

# AMERIŠKI POSKUSI RAZUMEVANJA MEJA RAZŠIRITVE, KOT JIH PRIKAZUJEJO FILMI O VIETNAMU

Neposredna ameriška vpletenost v vietnamsko vojno se je končala leta 1973. Prvi film o Vietnamu, če izključimo film Johna Waynea **Zelene baretko (Green Berets)** iz 1968, ki ga je vzela resno le skrajna desnica, so se pojavili leta 1978. Ameriška industrija zabave ponavadi takoj pograbi vsakršen senzacionalen dogodek, toda v tem primeru je bila presenetljivo tiho. Šele zdaj, trinajst let po padcu Saigona, so se vrata na široko odprla in Vietnam je moč najti vsepovsod: ameriška televizija prikazuje tedensko serijo o vietnamskih veteranih, newyorški modeli športne konfekcije posnemajo kamuflažo v džungli, majhna mesta prirejajo parade za tiste udeležence, ki pred petnajstimi leti niso bili odlikovani, ameriški otroci se igrajo s plastičnimi Ramboji in lutkami Tunnel Rat, ki vihte v rokah raznovrstna orožja.

Toda od vsega tega so filmi najbolj očitni. Le še vojne z Indijanci in ameriška državljanska vojna so povzročili podobno ustvarjalno filmsko zanimanje Hollywooda. Vendar, če želimo razumeti, zakaj obstaja to nenehno zanimanje, moramo vedeti, kaj Vietnam pomeni za Ameriko. V filmih, ki so se in se še bodo pojavili, lahko vidimo, kako se dežela spopada s pomembnim zasokom v svoji zgodovini.

Vietnam je signifikanten, ker označuje zunanje meje ekspanzionizma, ki je najbližji ameriški samodefinciji in ki je nadaljevanje kolonialističnih želja evropskih veselil iz 17. ter 18. stoletja. Ameriški ekspanzionizem je dobil značilne ameriške poteze v 19. stoletju, ko je dežela postopoma priključila več ozemlja kot katerakoli druga tedanja sila. Do krize je prišlo, ko so Združene države Amerike dosegle meje svoje geografske omejenosti, kar je zgodovinar Jackson Turner imenoval „zapiranje mejnih področij“. To napetost vseskozi obravnava ameriški vestern, posebno boje med kavboji in Indijanci, oziroma konflikte med živinorejci in rančerji. Vzrok za to, da je vestern uspel ostati zanimiv žanr v prvi polovici 20. stoletja, je verjetno v dejstvu, da so se miti, ki so ga pogojevali, ostali še vedno značilno ameriški, saj se dežela ni zadovoljila s Kalifornijo, marveč se je skušala razširiti v Južni Pacifik in Srednjo ter Južno Ameriko. Ameriški ekspanzionizem je dosegel končno fazo konec druge svetovne vojne, ko se je v želji po svetovni nadvladi razširil tudi na področja, ki so jih izpraznili Japonci in omagujejo evropske sile, tako tudi v Vietnam. Ameriške frustracije v Vietnamu so bile torej več kot le izguba ekonomske in vojaške pomembnosti na tem področju, saj so prisilile Amerikance, da se soočijo z lastnimi ekonomskimi, socialnimi in političnimi predpostavkami, oziroma mitologijami, na katerih so le-te temeljile.

Tako je Amerika v šestdesetih in sedemdesetih letih pospešeno raziskovala te mitologije, ki so hkrati pomenile tudi definicijo nje same. Tako imenovana „proti-kultura“, ki je izhajala iz drugačnih ameriških mitov kot tistih ekspanzionističnih, je poskušala artikulariti alternativne socialne in ekonomske strukture. Medtem ko so se bolj eksotične forme „proti-kulture“ počasi umikale, so odprta vprašanja ostala še vedno v središču pozornosti, saj so tudi vietnamski problemi živi še dandanes. Filmski ustvarjalci so se zato v vietnamskih filmih spraševali, kaj zdaj pomeni biti Američan. Filmi zadnjih desetih let predstavljajo zanimiv zapis procesa, ki ga določena dežela doživlja pri soočanju z dogodki, ki zahtevajo njeno nacionalno redefinicijo.

Filmska pripoved kot umetniška oblika v največ občinstva vselej kaže na razvoj odnosa publike do določenih tem in ga tudi konsolidira. Jugoslovansko občinstvo prav dobro ve iz lastnih filmov, kako so lahko vprašanja narodne identitete obravnavana različno v vojnih filmih, ter kako se tudi filmi spreminjajo skupaj z družbo. V ameriškem odzivu na vietnamsko vojno lahko od tega trenutka ločimo štiri obdobja, ki jih prikazujejo posamezni filmi.

Prva faza kaže na značilno popolno odsotnost filmske obdelave; druga glede na Vietnam kot na duhovno bolezen, nelagodje (Coppolina **Apokalipsa zdaj, Apocalypse Now**; Ciminov **Lovec na jelene, Deerhunter**); tretja predlaga novi militarizem kot zdravilo za obstoječe rane (Stalloneov **Rambo**); četrta pa odgovarja s humanističnim antimilitarizmom (Stoneov **Platoon**, Kubrickov **Full Metal Jacket**).

