



VINKO MÖDERNDORFER

Z Lorco pod pazduho po newyorških ulicah in gledališčih, 3

10. oktober – 29. november

AL PACINO ALI VZTRAJNI VZPON ARTURJA UIJA

Brecht zgodbo vedno pripoveduje zato, da bi nam v resnici povedal neko drugo zgodbo. Želi aktivnega gledalca, ki primerja. Ne želi gledalca, ki se prepusti čustvom gledališke naracije. Zato Brecht tudi ne verjame v gledališče, ki poskuša posnemati življenje, ne verjame v čustva, pa naj bodo še tako dobro in prepričljivo zaigrana. Prepričan je, da gledalec, pretresen nad zgodbo *Madame Butterfly*, ne more aktivno razmišljati o svetu. Brecht želi, da se gledalec vedno zaveda, da gleda gledališče, ki mu pripoveduje zgodbo samo zato, ker je pomembna neka druga zgodba, zgodba resničnega življenja.

Vendar Brechtovo gledališče vseeno ni hladno. Znotraj prizorov je še kako vroče, čustveno, dobro zaigrano in ne ponarejeno. Brecht se *bori* proti tistemu gledališču, ki laže. Zgodba *Madame Butterfly* je pretresljiva, tudi zgodba *Carmen* je tragična in silovita, pa zgodba *Trgovskega potnika* in usoda *Antigone*, vse to so zgodbe, ki lahko gledalca, če so dobro odigrane, potegnejo vase, v svoje emocije, v svoje solze, gledalec se z njimi poistoveti.

Glede na silovitost čustva, ki ga dobra zgodba lahko sproži, naj bi se gledalec tega čustva naužil in hkrati očistil, doživel spoznanje groze, trpljenja. V to verjamem. Katarza ni izginila iz gledališča, kot to trdijo mnogi gledališki teoretiki. Vendar pa Brecht o katarzi razmišlja drugače. Prepričan je, da taka čustvena potopitev v druga čustva, v drugo zgodbo, naredijo gledalca slepega in lažno zadovoljnega. Končno ni trpel on, on je trpljenje samo gledal, bil je pretresen nad njim in se na koncu celo očistil. Trpljenje kot trpljenje v resničnem življenju pa je ostalo. Gledalec odide iz takšnega gledališča pomirjen in zadovoljen s svetom. Tega pa Brecht noče. In v tem je bistvo njegovega gledališča. Brecht želi, da je gledalec neprestano aktiven, da primerja zgodbo, ki jo gleda v gledališču, z zgodbo iz resničnega življenja, da s tem, ko gleda gledališče, spoznava življenje in zato ga bo lahko morda nekoč tudi spremenil. Za Brechta je zgodba o Carmen prazna sentimentalna tema, če ni naslikana na ozadju družbe, sveta. In prav zato se je Brecht kot gledališki praktik (režiser) mnogokrat lotil dramaturških predelav znanih besedil. Za gledališče je vedno potreben razlog, pravi Brecht. In pravi razlog za predstavo so razmere v svetu. Samo zgodba je za gledališče premalo, pa naj bo še tako pretresljiva, še tako zabavna, še tako dobro odigrana in gledališko slikovita. In prav tega, da je za gledališče potreben razlog, ki je skrit v resničnem svetu, da gledališče vedno reagira na življenje ... prav tega se premalo zavedajo umetniški vodje naših gledališč. Besedila so lahko še tako dobra, vendar nimajo nobenega smisla razen sprožanja čustev, če niso v resonanci s svetom, če nanj ne reagirajo, če niso postavljena ob bok resničnosti kot primerjava ali pa vsaj kot komentar dogajanja v družbi. O tem govori Brecht. O takšnem angažmaju, o takšni funkciji gledališča. Brecht ni zoper čustva, zoper živo in vroče igralsko gledališče; distanca, o kateri govori, se ne navezuje na notranje življenje nekega prizora, na njegovo čustveno nabitost. Znotraj nekega dramskega prizora so igralci lahko še kako čustveni, na primer prizori, ko mati Korajža enega za drugim izgublja otroke, prizor razočaranja Galilejevih učencev nad njegovo izdajo ... Vse to so pretresljivi prizori, ki ganejo. Brecht se ne bori proti takim pristno zaigranim čustvom, on samo želi, da so prizori med sabo povezani tako, da njihova medsebojna montaža neprestano komentira dogajanje in ga primerja z neko drugo zgodbo, z zgodbo sveta.

