



Bolečina napadalcev

Kje spodleti *Srbskemu filmu*?

Dušan Rebolj

Leta 1987 je novinar in aktivist Alexander Cockburn za revijo *American Film* intervjuval Oliverja Stona, razvpitega po filmih *Salvador* (1986) in *Vod smrti* (Platoon, 1986). Poleg tega, da sta bila posneta v enem letu, ju je družila tudi pogosto izrečena opazka, da svoji temi, podpiranje (protikomunističnih) zločinskih režimov v Srednji Ameriki ter kalvarije v jugovzhodni Aziji, naslavljata na način, na katerega ameriška javnost dotlej »ni bila pripravljena«. Bistveno je bilo, da sta filma, zlasti v primeru *Salvadorja*, spravljala na plano segmente politike ZDA, ki so bili tamkajšnjemu medijskemu občinstvu preprosto neznani, in, zlasti v primeru *Voda smrti*, drezala po nezaceljenih ranah. O brezbržnosti ameriškega *mainstreama* do tega, kaj se zanj in v njegovem imenu godi na tujem, je Stone ravnodušno navrgel:

»Vse bolj se mi dozdeva, da je edina rešitev vojna, v katero bodo vpleteni Američani. [...] Mislim, da morajo spet umirati ameriški fantje. Naj matere ihtijo in žalujejo. Kurc, naj se zbudijo in dojamejo, kaj se dogaja. Če naša tehnologija pobije sto tisoč Gvatemalcev, se jim miho jebe. Če pa bo v Hondurasu umrl kakšen ameriški otrok, se bodo razburile.«

Stone je očitno računal na ponovitev vietnamskega scenarija, v katerem so »vojni napori« nazadnje podlegli mešanici dejanskega vojaškega poraza in strmemu upadu podpore, ki jo je vojna uživala doma. Z

drugimi besedami, zaupal je v realpolitično predpostavko, da napadalec odneha šele, ko se mu napadanje več ne splača. Neizogibni podaljšek takih odnehanj pa so dolga obdobja obnavljanja strte samopodobe – in tu igrajo filmi eno ključnih simbolnih vlog.

Prvi vidni poskus rekonstrukcije ameriške duhovne krajine po porazu v Vietnamu je bil Ciminov *Lovca na jelene* (The Deer Hunter, 1978). John Pilger je čudovito povzel njegovo vsebino: šlo je za film o tem, kako so se »ameriški fantje po najboljših močeh trudili proti vzhodnjaškemu barbarom«. Vietnamska vojna je bila zgolj travmatičen dogodek, ki Američanom še vedno povzroča strašanske bolečine. *Vod smrti* je bil nedvomno bolj »celosten«. Ponudil je vpogled v dejstvo, da so začeli ameriški fantje leta 1967 v Vietnamu krvavo izgubljati ter da sta bili morala in solidarnost v njihovih enotah popolnoma na psu; in upal si je pokazati, da so Američani, kadar so bili slabe volje, vzhodnjaškim barbarom znali požigati kolibe ter peštati lobanje njihovim materam.

Pa vendar je *Vod smrti* izrecno pripoved o tem, kakšno škodo naredita vojna in ubijanje napadalčevi duši. Chrisa Taylorja (Stoneov alter ego; film je pretežno avtobiografski kondenz lastnih doživetij v Vietnamu, kjer je prostovoljno odslužil petnajstmesečen vojaški rok) na bojišče požene razočaranje nad izumetničenim, zlaganim in buržujskim

svetom staršev. Njegovo prostovoljstvo je poskus, da bi se »v blatu in krvi« ponovno zgradil oziroma opredelil. In ko po svoji volji sodeluje v zasedbi in pokoritvi neke dežele ter spozna, da je imelo to zanj pogubne notranje posledice, lahko nauk preda prihodnjim rodovom. Tako smo po koncu filma vsi, razen dobrega milijona ugonobljenih Vietnamcev, za spoznanje modrejši.

Postavitve gledalcev na zavojevalsko gledišče imajo silno kočljive razsežnosti. Ari Folman, režiser animacije *Valček z Baširjem* (Wals Im Bashir, 2008), nas popelje na raziskovanje čudnih poti, ki jih ubira človeški spomin. Sprašuje se po vzrokih amnezije nekdanjih izraelskih vojakov, ki so se tako ali drugače znašli v bližini pokola v palestinskih begunskih taboriščih Sabra in Šatila. Ta razglas iskanja in končnega priznanja soodgovornosti se je razlegel po globalnem medijskem prostoru, ki že več kakor četrto stoletja povsem dokumentirano ve, da so libanonski falangisti v Sabri in Šatili pod budnim očesom okupatorskih izraelskih enot v treh dneh pomorili tri tisoč Palestincev. Bolje pozno kakor nikoli, bi lahko rekli, toda Folman nas v *Valčku z Baširjem* vabi na gledišče nekoga, ki se o lastni soodgovornosti ozavešča več desetletij prepozno.