Prvo obdobje označuje popolna tišina. Po padcu Saigona Američani niso več hoteli govoriti o vojni, pač pa so se pretvarjali, kot da je sploh nikoli ni bilo. Levica je čutila krivdo, ki jo je povzročila njena dežela, zato ni želela niti slišati o problemih, ki jih je prinesla vietnamska vojna. Desnica je bila ogorčena nad tem, da je Amerika izgubila svojo prvo vojno. Ničče ni želel brati knjig o Vietnamu ali gledati filmov s to tematiko in tudi novice o vojni so iz časopisov praktično izginile.

Toda vojna, ki je povzročila toliko žrtev (58.000 mrtvih, 153.000 telesno ter še več psihološko ranjenih, 10.000 mož je zbežalo v Kanado, tisoči so bili še v ujetništvu), pač ne more biti kar na lepem izbrisana iz nacionalne zavesti le zato, ker so se vsi odločili, da o njej ne govorijo. Poleg tega osnovni problemi, ki jih je prinesla vojna, niso hoteli stran. Amerika se je nenadoma počutila vključena v nekakšno „duhovno bolezen, nelagodje“, kot je to imenoval Jimmy Carter.

Prvi filmi o Vietnamu so omenjeno „bolezen“, nelagodje, postavili v središče dogajanja. Z namenom, da bi razumel vojno, se je režiser Coppola zatekel k angleškemu romanu, ki se je pojavil v Veliki Britaniji, ko je le-ta preživljala svojo krizo „konca imperija“ v burški vojni.

**Apokalipsa zdaj (1978)** je priredba romana Josepha Conrada **Temno srce (Heart of Darkness)**, dela, ki je britanske trditve o civilizacijskih idealih prikazalo tudi z umazane plati kolonializma in še posebej prerojeno človekovo živalskost tudi pri na videz najbolj omikanih individuumih. Z obema vidikoma so se Američani soočili med vojno v Vietnamu.

**Temno srce** je Coppola omogočilo tudi gledišče, s katerega je mogoče drugače gledati na vojno. V romanu je pripovedovalec ladijski kapitan Marlowe, ki skuša izslediti Kurtza, velikega moža, ki je postal pravi divjak. Ta naj bi namreč edini poznal ključ za razumevanje vzponov ter padcev zahodne civilizacije. Marlowe gleda na Kurtza in na ekscese kolonializma z mešanimi občutki, zgražanjem in občudovanjem.

Marlowe v **Apokalipsi zdaj** (Martin Sheen) je skeptičen Američan. Spada v ameriško filmsko tradicijo antijunaka, individualca, ki opravlja svoje delo ne zato, ker verjame vanj, marveč ker verjame vanj bolj kot v karkoli drugega. Njegova misija je „pokončati z ekstremnim predsodkom“ (civiliziran evfemizem za umor) zelo učinkovitega vojaškega poveljnika (Kurtza igra Marlon Brando). Kurtz, močno ozaljšana „zelena baretko“, je vzel vojno v svoje roke in postaja slaven zavoljo svoje krutosti. Še pomembneje za ameriške generale je to, da nič več ne izpolnjuje njihovih ukazov. Želijo ga ubiti, ker predstavlja politično zadrego. Marlowe in Coppola skušata razumeti tega moža ali, bolje, ta fenomen, saj se zdi, da le on razume položaj Amerike v Vietnamu — ključ za razumevanje veličin tako postane smrtonosen, idealizem pa divjaštvo.

Coppolin film je tako kot knjiga najbolj presunljiv pri prikazovanju soočanja obeh različnih kultur. V eni izmed nadrealističnih scen (na primer) čudovit nočni klub zaživi sredi džungle, kar poudarja groteskno neskladanje. Čar „zahodne meje“ je v tem primeru reduciran na pornografski striptiz s playboyevimi zajčicami, ki so oblečene kot kavboji in Indijanci. V drugi sceni Američani, ki jih vodi kavbojski poveljnik, do tal požgejo neko vas, da bi lahko surfali na tamkajšnji plaži. Absolutna nezmožnost Američanov, da bi razumeli Vietnamce, je dramatično prikazana, ko vojak pobije celo barko Vietnamcev, ker sumi, da morda skrivajo vietkongovskega vojaka. Izkaže se, da je šum v senu povzročil samo majhen trop kužkov. Film je zanimiv prav zaradi takih močnih, individualnih scen.