Seveda pa mora biti tudi igralski pristop do takega gledališča drugačen. Brechtova besedila so besedila, v katerih so liki že vnaprej vzpostavljeni. Ko se igra začne, pride na oder igralec in predstavi človeka, ki stoji zadaj v polmraku: *"To je Artur Ui, baraba in razbojnik, videli bomo, kako bo prevzel oblast v mestu ..."* Mimogrede navrže še nekaj podatkov o njegovem življenju in tako je z vsemi liki. Ne spoznavamo jih skozi gledališki čas, oni obstajajo kot osebe že na začetku, kar gledamo, je samo to, kako bodo reagirali v določenih situacijah, ki pa jih Brecht že vnaprej napoveduje. Pravzaprav ni skrivnosti. Nič presenetljivega se ne zgodi. Presenetljivo je to, na kak način se kaj zgodi. Ker so liki, osebe v Brechtovih igrah že vnaprej karakterizirane in dane, je tako gledališče

drugačno. Igralec lik predstavlja ... Ko se luč prižge, na odru že stojijo Artur Ui, Mati Korajža, Galilejo, Pichum, Macki Nož ... Vidimo, kako so oblečeni, kako držijo roke, kako šepajo, kako imajo grbe ... Brechtovo gledališče je zato drugačno. Manj naravno. Bolj karikirano. Bolj tipološko. In to zato, ker mora biti takoj jasno, kdo je kdo. Ni pomembno, kako se bo iz zgodbe izluščila podoba lika, pomembno je, kako bo lik, ki od vsega začetka je, reagiral. Galileo bo izdal samega sebe, to vemo iz zgodovine, vemo pa tudi iz napovedi prizora, saj Brecht v obliki napisov ali komentarjev ali songov vedno napove srž prizora, presenetijo nas način in vzroki tega samoizdajstva. In tu je Brecht presenetljiv, čustven, lahko nas globoko pretrese, gledalec pa še vedno ostane nekako zunaj in hkrati znotraj. Gledalec ve, kaj se bo zgodilo, zgodil se bo na primer umor, zato gledalca sam umor ne preseneti, nekdo nekoga zabode, nekdo nekoga ustrelji, toda gledalec se zamisli nad vzroki umora, nad razlogi, nad mestom, ki ga ima umor v svetu. Brecht ni hladen avtor. Brecht ljubi igralsko žive prizore, nikoli pa ne dovoli, da bi se zgodba razvijala s tako narativnostjo, da bi čustva zameglila razum. Čustva zaslepijo, razlogi, ki sprožijo čustva, pa razsvetlujejo.

Tipičen primer takega gledališča je besedilo *Vztrajni vzpon Arturja Uija*.¹ To besedilo je Brecht napisal prav za ameriško publiko, in sicer takoj, ko je pred Hitlerjem zbežal iz Nemčije. S tem besedilom je hotel Američane predramiti, da bi reagirali na vzpon Adolfa Hitlerja. To je naredil tako, da je napisal gledališko zgodbo o vzponu Arturja Uija. To je zgodba o gangsterju iz Chicaga, ki se najprej polasti svojega rajona, potem pa celega mesta. Ker so v tridesetih letih Američani zelo dobro poznali take zgodbe, saj so se po velemestih divjale prave gangsterske vojne za določene predele, se je Brechtu zdelo, da bo lahko z zgodbo o barabi, o najbolj nizkotnem lopovu Arturju Uiju, pokazal na neko drugo zgodbo o barabi, o najbolj nizkotnem lopovu Adolfu Hitlerju. Brecht pripoveduje zgodbo o Arturju Uiju, pri tem pa nesramežljivo obnavlja Hitlerjev boj za oblast, in sicer do trenutka, ko Artur priključi sosednji del mesta svojemu gangsterskemu ozemlju, Hitler v Evropi pa Avstrijo Nemčiji. Ko je Brecht to pisal in hotel še pravočasno razsvetliti Američane, Hitler še ni začel svojega krvavega pohoda po Evropi... "*Ustavite tega lopova!*" je ena zadnjih replik v tej briljantni priliki. Brecht jo je z odra zakričal pravočasno in vizionar-sko ... "*Danes Chicago, jutri ves svet*" še pravi Brecht v svoji viziji, toda Američani so vstopili v vojno, ko je bilo za milijone ljudi že prepozno.

V tej igri je Brecht najbolj precizno razdelal svojo gledališko-uprizoritveno poetiko. Vsa sredstva njegovega gledališča, množične scene, preobleke, tipizirani junaki, komentarji, napisi – v tej igri je vse na kupu in vse je v službi sporočila. Ena izmed največjih kvalitete ameriške družbe je gotovo ta, da se zelo hitro uči. Še več, na koncu so Američani vedno boljši od učitelja. Tako so prevzeli igralski sistem Stanislavskega in ga razvili v še boljši pedagoško igralski sistem Leeja Strasberga, ameriški pisatelji so se nad Čehovom navdihovali tako zelo, da so

¹ Predstavo sem gledal 24. 10. 2002, na sporedu gledališča pa je bila od 10. 10. do 10. 12. 2002.