Vod smrti

In ta superafrodiziak, ki spremeni Miloša iz normalnega etičnega subjekta v posiljevalca in morilca brez lastne volje, je točka, kjer se metafora zlomi; kjer *Srbski film* zboli za slabostjo, ki pesti celo vrsto srbskih filmskih obdelav obdobja po letu 1991.

Jasno je, da se na takšno vabilo – tako kakor na vabilo k ploskanju osebni rasti Oliverja Stona – ne moremo odzvati.

Te pripovedi gledamo kakor skozi stekleno steno vivarija. Od njih smo odcepljeni v dveh ozirih. Prvič, ker perečih dilem osebno ne razrešujemo. Drugič, ker za moralno opredelitev do njih nimamo prave podlage. Na obči ravni se sicer lahko izrečemo za nedopustnost umora, nikakor pa se ne moremo pavšalno opredeliti do življenjskih okoliščin in odločitev nekoga, ki ga z napadalci družijo zgolj trenutna pripadnost skupini ali je bil v napad kakorkoli prisiljen, denimo z vpoklicem. Sodba gledalca o takem liku stoji na trhljih nogah, če jo izreče nekdo, ki se s to ali primerljivo prisilo ni nikoli soočil. Utemelji jo lahko namreč zgolj z nepodkrepljivo trditvijo, da bi sam v podobnem položaju ravnal drugače.

Tako pripovedi o trpljenju vpoklicanih v vietnamsko vojno, izraelskih nabornikov, Afrikanerjev, ki se niso najdejavneje upirali apartheidu, ali, denimo, Srbov, ki so leta Miloševićevih zločinov preživotali v turobni in apolitični zasebnosti, ni mogoče gladko zavrniti, češ da je molk strinjanje in sokrivda ter da molčeči zato nimajo pravice do obzirnosti, ki jo tovrstne pripovedi terjajo od bralcev ali gledalcev. Tisti, ki bi jih s sorazmerno nenadlegovanega srednjeevropskega fotelja zavrnili s takšno utemeljitvijo, bi bil svetohlinec ali važič. Kako se torej posvetiti filmskim nagovorom k sočustvovanju z bolečino napadalcev in njihovih sopotnikov? Najprej lahko preverimo, ali nam avtorji teh upodobitev kakorkoli lažejo. In drugič, preverimo lahko, ali se doseženi učinek sploh sklada z izpovedanimi nameni avtorjev.

V očitanih okvirih bomo razmislili o *Srbskem filmu* (Srpski film, 2010), družbeno-politično-pornografskem slasherju in dolgometražnem prvencu režiserja Srđana Spasojevića. Po besedah Aleksandra Radivojevića, enega od scenaristov, so si ustvarjalci prizadevali za učinek, kakršnega so na gledalce imeli filmi, ki so jih v 70. letih prejšnjega stoletja snemali mlajši ameriški avtorji, od Cravena in Hooperja do Friedkina in Schraderja – torej ravno filmi, katerih temačna, okrutna, krvava razpoloženja so bila sad zloma ameriške družbe, pogojenega s porazom v Vietnamu ter s popolnim vrednostnim, razrednim in generacijskim razkolom.

Podobnost položaja s srbskim je torej na dlani. Srbska oblast je v zadnjih dvajsetih letih – tako kakor ZDA v Vietnamu – preko množice posrednikov povzročila krvavo vojno. Bila je povzročiteljica genocida nad civilnim prebivalstvom zasedenih območij. Zaradi tega je po svetu postala simbol samoderžstva in imperializma, utemeljenega na zloveščih tradicionalnih mitih o veličini nacije. Notranje posledice so bile še hujše od ameriških. Vojna je srbski narod pahnila v stanje brez prihodnosti. Mladina se je izobraževala brez upanja na zaposlitev ali možnost, da bo še kdaj kam odpotovala. Nekdaj prosvetljena in raznotera intelektualna sfera je kleknila pod topoumnim narodnjaštvom. Umetniška večinoma prav tako. Državi so zavladale kriminalne združbe. Umor je postal legitimno, če že ne legalno politično sredstvo. Opoiečništvo je bilo zanesljiva pot do stigmatizacije, marginalizacije ali kar do usmrtitve. Vse to, okronano še z Natovim bombardiranjem ter s porazom na Kosovu, je v srbskih državljanih pustilo

vtis popolne eksistenčne negotovosti – po Radivojevićevih besedah »občutek, da se lahko kadarkoli zgodi karkoli«.