Vendar pripoved v končni fazi ni zadovoljiva, ker Coppola upošteva nekatere prevladujoče napačne predpostavke o vietnamski vojni, ki so povezane z ameriško prisotnostjo sploh. Le-te sabotirajo pripoved, zato ker filmska pripoved daje pomen dogodku in ne more biti umetno uveljavljena. Manj uspešen umetnik ponavadi zgradi pripoved tako, da ne upošteva ključnih elementov problema. Boljši umetnik, če se znajde v objemu zgodovinskega nesporazuma, bo pripoved imel za ovirajočo, saj ta lahko generira izrazite podobe, vendar brez potrebne prepričljivosti. Vsi resni filmi o Vietnamu zaidejo v pripovedne probleme, saj trdim, da nihče od režiserjev ni bil sposoben videti dlje od samo ameriške perspektive na vietnamsko vojno. Vsi imajo v sebi imperialističen element, tudi tisti bolj liberalni, namreč da gledajo na vojno zgolj kot na ameriško dramo in ameriški problem. Tak pogled uničuje strukturno formo in vsebino njihovih filmov.

Poglejmo, na primer, težave, ki jih povzroča taka postavitev, ko Vietnam predstavlja primitivnega divjaka nasproti ameriški civilizaciji. Saj mora biti Kurtz vreden Marlowega iskanja, da bi gledalci sledili z zanimanjem. Biti mora svetovni vodja (vse drugo ni vredno interesa) in če postane divjak, mora biti takšen, da navdaja tiste okoli sebe s strahospoštovanjem. Toda če bi Coppola želel Kurtzove podanike, laoške gornike, prikazati v luči divjakov, ki na Kurtza gledajo s strahospoštovanjem, bi moral napraviti rasističen, džungelski film tridesetih let. Coppola si ne bi dovolil take napake, vendar se ni zavedal, da je izhajal iz pozicije „najprej je treba upoštevati Ameriko“. Ne obravnava integralne povezanosti ameriškega rasizma in imperializma, marveč se temu izogne s tem, da čim manj je mogoče prikaže laoške prebivalce. V skopih prizorih se zdijo kot roboti brez življenja. Rezultat je prava zmeda: Kurtz naj bi bil velik, toda njegovo moč lahko vidimo le iz vedenja tistih, ki so mu prepogojno vdani — kar pomeni, da jih sploh ne vidimo. Kurtz sam sedi v svoji koči in Marlowu moramo verjeti na besedo, pa še Brandovemu ugledu zraven, da je velika osebnost. Na koncu se vseeno izkaže, da zaradi Kurtza samega ni bilo vredno napraviti filma, in na to kaže tudi dejstvo, da je Coppola dejansko posnel več inoče konca filma, to pa je kriza filmske pripovedi v celoti. Kakorkoli že, gledalec ostane po ogledu filma zmeden in celó končne presunljive scene, ko helikopterji mečejo napalmske bombe na džunglo, delujejo kot taktika, ki omogoča režiserju svojevrsten pobeg.

Značilna zmeda v filmski pripovedi sicer obstaja že na začetku filma, ki ne gre proti koncu z lahkoto prav zato, ker Coppola ne more povsem verjeti v Marlowovo „misijo smrti“. Film namreč temelji na predpostavki, da bi Amerika vojno lahko dobila, če bi bila bolj brutalna, kot je na primer Kurtz. Edini problem ob tem, kot se zdi po mnenju Coppole, je vprašanje, ali bi bila Ameriki vseč taka nova identiteta v primeru spremenjene, brutalne taktike. Ta pogled je bil identičen trditvam desnice, da je bil Vietnam izgubljen zavoljo liberalnega pogleda, ki je generale zaposlil predv-



# AMERIŠKI POSKUSI RAZUMEVANJA MELA RAZŠIRITVE, KOT JIH PRIKAZUJE FILMI O VIETNAMU

sem politično, medtem ko bi se bili morali bojevati. Obe stališči, desničarsko ter levičarsko, sta izhajali iz dejstva, da je Vietnam predstavljal konec ameriškega imperija, kar pomeni, da je bilo Marlowo iskanje zgrešeno že od samega začetka. Ne gre za vprašanje Kurtzeve moči, ampak njegove nove šibkosti. Odpor generalov do Kurtza se torej zdi samo še prepričanje o tehnični rešitvi problema, kar gotovo ni tema za junaško iskanje. Michael Cimino kot poprej Coppola spada v obdobje „duhovne stiske“ in mu gre za definicijo vrednosti pod vprašanjem. **Lovec na jelene** (1978) je pri tej definiciji bolj uspešen, kot je bila **Apokalipsa zdaj**. Če drugega ne, ni odvisen le od veličine glasu Marlona Branda. Ciminova strategija obsega številne ključne ameriške mite, ki jih zoperstavi vietnamskemu testu. Zato se prva polovica filma Vietnam ne loteva, pač pa skuša odgovoriti na to, kaj pomeni biti Američan (po Ciminovem mnenju). Na bučni pravoslavni grški poroki otroci in vnuki evropskih izseljencev slavijo svoje korenine, čeprav je jasno, da so tudi in predvsem Američani. Možje delajo v tovarnah Pittsburga, ki predstavljajo ameriško industrijsko moč ter lovijo v prelepih gorah Allegheny, kar po drugi strani predstavlja ameriške naravne lepote in pionirski duh. Amerika je tako velik „talilni lonec“, kjer sta industrijski svet in neokrnjena narava v neprestani ustvarjalni nape-  
tosti.