postali boljši od mojstra – Miller, Williams, Capote, Albee odkrito priznavajo, da je Čehov njihov vzornik in učitelj. Nekaj podobnega se je zgodilo z Brechtom. Predstava *The resistible rise of Arturo Ui* v dvorani Univerze Pace University na Manhattnu, pravzaprav na robu Wall Streeta, je pokazala Brechta v najbolj popolni brechtovski poetiki. Gledali smo angažirano predstavo, ki je vedela, kaj nam hoče povedati. Predstavo samih vrhunskih ustvarjalcev, ki so se leta 1991 združili v *National Actors Theatre*. Skupino vodi znameniti filmski in gledališki igralec, dobitnik oskarja, Tony Randall. Skupino združujejo domala vsi najboljši ameriški igralci (Al Pacino, Steve Buscemi, Charles Durning, John Ventimiglia, Jack Willis, William Sadler, Chazz Palminteri, Jon Voight, Maximilian Schell in mnogi drugih, prek štirideset jih je) in je do sedaj pripravila nekaj odličnih predstav znamenitih in kvalitetnih avtorjev, katerih se sicer ameriško, komercialno naravnano gledališče ne loteva pogosto: Millerja, Čehova, Gogolja, Shakespeara, Ibsena, Sheridanana in drugih. Igrajo po principu repertoarnega gledališča, kar pomeni, da je vsaka predstava na sporedu samo dva meseca, v tem času odigrajo petdeset predstav in konec. Ni treba posebej omenjati, da so dvorane vedno razprodane, čeprav igrajo pred manjšimi dvoranami. Dvorana na *Pace University* ima samo šesto sedežev, kar je za ameriško produkcijo take kvalitete, s takimi mega zvezdniki imeni zelo malo. Tudi to je zavestna odločitev skupine. Početi želijo nekomercialno, predvsem pa angažirano gledališče za tiste, ki znajo to ceniti. In res, gledali smo angažirano predstavo, v svoji gledališki poetiki bolj brechtovsko od Brechta, na praznem odru, ki ga zapolnjuje štirideset odličnih igralcev, ki pripovedujejo zgodbo o vzponu nekega gangsterja in barabe, brez dlake na jeziku. Gledali smo predstavo, v kateri so blesteli igralci, ki jih družijo ljubezen do dobrega gledališča, pa najbrž tudi podobno politično prepričanje.

Al Pacino, ki je igral barabo Artura Uija, je bil neverjeten. Uija je igral s popolnoma drugačnim glasom, rahlo visokim. Na začetku ga vidimo kot liderja najnižje možne vrste barab, ki se skrivajo v podzemlju, pod mostovi ... Tolpa podgan ... Ves je zgrbljen, v pošvedranem usnjenem plašču deluje rahlo nevarno-smešno. Obraza sploh ne kaže², neprestano je v senci, kot da se boji. Okrog njega se potika tolpa sodelavcev. Skozi predstavo opazujemo njegov vzpon do liderja (kanclerja) vseh liderjev. Iz jecljajočega, surovega in neotesanega človeka postane Ui histeričen govornik, ki je svoj primitivizem dvignil v grb mesta (države). Prizor, kjer Ui pride na dom izsiljevat chicaškega župana, ki v resnici predstavlja starega Hindenburga, je naravnost fantastičen. Traja najmanj dvajset minut, v katerih spoznamo vso Uijevo nprav. Iz strahopetca, ki si nikogar ne upa pogledati v oči, še najmanj pa starega župana, Al Pacino pred nami razvije strategijo podganjega povzpethnika, ki se počasi, z neslišnimi koraki, skoraj neopazno, vendar z naraščajočo intenzivnostjo približuje županu,

² Večkrat sem pomislil, kako težko je ob takim mega zvezdniku igrati drugim igralcem, saj je bila publika Al Pacinu že takoj maksimalno, skoraj histerično naklonjena.