Analiza, ki nam jo ponujajo Radivojević in drugi ustvarjalci *Srbskega filma*, se glasi: srbski narod od zibelke do groba karseda grobo eksploatira cela vrsta mogočnikov in vplivnežev. Grozodejstva, ki so se dvajset let godila med Srbi in v njihovi okolici, so posledica preživetvene nuje in psihološke zmanipuliranosti. To analizo pregnetejo v naslednjo alegorično zgodbo.

Miloš je nekdanji pornografski zvezdnik, ki mu počasi zmanjkuje denarja, zasluženega v boljših dneh. Nekega dne mu enigmatični producent Vukmir ponudi vlogo, s katero bo sebe, ženo in otroka preskrbel do smrti – s pripombo, da scenarija ne bo poznal vnaprej. Miloš ponudbo sprejme, vendar sodelovanje z Vukmirjem prekine, ko se tematika filma in Vukmirjeve snemalne metode izkažejo za nekoliko premračne. Potem ko Miloš besno odvihra iz Vukmirjeve vile, se zgodba prekine. Miloš se zbudi čez tri dni, ne da bi se spomnil, kaj je počel v vmesnem času. Spomin se mu po drobcih vrne in priča smo neizmerno nasilnemu in pesimističnemu koncu. Spotoma pade kopica svetinj in tabujev strašilnih žanrov, posebno tistih, ki se tičejo (ne)poškodovanja predpubertetnikov v kadru. In vsa videna posilstva, umori ter umori s posilstvi so podrejeni prisposobi, ki se s svojo repetitivnostjo malodane sprevrže v floskulo – fuk kot nasilje, kot izkoriščanje, kot ultimativna polastitev in prisvojitev.

Srbski film je z ozirom na diagnozo pornografije feministično delo. Vukmir, ultimativni pornografski producent, ima Miloša za ultimativnega pornografskega zvezdnika – ne le ker lahko Miloš doseže erekcijo brez zunanjega draženja, z močjo lastne domišljije, temveč ker zna žensko popolnoma »izčrpati«, »jo ponižati na raven pasjega dreka«. Tovrstno stališče ima do pornografije tudi feministična teorija, a ujemanje med njo in Vukmirjevim početjem se s tem ne konča. Vukmirjeva dejavnost, produkcija



Lepe vasi lepo gorijo



Sod smodnika



Podzemlje

najrazličnejših izpeljank *snuffa*, je radikalna izpeljava feministične teze, da pornografija vnaša vzorec podreditve oziroma polastitve v način, kako njeni odjemalci doživljajo spolnost. Skrajno udejanjenje trdopornografskega principa je posilstvo z umorom v realnem svetu.

Hkrati pa motiv pornografije v *Srbskem filmu* – tako pravi tudi Radivojević – deluje kot prisposoba za vsako pridobitno dejavnost, za vse človekovo samoprodajanje. Obseg prodanega ustreza ostrini preživetvene nuje – ki ji je treba včasih pomagati z ustrežno mero sugestije. Tako Vukmir Miloša k nadaljnjemu sodelovanju »spodbudi« z dobrošno dozo neimenovanega superafrodiziaka ter s prigovarjanjem o svinjarijah, ki da so jih zagrešile žrtve filmanih grozodejstev. In ta superafrodiziak, ki spremeni Miloša iz normalnega etičnega subjekta v posiljevalca in morilca brez lastne volje, je točka, kjer se metafora zlomi; kjer *Srbski film* zboli za slabostjo, ki pesti celo vrsto srbskih filmskih obdelav obdobja po letu 1991.

Gre za metafizični člen, ki Srbe poveže v enotno morilsko kolektivteto in jih hkrati odreši morebitne individualne odgovornosti za stanje, v katerem se nahajajo. Srđan Dragojević je nadnje ter nad druge narode, vpletene v morijo na tleh nekdanje Jugoslavije, v filmu *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996) poslal mitološkega *drekavca*. V odsotnosti očitnih krivcev za vojno Dragojevićeva glavna junaka pripiše ta krivdo eni od folklornih različic vampirja – živeči v predoru, ki je že ob otvoritvi terjal kri (otvoritelj se je urezal v prst). Razpad Jugoslavije in vojna sta torej posledici nekega neimenovanega ustanovnega greha, izvorne okopanosti v krvi. V Paskaljevičevem *Sodu smodnika* (Bure baruta, 1998) so Srbi nosilci nekakšnega karakternega prekletstva, zaznamovanosti z iracionalnostjo in besom. V Milosavljevičevih *Kolesih* (Točkovi, 1999) manipulativni tuji agentje čakajo, da se bodo trapasti Balkanci po nesreči pobili med sabo. Emir Kusturica pa v *Podzemlju* (Underground, 1995) pripiše stvarjenje socialistične Jugoslavije sleparskemu demiurgu, ki se svoji stvaritvi potem, ko jo je dolga leta držal v temi, užaljeno odreče.