Junak filma Michael (Robert De Niro) predstavlja nadaljevanje lika Natty Bumpa iz romana Jamesa Fenimora Cooperja **Lovec na divjad (Deerslayer)**. Predstavlja posameznika, ki se spopada z divjino in si jo skuša podrediti. Sam se ima za „posebneža pod nadzorom“ in kot Hemingwayevi junaki nosi v puški s seboj le en sam naboj, ker vztrajno išče poslednjo divjo žival. Cimino igra na karto močnega moškega mita in ne preseneča, da Michael spada v bratovščino moških prijateljev iz tovarne. Ameriška pionirska mitologija praktično enači puško s falusom in predstavlja Ameriko kot deviško deželo, ki koprni za moškim, ki bi je bil vreden.

Michaela in njegove prijatelje vpokličejo in pošljejo v Vietnam, kjer jih ujame Viet Kong in jih prisili, da igrajo rusko ruleto. Ruska ruleta je povsem nerealna, pripovedna napaka, vendar so ji bile ameriške množice pripravljene verjeti, saj je igra popolno nasprotje „snu enega

naboja“. Ko eden od Michaelovih prijateljev spet igra rusko ruleto v nekem saigonskem baru, vidimo, da skuša ameriški junak ponovno doseči nekakšen trenutek transcendence, toda zdaj na način, ki je naperjen proti njemu samemu. Vietnam je povzročil pravo orgijo samouničevanja. Nekoč ekspanzionistične tendence postanejo usmerjene navznoter, zato je omenjeni Michaelov prijatelj ujet v ritual prisilnega ponavljanja, ki se lahko konča le z njegovo smrtjo.

Tudi Michael je bil globoko prizadet, čeprav rulete ni igral. Na lovskem izletu po vrnitvi iz Vietnoma nenadoma opazi velikega jelena. Gleda ga prek naperjene puške, vendar petelina ne more potegniti. Zdi se, da je vzrok neuspeha v občutku, da jelen tega ni vreden.

Film se konča s ponovnim zborom vseh filmskih oseb v isti dvorani, kjer je bila na začetku vesela poroka. Skupina ni nič več polna vitalnega naboja, marveč predstavlja le še veterane, ki so prizadeti telesno ali duhovno in so pretrpeli razbite zakone ali pa se utapljajo v spominih na mrtve prijatelje. V tako temačnem vzdušju končno zapojejo pesem „Prelepa Amerika“ („America the Beautiful“), pesem, ki je svojevrstna ameriška himna. Cimino je morda s tem želel rešiti Ameriko, ko je najprej predstavil ameriški strah in končno ponovno oživi iskro s tem, da je opomnil gledalce na vizijo, ki je vodila njegove junake.

Po mojem mnenju ni bil preveč uspešen. Pesem je lahko enostavno sentimentalna ali pa ironična rešitev, ker kaže na ameriško nezmožnost soočanja z miti, iz katerih junaki črpajo svojo energijo. Če je želel biti ironičen, je ta ironija brez moči, da bi vzpostavila novo, drugačno vizijo. Morda to ni pripovedna napaka kakor v **Apokalipsi zdaj**, ampak objektivni opis mrtvega rokava, v katerega je Cimino pripeljala njegova vizija. Cimino ni razumel faličnih vzgibov junakov, ki so zato nekako ujeti v past. Če želijo doseči transcendenco v falusnem trenutku, se morajo pri iskanju lastnega jaza zateči k neke vrste posilstvu ali osvoboditvi drugih kultur, žensk oziroma samega sebe.

Zakaj Američane privlačijo omenjeni miti? To bi povezal z zgodovino ameriške ekspanzije. Američani so vselej iskali idealizirano mesto ali, bolje, trenutek in ko so le-to dosegli, so bili znova in znova razočarani.



48  
APOKALIPSA ZDAJ, REŽIJA FRANCIS FORD COPPOLA



Lahko celó rečemo, da predstavljajo permanentne adolescente, ki se ničesar ne naučijo iz svojih izkušenj. Po končani geografski ekspanziji se torej, mitološko gledano, pojavi svojevrstna smrt, ki je toliko bolj strašna, saj pomeni konec neke mladosti. Téma ruske rulete je v tem smislu sijajna metafora, ki pooseblja to, kar je Vietnam pomenil za Ameriko: frustracijske zunanje vzgibe, ki so se obrnili navznoter. Odgovor ni v prepevanju „Prelepe Amerike“, saj želja po transcendenci, kot jo je definirjal sam film, povzroča le ponoven začetek istega procesa.