dokler mu ne sede v naročje. Oder je prazen, na njem je samo ogromen rdeč usnjen stol, ki je seveda znak za oblast, za prestol, za državo, in prav tja hoče Ui. Podganje, hinavsko, ni ga sram, če mu kdo pljune v lice, ni ga sram moledovati, prositi in v naslednjem trenutku zahtevati ... Vztrajno se približuje prestolu ... Njegova trdoživost je neverjetna, fanatična. Imamo občutek, da tega človeka nič ne more ustaviti, če bi mu odsekali roko, bi mu zrasli dve novi. Pacino prepričljivo odigra Arturja Uija, hkrati pa nam pokaže, kako barabe pridejo na oblast. To pa je večna tema človeške civilizacije. Ne gre samo za Hitlerjev primer, sploh ne. Današnji čas je živo posejan z Miloševići in njemu podobnimi in nikakor ne kaže, da to ne bi bila stalna človeška praksa. Drug znamenit prizor je v dramski literaturi znan kot *Učenje in vzgoja Artura Uija*, in tako je Brecht tudi naslovil prizor. Gledališki igralec, ki ga igra Tony Randall, uči Uija hoje, drže rok, nastopanja, gestikulacije, govora, naglasov. To je najbolj zabaven in hkrati najbolj srhljiv prizor v dramatiki nasploh. Iz tega gledališkega učenja se razvija vsa ikonografija Uijevega gangsterskega kraljestva oziroma vsa ikonografija tretjega rajha, pozdravljanje, korakanje ... Ne samo to, da sta Al Pacino in Tony Randall vlogi odigrala briljantno in vedno na robu srhljivo-smešnega, sama dramaturgija prizora je tiste vrste, da gledalcem zaledeni kri v žilah, saj spoznamo, kako sta si glumaštvo in politika blizu in kako lahko iz nedolžnih gledaliških gegov, če se spremenijo v ikonografijo države, nastane holokavst.

Predstavo je režiral Evropejec. Eden najbolj znanih evropskih režiserjev srednje generacije, Simon McBurney. Uprizoritev sestavlja prazna odrska ploščad in projekcije v vseh možnih oblikah. V hipu se prizorišče spremeni po principu filmske montaže. Iz županove pisarne v trenutku dvajset ljudi steče čez oder in vsak nekaj premakne, nastane železniška postaja, potem spet sodišče itd. itd. Z enostavnimi elementi, razporeditvijo stolov in miz, ter s projekcijo, ki je včasih tudi filmska, nastane popolnoma nova atmosfera.³ Na odru je samo bistveno, drugega nič. Vse ostalo naredijo igralci in dinamika prizorov. Hkrati z Uijevo potjo na oblast se spreminja tudi prizorišče, vedno bolj olupljeno je, vedno bolj prazno, ljudje bežijo, njegova moč pa narašča. Srhljivost in strah napolnjujeta prostor. Skozi vso uprizoritev pa nas po vsakem prizoru spremljajo napisi, kot so: "... tega in tega leta je Hitler prišel na oblast ... Umrl je Hindenburg ... Hitler je dal požgati Reichstag ..." Zgodovina Uijevega vzpona za prevzem Chicaga je hkrati zgodovina Hitlerjevega prevzema oblasti. Na koncu se Ui povzpne nad vse. Priključi si še eno predmestje (Avstrijo) in ima govor, ki je projiciran na zadnjo steno izpraznjenega in opustelega sveta. Govori o prihodnosti, govori o tem, da ima povsod sovražnike, da mora udariti po njih, preden bodo oni udarili po njem, da kdor ni z njim, je proti njemu ... Dvorana zamrzne v srhu, saj še kako prepoznamo te stavke. Potem se Ui ustavi, ne govori več, njegov glas pa še vedno govori in njegova velika filmska

³ Pravzaprav je Brechtova dramaturgija v gledališče vnesla princip filmske montaže.

slika zadaj na steni tudi ... Zlo se je odcepilo od zlega človeka in zaživel samo. Potem se slika odtrga od glasu. Ostajajo samo še govorniške poze. Grimase velikega Uija, projicirane na steni. Glas pa govori še naprej. Ui je sprožil plaz. Tudi Hitler ga je. Oba sta bila samo droben kamen, ki se je prvi odkotalil po bregu, sledili so mu drugi, plaz je bil sprožen in ima neznansko moč, ne da se ga več ustavi. Al Pacino se spusti z govorniškega odra. Odlepi si brke. Nagovori občinstvo. Na steni ostane zamrznjena slika govornika, ki v značilni pozi nagovarja novinarje na vsakotedenski novinarski konferenci. Al Pacino nam pove, kaj smo nocoj gledali. Pove nam, da je bila to zgodba o barabi, ki je prišla na oblast. "*Ustavite jo, dokler je še čas,*" nam povsem mirno sporoči. In vsi vemo, zakaj so najboljši igralci Amerike uprizorili igro o vzponu Arturja Uija.

