, sploh ni vedel. Do tega ga je pripeljalo več naključnih dejavnikov, in ti so nato vplivali na pot raziskovanja, ki je trajala vse do konca ustvarjanja filmov. Recimo: Anwar Congo je bil le eden izmed mnogih rabljev, ki jih je Oppenheimer intervjuval in preučil, in ni bil izbran vnaprej. Kar pritrjuje objektivnosti. Toda tu je treba ločiti nekaj, česar omenjeni režiser ne: raziskovanje materiala še ne pomeni ustvarjanja vsebine. Anwar Congo je morda res bil naključni element, a vseeno je bil tudi »après coup« izbran. In zakaj prav on izmed vseh naključnih srečanj? »Krivda v Anwarju, bolečina v Anwarju in uvid, ki sem ga imel pri njem – da je bolečina del mehanizma hvalisanja –, so me vodili k nadaljnjemu raziskovanju,« trdi Oppenheimer. Congo je bil torej izbran s povsem jasnim razlogom – prisotnost krivde in bolečine.

Izbira ni arbitrarna glede na Oppenheimerjevo namero. Že od samega začetka filmskega procesa Teatra ubijanja je v ospredju »izbrani« Congo s svojo krivdo in bolečino, Oppenheimer pa vztraja pri tem vse do konca in v njiju vidi možnost priznanja, kesanja in odrešitve. V »mehanizmu hvalisanja« vidi ključni element, prek katerega se vsebina filma razvija in vztraja v tematiki bolečine in krivde. Predstavlja nekakšno fantazmo, v kateri psihično nerazrešeni travmatični dogodki znova privrejo na površino, vendar prav zaradi travmatičnosti v obliki, ki je površini (zavesti) sprejemljiva. Poenostavljeno rečeno, rablji upravičujejo svoje neizbrisljive zločine s tem, da jih obravnavajo kot junaštva, in zato takšna podivjana estetika, ki ta junaštva obravnava njim primerno. Podivjana estetika po Oppenheimerju torej ponuja beg pred kruto realnostjo – »eskapizem«. Tako začetna dispozicija ni nič drugega kot končni rezultat, prazni krog, ki uspe tudi brez katarzičnega zaključka: povsem vseeno je, če se Anwar Congo ne pokesa prav zares in če ne prosi odpustitve, saj zadostuje že to, da film tak zaključek vzpostavi kot nujen in vsebinska odsotnost katarze pomeni strukturno prisotnost: »moral bi se pokesati.«

Nam film dejansko ponuja ta prazni krog moralizma režiserjeve namere? Ne, drznimo si nastopiti proti režiserju kot režiserju-avtorju, še več, trdimo, da je prav režiserjev

² Estetika namreč ni neposreden učinek avtorja, pač pa samih likov oziroma protagonistov njegovega filma. Več o tem v nadaljevanju.

³ Intervju »Dokumentarni film: skozi morilce in skozi žrtve«, ki sva ga z omenjenim režiserjem naredila pisec tega članka in Izidor Barši, dostopen na: <http://radiostudent.si/kultura/rkhv-intervju/dokumentarni-film-skozi-morilce-in-skozi-%C5%BErtve>.

pristop z neklasično zasnovno dokumentarnega filma onemogočil njegovo lastno namero. Oppenheimerjeva interpretacija lastnega dela ne drži.⁴ Ne le njegova interpretacija Teatra ubijanja, tudi interpretacija slednjega v navezavi na Pogled tišine kot »dopolnjujoča se« celota ne drži. Namreč: Teater ubijanja in Pogled tišine se bistveno razlikujeta. Morda gre za isti projekt, za isto namero, toda kot rezultata filmskega procesa sta povsem različna.