Vendar je prav to napravil Ronald Reagan, ko je pričel s tem, kar bom imenoval tretje obdobje ameriškega odziva na Vietnam, namreč z novim militarizmom. Cimino je iskal vzrok za ameriški neuspeh v impotenci, zato se zdi, da je dežela željno pričakovala vodjo, ki bi lahko zagotovil novo potenco. Reagan je prepričal Američane, da vietnamske vojne niso izgubili, oziroma, če so jo, potem ne po lastni krivdi, marveč zaradi politikov v Washingtonu. Ameriki je ponudil serijo dejanj, ki naj simbolizirajo to, kar bi lahko bili naredili v Vietnamu: invazija Grenade, bombardiranje Libije, letalske intervencije v Iranu.

Kot sem že omenil, so objektivni pogoji taki, da Amerika ne more doseči take ekspanzionistične potence, kot jo je imela včasih. To pomeni, da so bila Reaganova dejanja v resnici bolj ali manj le simbolična. Njegov politični uspeh je bil deloma filmski, ker je želel pokazati, da je moč filma v funkciji zadovoljevanja želja. Reagan je odigral svojo najboljšo vlogo s tem, da je spravil Ameriko iz obdobja njenega duhovnega nemira. Pri tem se je zgledoval po filmskih „neustrašnih“ možeh, na primer Clintu Eastwoodu, ter obujal spomine na vojno, za katero se je kasneje izkazalo, da so bili vzeti iz vojnih filmov. Stallone je pač moral slediti Reaganu, če je hotel posneti popularen film.

**Rambo** je v bistvu slab film, toda vzeti ga je treba resno. V prvi vrsti zato, ker je za razliko od **Zelenih baretk** in še nekaterih desničarskih filmov nareletel na precejšnje zanimanje Američanov. Poleg tega je šolski primer za prikaz integralne povezave imperializma, rasizma ter seksizma, pa tudi prikaz integralne povezave imperijev, čeprav samo površinsko, zdravi nacionalne ran.



LOVEC NA JELENE, REŽIJA MICHAEL CIMINO

**Rambo** nosi v sebi jasno sporočilo: izgubo moškosti v Vietnamu. Ko **Rambo** na začetku filma dobi nalogo osvoboditi ujete Američane, ki so še vedno v Vietnamu leta 1985, postavi vprašanje: „Ali bomo tokrat zmagali?“ Odgovor, ki ga dobi, pa je: „Tokrat je to odvisno od tebe.“

Nekatere od negativcev v filmu lahko neameriško občinstvo napačno razume, toda za Američane so ideološko utemeljeni. Negativni junaki so: (1) kongresnik iz Washingtona, ki je obenem tudi predsedniški kandidat; (2) tehnologija in (3) razumljivo, Vietnamci ter Rusi. Dejstvo je, da birokratska nesposobnost in pretirana odvisnost od tehnologije po njegovem omejujeta Ameriko v njeni pravi moškosti, zato mora dežela ponovno odkriti lastne vire svoje veličine in moči.

Ta veličina je v samih koreninah divjine in paradoksalno v tehnološki osvojitvi le-te. To se morda sliši kontradiktorno, toda nerazrešljiva nasprotja tvorijo ideologijo. **Rambo** kaže do kakšnih čudnih rezultatov taka ideologija lahko privede, z združevanjem primitivizma in visoke tehnologije. **Rambo**, ki je potomec ameriških Indijancev, je spreten pri rokovanju z nožem ter lokom, vendar tudi z brzostrelko oziroma pri manevriranju s helikopterjem. Kot primitivec postane dobesedno del naravnega sveta, saj se v mnogih presenetljivih sekvencah nenadoma prikaže iz rek, blatnih sten ali dreves, z namenom uničiti nasprotnika. Film ga sicer opisuje tudi kot „ubijalski stroj“ in tako na primer v trenutku, ko pilotira helikopter, spominja na mitološkega kentavra, ki je pol človek — pol stroj in strelja z močnimi strelcami smrti. Njegove puščice po drugi strani le zaradi ideoloških razlogov na konici nosijo še izredno izpopolnjene bombe, ki po vsem sodeč predstavljajo grafične znake junakove moškosti, ki orgastično eksplodirajo v sovražinku v ekstazi ubijanja.

**Rambo** temelji na zanimivi kombinaciji rasizma in seksizma tudi z namenom, da bi drama delovala na emocionalni ravni. Najprej idealizira ameriške Indijance, ki so podlegli ekspanzionističnim pokolom v 19. stoletju. Ta idealizacija je primer, kako tisto Drugo lahko zraste iz psihološkega stanja, pod vplivom vse večje represije, dinamika, ki jo je opredelil že Hegel v svojem eseju o odnosu med gospodarjem in sužnjem. S svojim iztrebljenjem postanejo Indijanci nujno povezani z divjino, ki je prav tako za vselej izgubljena. Podobnost z nacistično idealizacijo tevtonskih plemen kaže na fašistične elemente v Stalloneovi filmski fiziji.