VSE ALI NIČ

Najnovejši film angleškega režiserja Mika Leigha so začeli prikazovati v New Yorku prejšnji teden⁴. Poznamo ga po filmih *Življenje je sladko*, *Goli*, *Skrivnosti in laži* ... V vseh se ukvarja z življenjem ljudmi z roba družbe. Tudi v zadnjem, *Vse ali nič*. To je film o ljudeh iz predmestja. Spremljamo življenje treh družin, živečih v predmestju, v ogromnih uniformiranih blokih, trava pred katerimi je rumena, zelenice shojene, povsod sledovi grafitov. Družine so pravzaprav sosedje. Mož in žena ter dva debela in nesrečna otroka, brat in sestra. Pri sosednjih vratih mati s pubertetno hčerko, zraven pa še družina, prav tako s pubertetniško hčerko, samo da sta njena starša zapita. Osrednja zgodba govori o taksistu z ženo in dvema debelima otrokoma. Stiskajo se v delavskem stanovanju, kjer je vse obrabljeno in ceneno. Mož vozi taksi, žena dela za blagajno v samopostrežbi, hči kot strežnica v domu za upokoјence, sin pa je doma, leži pred televizorjem in je zelo debel. Skoraj do polovice filma spremljamo življenje teh družin. Nič se ne zgodi, razen njihovega životarjenja. Vsi so večno slabe volje, med sabo se skoraj ne pogovarjajo, čeprav živijo tako na tesnem, da skoraj stopajo drug po drugem. Otroci kričijo na starše, ker so nesrečni, starši imajo slabo vest, ker so njihovi otroci nesrečni, brez službe, brez perspektive ... Začaran krog. V drugi polovici filma pa debelega sina odpeljejo v bolnico, ker ga je na od psos poscanem dvorišču s porjavelo travo, med brezosebnimi bloki, zadela kap. Ta dogodek udari kot strela v sosesko – fant je namreč še skoraj otrok. Sicer ne umre, dobi pa nepopravljivo srčno napako, s katero bo pač moral živeti. V trenutku, ko fanta zadene kap, njegov oče prevaža bogato Francozinjo in se z njo v taksiju pogovarja o svojem življenju. Bogata in kar precej posebna Francozinja, ki ima ob sebi dragoceno vazo, starino, vrta v taksista. Pove mu, da ima tudi ona težave s sinom, seveda pa so popolnoma drugačne. V primerjavi s problemi, ki jih imajo taksist in njegova družina, so njene težave kaprica

⁴ 25. 10. 2002

bogatašev. Na koncu Francozinja vpraša taksista, če ljubi svojo ženo, ko izstopa iz taksija, pa ga vpraša celo po imenu (še le tedaj, v zadnji tretjini filma, izvemo za ime junaka). Šele takrat, ko se ne otepaš z vsakdanjo revščino, šele takrat imaš čas razmišljati o življenju, o ljubezni, o identiteti ... To srečanje tako pretrese taksista, da odklopi telefon in se odpelje daleč na morsko obalo, tako da ga ni zraven, ko je njegov sin v bolnici. Očeta najdejo šele takrat, ko je že vse mimo, ko je sin v bolnišnici in se že ve, da je z njim vse v redu. To je glavni očitek matere očetu: Ko te najbolj potrebujem, te ni zraven. Sinova bolezen pripravi starša, da se začneta spraševati o sebi. Oče ugotovi, da je ljubezen izginila, da jo je bedno življenje požrlo. Sledi najbolj pretresljiv del filma, dolg dialog med možem in ženo, ko se sprašujeta, kam je izginila njuna ljubezen, ki je pravzaprav vse, kar imata v življenju. Neverjeten, igralsko poln in pretresljiv dialog, ki traja do mučnosti. Na koncu se vse pomiri. Družina obišče sina v bolnici. Smejejo se neki neumni šali. Film se konča.

To je zgodba o ljudeh, ki delajo. Zgodba o delavcih. Trije v družini taksista delajo, oče gara, mati gara, sestra gara ... Vendar kljub delu nimajo spodobnega življenja. Beda jim je pobrala vse. Celo smeh in ljubezen. Ostala je samo skrb. Film nam pove, da se v bednem življenju ljubezen ne more ohraniti. Samo bogati se lahko smejijo, samo bogati se lahko ljubijo, ločujejo, razhajajo in spet najdevajo. Beda zavzame ves prostor, če si reven, ne razmišljaš o umetnosti, beda je najstrašnejša in najbolj ponižujoča oblika življenja. Vendar film Mika Leigha ne razmišlja o vzrokih za nesrečo revnih ljudi. S tem se sploh ne ukvarja. In zadnje besede, ki jih oče izreče, so: *"Še bolj bom delal, še bolj zgodaj bom ustajal ..."* Delavci krivdo za svojo bedo prevzemajo nase. Pa niso krivi oni. Kriv je kapitalizem, njegova najhujša oblika je prav ameriški kapitalizem, ki lahko preživi samo tako, da so nekateri brezposelni, saj je samo zaradi povpraševanja po delu delo cenejše. Kapitalizem se hrani z nesrečo drugih. Nekateri morajo ogromno delati, pa vseeno komaj preživijo s ceneno in nezdravo hrano, kar se jim pozna na koži, na potezah obraza.