Začetna dispozicija Teatra ubijanja je sledeča: režiser se loti snemanja filma, ki bo prikazal »psihologijo« zločincev, in sicer tako, da posname proces ustvarjanja filma samih protagonistov njegovega filma kot re-kreacije njihovih dejanskih zločinov. Dokumentarni film o snemanju filma, katerega režiserji, igralci in »real-life« scenaristi so isti ljudje. Oppenheimer dokumentira stanje duha teh rabljev in jih po sami zasnovi filma ne preizprašuje in ne terja besede, pač pa jim jo omogoča, vzpostavlja možnost, da sami razvijejo svoj (filmski) odnos do svoje preteklosti. In ko v tem spregovori estetika mišljenja rabljev, mora kot pogoj za to utihniti intenca režiserja dokumentarnega filma. Oppenheimer lahko perspektivo rabljev prikaže le posredno prek njih samih, prek njihovega filmskega poustvarjanja lastnih dejanj, prek njihove lastne praktične samorefleksije skozi filmsko prakso – in od tod tudi podivjana estetika, ki je imanentna filmskemu mišljenju



Teater ubijanja

teh rabljev. Skratka, Oppenheimerjeva vsebina njegovega filma je posredovana s Congovo vsebino njegovega filma. Med režiserja in film se vpiše nov režiser, ki onemogoči intenco prvega.⁵ S Teatrom ubijanja je »dokumentirano« mišljenje, ki ne more biti ontološko in moralno⁶ ovrednoteno in interpretirano s strani avtorja-režiserja, pač pa imanentno estetsko razvito s strani samega režiserjevega »objekta«.

Povsem nekaj drugega predstavlja Pogled tišine. Tu Oppenheimer izbere drugačen pristop, ne snema več filma o ustvarjanju filma, ne nudi več možnosti imanentnega razvoja vsebine, ki je mišljenje rabljev in kjer lahko le estetika igra bistveno vlogo, pač pa »dokumentira« žrtev, ki preizprašuje rablje in od njih terja besede. Zahteva se vrši prek okulističnih pregledov, ki jih na rabljih opravi žrtev, a so le krinka za manj udarne in taktično premišljene intervjuje in iskanje odgovorov. Klasična forma »talking heads«, le da se režiserjeva vloga utelesi v protagonistu, zaradi česar njuna intenca sovpadе – intenca prvega se iz vidika filmskega procesa umesti v drugega. Tako ni več posredovanosti, avtor-režiser se zaradi te strukture neposredno vpiše v vsebino in v Teatru ubijanja onemogočena namera tu zaživi v polnem dometu. Zato tudi nepomembnost estetike oziroma njen naivni in nekoliko posiljen naturalizem, ki je prav res morda posledica Oppenheimerjevega zahodnjaškega »šokiranega pogleda« nad neciviliziranim – naravnim – svetom.

Čeprav sta Teater ubijanja in Pogled tišine dva dela celote Oppenheimerjevega filmskega projekta, pa razen po tej režiserjevi intenci nikakor nista kompatibilna. Pogled tišine je s svojim klasičnim dokumentarnim pristopom paradokсно film brez »objektivnega« sistemkega vidika, ki ponuja zgolj moralizirajoče preizpraševanje »zla« in zahtevo po moralni poravnavi v priznanju krivde in opravičilu; Teater ubijanja pa je s povsem drugačnim pristopom, kjer je režiserjeva namera onemogočena oziroma skrajno omejena na posamezne vpade, film, kjer se vsebina filma razvija sama, režiser pa jo dobesečno »dokumentira« in v tem zajame neverjetno estetiko mišljenja. Tako Oppenheimerjeva celota filmskega projekta razpade na film, ki je režiserja fantastično onemogočil, in film, ki ga žal ni.

4 Če bi, potem bi ne le potrjevala kritiko »šokiranega pogleda«, celo dopolnjevala bi jo s pojasnjevanjem vloge »podivjane estetike« v filmu, ki jo ta kritika kot vsebinsko imanentno spregleda.

5 Seveda ne totalno, saj v teku »nefilmskih« prikazovanj in pojasnjevanj rabljev Oppenheimer na trenutke intervenira s svojo namero in moralističnim diskurzom, ki išče krivdo. Na teh mestih so kritike »šokiranega pogleda« dejansko pertinentne, toda ta mesta so sama omejena in razvrednotena takoj, ko se znotraj filma začne ustvarjanje filma, pravzaprav ti »nefilmski« segmenti znotraj filma niso nič drugega kot scenarijski »real-life« material, lahko bi morda tvegali tezo, da so »predfilmski«.

6 Glede sovpadanja teh dveh kategorij pri Oppenheimerjevi interpretaciji glej zgoraj omenjeni intervju.