Če je potreben dokaz za to, da Stalloneja v resnici ne zanimajo manjšinske populacije, pač pa le črpa njihovo mitološko moč, pa je treba iskati na primer tudi v načinu, kako obravnava Vietnamce, saj so le „vreščavi rumenci“, ki ne predstavljajo dostojnega nasprotnika za **Rambo**. Prav zato so Rusi prikazani kot bolj sposobni. Bolj so prebrisani in neusmiljeni od Vietnamcev, saj bi priznanje, da so Američani porazili Vietnamce, pomenilo prevelik udarec za ameriško rasno senzibiliteto. V istem smislu Reagan tudi išče Ruse pri vsaki latinskoameriški revoluciji. Toda ni dovolj imeti dostojnega nasprotnika, potreben je še poosebljen ideal, za katerega se je vredno boriti. Ta funkcija je zapolnjena (kot po pravilu) z ženskim likom. Na prvi pogled se zdi, da se je film seksizmu izognil, saj je ženska v njem postala enakopraven partner moškemu: **Rambojev** vodič po džungli. Toda zaplet, ki je ideološko naravnan, zahteva njeno metamorfozo v prostitutko/angela, ter v idealizirano (in mrtvo) boginjo zemlje. Film nas prepričuje, v nasprotju s Ciminovim **Lovcem na jelene**, da je Stallone vreden tega ideala. S tem, da se premaže z elementarnim blagom, simbolično črpa moč iz njene žrtve in premaga sovražnika, ki je zgodovinsko gledano, porazil Ameriko. V Stalloneovi maščevalni fantaziji lahko Amerika znova stoji ponosna.

Vendar je to lahko le v domišljiji, ker drugorazredni film, kot vsako mamilo, ne omogoča globljega razumevanja problemov in ne prinaša nikakršnih rezultatov. Namesto tega vse skupaj še poslabša. **Rambo** torej ni bil rešitev za krizo, ki jo je povzročila vietnamska vojna, marveč je pokazal pot k drugemu Vietnamu, v Srednji Ameriki, Južni Koreji ali na Filipinih, grozeč s podobnimi uničevalnimi posledicami.

Za nas so verjetno bolj zanimive podobnosti med **Rambom** in drugimi filmi, ki sem jih omenil, ne pa razlike. Kot **Apokalipsa** zdaj tudi **Rambo** krivi politike — ne pa manjšo ameriško moč — za poraz v vojni. Kot **Lovec na jelene** tudi **Rambo** temelji na macho etiki. Coppola in Cimino se morda bolje zavedata tega, toda zato, ker sta Američana, sta sama del omenjenih mitov, katerim se je težko izogniti.

**Platoon** Oliverja Stonea (1986) in **Full Metal Jacket** Stanleyja Kubricka (1987) predstavljata zadnjo fazo v okviru ameriških odzivov na vietnamsko vojno. V tem obdobju ameriška javnost začena gledati na Reaganov militarizem kot na pretirano avtentičnega in enodimenzionalnega, to pomeni v prvi polovici osemdesetih let, ko je taka politika še predstavljala možno pot za izhod iz duhovne krize, ki jo je Amerika pretrpela po porazu v Vietnamu. Oba filma izhajata prav tako iz novega militarizma oziroma macho pristopa, kot ga je uveljavil **Rambo**, vendar pri tem dosejata novi realizem. Njuni junaki niso podobni junakom iz stripov. **Platoon** se je vietnamskim veteranom zdel še posebej realističen. Tako so na primer številni terapevti uporabili film pri zdravljenju tistih tisočev vietnamskih veteranov, ki še trpe za posledicami vojnih pretresov. (Po



koncu vojne je več vojakov, ki so sodelovali v vojni, umrlo zaradi mami ali samomora, kot pa jih je dejansko umrlo na bojnem polju.)

Vendar ti filmi ne prinašajo nič več kot le negativno kritiko, kar priča o intenzivnosti ameriških krčev ob soočanju s „koncem imperija“. Kot poprej **Apokalipsa zdaj** in **Lovec na jelene** tudi **Platoon** in **Full Metal Jacket** kažeta na pomanjkljivosti v filmski pripovedi, ki jih povzročata svojevrstna slepota. Širše gledano to pomeni, da je Amerika, katere sanje v dobršni meri pogosto artikulara Hollywood, še vedno ujeta v nekatere mite, ki so sploh privedli do vietnamske vojne. Z drugimi besedami lahko rečemo, da je dežela še vedno odvisna od faličnih, ekspanzionističnih mitologij, kljub liberalnejši reviziji novega militarizma.