Kapitalizem je vzrok nesreče in odsotnosti ljubezni v velikih delavskih stolpnih. In prav v tem je bistvena razlika med Brechtom in sodobno umetnostjo (tudi z angleškim sodobnim filmom), ki se ukvarja s socialnimi temami. Brecht bi nam povedal zgodbo o taksistu na isti pretresljiv način, samo da bi se ukvarjal z vzroki bede. Tako pa film ostaja zgolj briljantno odigrana in pretresljiva zgodba o ljudeh, ki nismo mi. Edino občutje, ki ga tak film lahko sproži, je karitativno. Takšna življenja se lahko spremenijo samo, če se spremeni družba.

Ljudje so iz kino dvorane odhajali neprizadeti. Edini rezultat bo morda to, da bo kateri od gledalcev prihodnji mesec na Rdeči križ nesel malo več starih oblek za uboge delavske družine.

AMERIKA

Bil je povsem navaden dan ... Ljudje so se peljali v službo ... Kmetje so sedli v svoje traktorje ... Mlekarji so pripeljali mleko ... Predsednik je dal zbombardirati neko državo ... Otroci so šli v šolo ... Dva fanta sta namesto v šolo zavila na kegljišče ... Gospa, ki prodaja časopise, je odprla svoj kiosk ... Bil je povsem običajen dan ... Eden izmed mnogih v Ameriki ...

S temi besedami se začne več kot dve uri dolg dokumentarni film *Bowling for Columbine* režiserja Michaela Moora. Seveda so besede podkrepjene z idiličnimi gibljivimi slikami ameriškega življenja. Kar sledi prvim kadrom, pa je vse prej kot idilično. Film se ukvarja z najbolj perečo temo Amerike – orožjem. Amerika je največja proizvajalka orožja na svetu, pa ne samo proizvajalka, tudi potrošnica. Orožje lahko kupiš zelo enostavno. V nekaterih ameriških državah za nakup razen dolarjev ne zahtevajo ničesar. Biti oborožen je nekaj takega kot imeti vozniški izpit. Je neke vrste tradicija. Režiser filma, ki v njem nastopa kot moderator, nas počasi popelje v ameriško družbo in njeno miselnost. Njegova analiza na koncu dve uri trajajočega dokumentarnega filma daleč preseže zastavljeno tematiko.

Amerika beleži največje letno število umorov s strelnim orožjem. Velika Britanija jih našteje triinšestdeset, Japonska šestnajst, Francija okoli sto, Kanada en umor na tri leta, Združene države pa nekaj manj kot dvanajst tisoč. Avtor filma se sprašuje, zakaj. Zakaj Američani tako radi streljajo drug na drugega? Film se začne v trgovini z orožjem, kjer režiser in komentator filma na duhovit način prikaže, kako lahko je v Ameriki kupiti orožje. Sledijo intervjuji na streliščih z različnimi ljudmi. Vsi govorijo, kako potrebujejo orožje, da z njim branijo sebe in svojo družino ter nenazadnje ameriško svobodo in demokracijo. Podobnega mnenja so tudi ženske. Nemaleokrat pa nas med gledanjem filma kar zmrazi, ko vidimo, kakšni ljudje posedujejo orožje.

Film raziskuje naprej. Začne se ukvarjati s šolami in oboroženimi učenci. Ameriko pretresajo pokoli na šolah. Iz neznanega razloga učenec postreli kup sošolcev. Najpogostejše so ljudje mnenja, da je tega kriva predvsem dostopnost orožja. Michael Moore, prijazen in debelušen možakar brez dlake na jeziku, ki duhovito vodi pogovore z ljudmi, obišče tako šolo v kraju Columbine. Tu sta dva mladeniča v šolski knjižnici uprizorila pravi pokol. S strelnim orožjem sta v stilu Ramba pobila dvajset učencev in enega učitelja. In zdaj se dokumentarna filmska pripoved vrne k začetku ... Tam namreč komentar pravi, da *sta na običajen ameriški dan dva fanta namesto v šolo zavila na kegljišče ...* To sta bila ta dva oborožena učenca, ki sta šla pred krvavim pohodom navsezgodaj zbijati keglje. Kegljala sta in čakala, da se je pouk začel, da se je šolska knjižnica napolnila, potem pa sta vstopila v šolo ter hladnokrvno pobila enaindvajset ljudi. Kot bi zbijala keglje. *Kegljanje za Columbine*. Dokumentarista Michaela Moora še zdaleč ne zanima zgolj problem proste prodaje orožja, saj nam razkrije, da imajo prebivalci sosednje Kanade doma še več orožja, pa