Vsi našteti filmi iščejo rešitev za uganko Kdo je kriv? v mitologiji, nravi naroda, socioloških konceptih, brezčasnih kategorijah – in povsod (morda z izjemo *Koles*) je vojna nazadnje nekaj imanentnega oziroma neizbežnega, ne pa (ta možnost je razvidna iz



Srbski film

slehernega količjak resnega pregleda drsenja v balkansko klavnico) nekaj, kar bi bilo vseskozi mogoče ustaviti, če bi si to želeli točno določeni ljudje. Do te mere zamisel *Srbskega filma* o hudobnem manipulatorju, o varljivem zlem duhu drži. Vojni in drugi zločini so dejansko imeli avtorje in koordinatorje, a ponazoritev njihovih koordinacijskih vzvodov z abstraktnim mamilom, ki človeku vzame razsodnost in voljo, je popolnoma neustrezna. Radivojević je pred filmskim občinstvom na festivalu South by Southwest v Austinu izjavil, da je to mamilo za »večino slovanskih ljudstev« hipnotični vpliv diktatorskih vodij. Le-ti naj bi Slovane prepričevali »v dejanja, ki jih sploh niso hoteli storiti«. Torej tudi avtorji tega srbskega filma niso dorasli elementarni ugotovitvi, da etnično čiščenje in druge gnusne posledice razpada Jugoslavije ne izhajajo iz tragičnih hib narodnih značajev, pač pa iz dejstva, da so posamezni krivci iz lastnih interesov sledili drugim posameznim krivcem. Hudobna, varljiva prikazen v jugoslovanski pripovedi je prav tista zgrešena predstava o Jugoslaviji kot gordijskem vozlu atavističnih sil, ki jo *Srbski film* ohranja pri življenju.

Očaranost s hudobnim, manipulatorskim duhom si *Srbski film* deli s Kusturičevim *Podzemljem*. Pomembna razlika je v tem, da je Marko v *Podzemlju* ciničen prevarant, Vukmir v *Srbskem filmu* pa ne. V pripovedi sicer nastopa kot manipulativen mogočnik, toda njegova »programska« usmeritev je iskrena. Svoje delo ima *dejansko* za genialno upodobitev srbskega zeitgeista – in tej usmeritvi je zvest do konca, vključno s trenutkom, ko umirajoč z razčesnjeno glavo hrope: »To je film! To je film!« Ali Spasojević in Radivojević dejansko menita, da so veliki

balkanski manipulatorji verjeli v svoje populistične marnje, niti ni najpomembnejše.

Za naš razmislek je bistvenejše, da je Vukmir, sodeč po Radivojevičevih izjavah, utelešenje njegovih mnenj o aktualnem stanju svetovnega filma. Vukmirjeva poslovna filozofija je preprosta; *snuff* je najbolj cenjena filmska roba, ker se v svetu, ki živi popolnoma oblazinjeno – ne tako kakor mi na Balkanu, ki smo v nenehnem stiku s svojimi mračnimi platmi – najbolj išče podoživetje boleče izkušnje žrtve. Radivojević se je v Austinu pridušal, da v politično korektnem vzdušju filmskih skladov skoraj ni mogoče dobiti sredstev za film, če v njem ne predočaš trpljenja »deklic z vžigalicami«, pripadnic zatiranih manjšin; takšna politična korektnost da je eksploatacijska in da »dela umetnost ceneno«. *Srbski film* naj bi bil odgovor na to korektnost, refleksija te pornografizacije trpljenja. Ni čisto jasno, ali se Radivojević zaveda, da se je z lastno prisposobo ujel v strategijo, ki jo napada. Srbske frustracije po zadnjem neuspešnem nizu srbskih zavojevalskih vojn je ponazoril s pripovedjo o morilcu in posiljevalcu, ki se na koncu izkaže za – največjo žrtev od vseh. Ironično, da je moral *Srbski film* kljub popolni predanosti »viktimgrafiji«, kakršno bojda terjajo filmski skladi, nastati v popolnoma neodvisni produkciji.

Sklenili smo krog. Kakor pri *Vodu smrti* gre pri *Srbskem filmu* za ambiciozen poskus preseči dosedanje zadržanost do pomena vojnih in obvojnih grozodejstev za njihove storilce. In kakor pri *Vodu smrti* moramo tudi pri *Srbskem filmu* prezreti zagrizeno egocentričnost avtorjev, če hočemo pri-sluhniti stiski, o kateri toži.