V **Platoonu** Stone kot poprej Cimino obravnava isto temo, nedolžnega in idealističnega ameriškega fanta, ki mora svojo moškost in vrednote preizkusiti v bitki. Chris (Charlie Sheen) je sin in vnuk junaka in se prijavi v vojsko zaradi idealističnih razlogov. Ko postane razočaran, pri njih ne najde odgovora in išče vzor v enem od obeh narednikov. Oba sta izredno pogumna, toda Barnes (Tom Berenger) je ubijalec, ki pridiga slepi patriotizem, medtem ko Elias (Willem Defoe) vodijo humanistične vrednote, čeprav v vojno več ne verjame. Pot, ki si jo bo Chris izbral, določi scena v vietnamski vasi. Vod je ravno odkril, da je bil eden od članov brutalno umorjen in Barnes ga pripelje v vas (Elias je medtem drugje). Taylor, eden od vojakov, napol nor, skupaj s še enim brutalnim tovarišem muči vietnamskega civilista. Barnes med tem zaslišuje neko Vietnamko in jo nato ustrelji, ker ga moti njeno kričanje. Takrat se pojavi Elias, napade Barnesu ter mu zagrozi z vojaškim sodiščem za smrt civilista. Ta opomin na pravico in humanost vpliva na Chrisa tako, da v naslednji sceni prepreči nekaj vojakom iz voda posilstvo dveh mladih Vietnamk. Ko Barnes kasneje ustrelji Eliasa, verjetno zaradi njegovih groženj z vojaškim sodiščem, se mora Chris postaviti za svoje ideale. Najprej se potegne vase in dobi sramoten znak (rez z nožem pod očesom), toda po nočni bitki z Vietkongom dokaže svojo moškost, se sooči z Barnesom ob zori in ga ustrelji. V smislu tradicionalnih vojnih filmov je Chris prišel v džunglo kot fant, kjer je postal moški, pri čemer so njegove vrednote ostale nedotaknjene, celo še okrepljene.

Konflikt med dobrim in zlim narednikom predstavlja nasprotje med dobro ter slabo stranjo Amerike, kot Chris pripomni na koncu filma. „Ni smo se toliko bojevali s sovražnikom, kot smo se v resnici borili sami s seboj,“ pravi in torej izraža režiserjevo mnenje, da je vojna razparala Ameriko, vendar tudi prepričanje, da bo njegov film ta razkol pomagal pozdraviti. Po drugi strani najdemo v filmu isto aroganco kakor v drugih filmih o Vietnamu: ponovno je vse neameriško reducirano na raven ozadja za „najpomembnejše“ dramsko dogajanje, namreč, kako se Amerika bori za svojo dušo. Chrisove moralne dileme so zato nejasne. Težava je tudi v tem, da se je Stone izognil političnim vprašanjem, ker je hotel (kakor je povedal **Ekranu**) napraviti samo film „o fantih v džungli“. Zavoljo omenjenega v filmu ni jasno, kaj oba narednika sploh predstavljata. Najprej pogledajmo, kako Stoneova kulturna aroganca prikriva moralne dileme. Prepričan sem, da je Stone s sceno v vietnamski vasi želel prikazati nekakšno odločilno izkušnjo, ki predstavlja zasuk. Toda v tem ni uspel. V prvi vrsti se gledalci ne zgražajo nad dejstvom, da tudi Chris muči vietnamskega civilista, saj Stone ni poskrbel za kulturni preskok, ki bi občinstvu omogočal identifikacijo s Chrisom. Iz istega razloga drama ustreljene ženske ne nosi prave moralne teže. Podobno je z britanskim pozdravom med Chrisom in njegovim tovarišem na koncu filma, ko Chrisa odpelje helikopter. Vezi med možmi so globlje kot moralna vprašanja. Ko Elias grozi Barnesu z vojaškim sodiščem, se njegovo prizadevanje za pravico zdi bolj prazna grožnja in ne resničen napor za uresničitev humanističnih idealov.

Stoneovo prepričanje, da lahko napravi nepolitičen film o Vietnamu, dodatno prispeva k zmedi z Eliasom. Zelja po izločitvi politike je tipično ameriška. Američani politike v svojih filmih ne marajo in Hollywood po pravilu ne financira izrazito političnih filmov. Verjetno je to povezano z ameriško večno ljubeznijo do adolescence. Politika namreč predstavlja konstrukcijo stabilnih struktur in le-te omejujejo kulturo, ki se želi spreminjati. Kljub temu Stoneovo izogibanje politiki zahteva določeno ceno, saj je nasprotje med dvema narednikoma ostalo neizdelano. Barnes je slab in Elias je dober, toda kaj to pomeni? Barnes pravi po uboju Eliasa, da so nekateri ljudje (misleč na Eliasa) takšni, kakršni naj bi svet po njihovem bil, in drugi (kot on sam) kakršen svet res je. („Jaz sem resničnost,“ trdi). Kaj pa predstavlja Elias nasproti Barnesovi „resničnosti“? Lahko da je utelešenje vrednot (kot nakazuje njegova poza pri miranju, saj spominja na Kristusa), morda je moralen, pogumen, ali pa predstavlja očeta, ki si ga Chris želi? Toda kaj bi z vsem tem. Z neupoštevanjem političnih vprašanj Stone ne more odgovoriti na vprašanje, kaj pomeni, če dober človek ubija druge zaradi zgrešenega razloga (če je sovražnik brez obraza, tega vprašanja ni). Stone ne more niti namigniti na to, kakršen svet si Elias (ali on sam) sploh želi. Ko Chris ubije Barnesu, je zmeda še večja. Ali se z ubojem slabega očeta ohrani vizija dobrega očeta, ki naj bi pozdravila ameriške rane? Moj vtis po ogledu filma je bil dvojen: na eni strani me je pritegnil realizem filma, motil pa me je nedoločen ko-



PLATOON, REŽIJA OLIVER STONE



FULL METAL JACKET, REŽIJA STANLEY KUBRICK



nec, ki se zdi brez pomena. Vseeno je treba občudovati Stoneove humanistične namene, kljub njegovi nejasni filmski viziji.