vendar skoraj ni umorov. Zakaj? Mimogrede film razkrije še, da je v idiličnem kraju Columbine največja tovarna orožja, kjer proizvajajo balistične rakete in pametne bombe, ki jih predsednik meče po svetu. Iz tovarne prevažajo robo do svojih naročnikov, do ameriške vojske, naskrivaj, samo ponoči, ko prebivalci in otroci spijo. Tudi predstavniki tovarne pravijo, da s proizvodanjem orožja ščitijo ameriško demokracijo. Ne, sploh jim ne gre za profit, sploh ne ... Kot predah film navrže nekaj podatkov in dokumentarnega filmskega materiala. Podatki so srhljivi, ne samo v številkah. Še bolj je srhljiva dvoličnost ameriške politike. Amerika je financirala državne udare, umor Allendeja, njeno orožje in vojaška pomoč je pripomogla k vzponu Pinocheta, kriminallec Noriega se je na oblasti držal z njeno pomočjo, v Irak je pošiljala orožje v vrednosti nekaj bilijonov dolarjev, financirala Osamo Bin Ladna in njegove borce zoper rusko vojsko, pošiljala ogromne vsote denarja v Afriko, dajala kredite državam, da so z njimi kupovale njeno orožje in še in še in še ... Film duhovito preigrava pogovore med ljudmi, spretno izkorišča zadrego proizvajalcev orožja, razkrinkava njihovo dvoličnost in razgalja primitivnost ameriškega podeželja. Američani so namreč zelo enostavni ljudje. Samo deset odstotkov jih ima potni list, samo pet odstotkov ga uporablja, vendar so kljub temu, da si večina sploh ne želi videti ne Rima ne Pariza, prepričani, da so na svetu številka ena, tako po moči svojega orožja kot po civilizacijski stopnji. In to je srhljivo. Srhljivo je, da ima samozadostni rančar, ki nikoli ni stopil iz svojega okolja, občutek, da s puško in še z dvajsetimi kosi orožja, ki jih ima razpostavljene po hiši, kroji politiko ne samo v svojem domu, ampak po celem svetu. Oborožena rančarska pamet je strah vzbujajoča. In film *Bowling for Columbine* jo razkrinkava.

Toda gre še naprej in še globlje. Ko primerja ameriško in kanadsko družbo, kmalu ugotovimo, da sploh ne gre za orožje. Gre za politiko. Za atmosfero, ki jo neki družbi narekuje politika njenih voditeljev. Najpogosteje slišana beseda iz ust kanadskega politika je beseda pogajanje, iz ust ameriških politikov pa slišimo večinoma besede iz militarističnega slovarja. In še nekaj, kar je po mnenju ustvarjalcev filma najpomembnejše: kanadska družba živi popolnoma drugačno socialno življenje kot Amerika. V Kanadi ljudje ne zapirajo stanovanj in hiš, v Ameriki imajo vsaka vrata dve ključavnici. V Kanadi sicer imajo kriminal, vendar se ga ljudje ne bojijo. Ljudje se ne bojijo drug drugega. V Kanadi imajo zelo urejeno zdravstveno skrbstvo. Ljudi ni strah, da bodo zboleli, da bodo čez noč izgubili službo. Ameriška družba pa producira strah. Sledijo posnetki ameriški televizijskih poročil, pa tudi tiskovnih konferenc ameriških predsednikov. Državljanje nenehno bombardirajo s strahom. Strah pred kačami, pred potresom, pred nesrečami v metroju, pred morilci, posiljevalci, ugrabitelji, zmikavti. Celo pred čebelami. Pred roji morilskih čebel, ki pridejo z juga in pomorijo vse pred sabo. V nekih poročilih so tako imenovani raziskovalni novinarji odkrili, da prihajajo smrtonosne čebele iz Afrike. Afrika je kriva za vse. In že se film dotakne druge najbolj pereče teme: črnici. Amerika kljub zakonom, ki pa jih ima v zakonikih bolj zaradi lepšega, neprestano producira sovraštvo do črncev in drugih obarvanih. Črnici so akterji filmskih novic, in to v najbolj negativnem smislu. Film nekajkrat razkrinka ameriško rasno nestrpnost. Biti črn pomeni biti kriminalec. Eden največjih strahov, ki jih producirajo ameriški mediji, je strah pred drugačnimi. In za pokol v mestecu Columbine so meščani nemudoma obtožili kvaren vpliv punk-rockovske skupine Manson, ki je gostovala v njihovem kraju. Pogovor s pevcem te skupine je bil vse prej kot militanten. Čeprav skupina goji črno ikonografijo, simboliko smrti, samomora, destrukcije in avtodestrukcije, pa njeno sporočilo kljub vsemu deluje kot apel zoper nasilje. Pevec skupine je zadel žeblico na glavico, ko je zelo jasno povedal, da vlada v Ameriki paranoja, ki jo producira kapitalizem, ki se kot vampir hrani s strahom ljudi. Temu spoznanju je filmska naracija dodala še zgodbo o šestletnemu fantiču, ki je stricu vzel pištolo in v vrtcu ustrelil šestletno prijateljico. Poslušali smo telefonski pogovor med pretreseno učiteljico, ki je v naročju držala umirajočo deklico, in policijo. Učiteljica je policajke rotala, naj pošljejo rešilni avtomobil, njih pa je zanimalo samo, kje je morilec, če bo še koga ustrelil, če je še oborožen ... Bolj ko jim je učiteljica razlagala, da je fantič star komaj šest let, bolj jih je zanimal mali morilec, ki pa se je medtem že mirno igral s kockami. Pretresena učiteljica pripoveduje, da so prišli brez zdravnika in deklica je umrla.

Amerika hlepi po morilcih, zanimajo jo storilci in ne žrtve. Amerika se ne sprašuje po vzrokih nasilja, pač pa nasilje rešuje z nasiljem. O vzrokih pa se sprašuje film. Mati šestletnega morilca je bila črnka. Samohranilka z dvema otrokoma. Delala je v tovarni. Sodelavci so rekli, da je bila dobra delavka. Vsak dan je ob pol petih zjutraj sedla na avtobus in se peljala sto petdeset kilometrov daleč v tovarno, popoldne pa je delala še kot natakarica v lokalu s hitro hrano.

Lastnik je bil zelo zadovoljen z njo, čeprav je bila črnka. Domov se je vračala šele pozno ponoči. Zelo lepo je skrbela za svoja otroka, vendar kljub dvema službama ni mogla plačati najemnine za stanovanje. Dan, preden je njen sinček brez razloga ubil sošolko, ji je stanodajalec prišel povedat, da se mora izseliti. Naslednji dan je peljala sina k svojemu bratu, kjer naj bi stanoval, dokler ne bi našla novega stanovanja. Naslednje jutro je fantič vzel stričevo pištolo in ustrelil deklico. Ameriški mediji so seveda potrebovali krivca in za vse so okrivili mater. Tako kot so prebivalci Columbine okrivili punk-rock skupino. Nikomur ni prišlo na misel, da je za pokol na šoli morda krivo militantno vzdušje v kraju z največjo tovarno orožja v državi ali pa morda politična atmosfera v celotni državi. Tisto jutro je namreč predsednik napovedal bombardiranje Srbije, čez nekaj ur pa je imel še eno tiskovno konferenco, kjer je obsodil pomor na columbinski šoli. Tudi v primeru šestletnega morilca se ni nihče spraševal, ali ni fantkovemu dejanju botrovala socialna stiska, ki jo je brez dvoma čutil in jo izrazil na tako grozljiv način.

Amerika je bila nekoč dežela možnosti, danes je dežela kapitalizma. Brutalnega, vampirskega kapitalizma, ki producira strah. Z enajstim septembrom, tako pravi film, so zadeve samo še slabše. Bush, ki je prišel na oblast na čudež način, je izkoristil katastrofo na Manhattnu za še večjo militarizacijo družbe, socialne programe, ki bi reševali stanje ljudi, pa je skrčil. Nič za zdravstvo, nič za šolstvo, nič za socialo, samo za vojsko.

Ja, v Ameriki se ljudje pobijajo med seboj. Tako izražajo jezo. Militantnost ameriške politike jim daje nekakšno oporo in vzgled. Ubijajo pa se tudi zato, ker s tem ubijajo sebe. Huda stiska ljudi, ki nimajo ničesar. To ni stiska bogatih. Bogati ljubijo orožje. Velika večina hollywoodskih zvezdnikov podpira trenutno stanje. Orožje jim pomeni status in zgodovino. Moč. Film se konča s pogovorom v Hollywoodu. Režiser se pogovarja z ostarelim filmskim zvezdnikom; ta vodi kampanjo, ki propagira orožje in nekontrolirano trgovanje z njim kot del ameriške tradicije in svobode. Tudi tega nadutega zvezdnika film razkrinka, razkrinka njegovo dvoličnost. Režiser ga vpraša, če bi se morda zvezdnik opravičil prebivalcem kraja Columbine, ker je nekaj dni po dogodku tam imel shod, na katerem je propagiral prosto prodajo orožja. Zvezdnik samo odide in pravi, da se nima kaj pogovarjati, režiser pa pred njegovim domom na Beverly Hillsu pusti fotografijo ustreljene deklice.

Amerika producira strah in nadutost kapitalizma, zato je nevarnost za ves svet, nam pove ta dokumentarec, ki ga poleg humorja odlikuje pogum. Amerika še vedno ima, kljub vsemu, dovolj poguma, da lahko ustvari tudi tako kritične in poštene filme. Tam so ljudje, ki se zavedajo, kaj se dogaja z njihovo družbo, in tudi v kapitalizmu niso izgubili občutka za človeka, ki nima ničesar, razen svoje bede.

Po koncu filma⁵ smo v dvorani dolgo ploskali.

⁵ Film sem si ogledal 28. 10. 2002 v kinu Lincoln Plaza Cinema