Film **Full Metal Jacket** Stanleya Kubricka je najbolj neusmiljen do mitov o vietnamski vojni, deloma zato, ker je najbolj razmišljujoč od filmov o Vietnamu, deloma pa zato, ker raziskuje, kaj snemanje vojnih filmov za Hollywood sploh pomeni. Film gotovo zmede gledalce, toda zanimanje za novi realizem pomeni, da ga le-ti začenjajo jemati zares, čeravno jim ni tako všeč kot Stoneov film.

Naslov opozarja na dejstvo, da Kubrick meri tudi na macho ideal, ki so ga povečevali prejšnji vojni filmi. „Full metal jacket“ v resnici pomeni metalni okvir za brzostrelkine naboje, po drugi strani pa predstavlja tudi falični simbol, kot na primer nuklearni izstrelki v Kubrickovem filmu **Dr. Strangelove**, ki poosebljajo obsesijo generala Jacka Ripperja z dragocenimi telesnimi tekočinami. Enačenje brzostrelk s falusi je v Kubrickovem filmu vsekotni prisotno.

**Full Metal Jacket** ima dva dela. Prvi se dogaja v taborišču za urjenje marincev, drugi v Vietnamu. Drama iz prvega dela je v tem, kako občutljiv, neprilagodljiv fant postane „mož“. Temo lahko najdemo praktično v vseh vojnih filmih, toda Kubrick prisili gledalce, da se tega začnejo zavedati, kar drugim filmom ni uspelo. Postati marinec pomeni postati morilec. Tako rekrut, ki mu je uspelo opraviti vse teste, na koncu ubije svojega narednika, ki ga je za to izuril.

Zdi se, da se Kubrick sprašuje, kako bi se človek lahko izognil temu, da zapade v takšno mentaliteto. Oliver Stone kaže preizkus nedolžnega mladeniča z dobrimi nameni, ki ima dve alternativni. Kubrick zavrača ameriški mit, da je Amerika večno nedolžna in predstavi protagonist, ki je bolj tipičen za Ameriko osemdesetih let: cinika. Po soočenju z Reaganovim novim militarizmom človek ne more več imeti jasnih pogledov in lahko občuduje le vprašanje stila. Protagonistovo ime vse pove: ime mu je Joker — Saljivec (Mathew Modine). Podoben je vojakom iz filma Roberta Altmana **Mash**, ki se norčuje iz vsega. Ko prijatelju ukradejo foto aparat v Saigonu, samo občuduje tatu pri delu. Ne verjame v to, za kar so ga prosili, naj napiše v vojaško revijo, čeprav s tem ni rečeno, da se je opredelil proti vojni. Nasploh se skuša izogniti neposredni vpletenosti: nosi znak miru, po drugi strani pa na njegovi čeladi piše „rojen za ubijanje“. Z eno besedo predstavlja junaka, ki ga občuduje tista ameriška mladina, ki ne soglaša z Reaganovim pogledom na patriotizem, vendar tudi v nobeno drugo vrednoto ne verjame. Kaže, da se Kubrick sprašuje, kakšna je globina takega odnosa, kakšna je možnost uveljavitve temeljnih humanističnih impulzov v militarizirani atmosferi.

Odgovor v obeh delih filma je ta, da cinizem sam po sebi ne zadostuje. V prvem delu mora Joker pomagati „nepriлагоjenemu“ vojaku. Sploh so najbolj humane scene v Kubrickovem filmu tiste, kjer Joker pomaga rekrutu pri njegovih težavah. Vendar taka občutljivost ne bo oblikovala ubijalca in predpostavljeni narednik s tako taktiko kaznuje vse rekrute, za vsako napako, ki jo napravi „nepriлагоjeni“. Pritisk sčasoma postane neznošen in neke noči celotna skupina pretepe omenjenega vojaka. Joker sprva omahuje in se kasneje vseeno pridruži. Verjetno je prav v tem „Judeževem izdajstvu“ treba iskati vzrok za kasnejšo spreobrnitev vojaka v uspešnega marince, to pomeni morilca. Le scene prej prejete dobrote preperečijo, da bi vojak usmeril puško na Jokersja ali na narednika.

Joker kapitulira še na eni ravni, ki je prav tako pomembna. Z njo Kubrick prikaže korupcijo, a tudi privlačnost vezi med možmi in falusnih mitov. Zgodba je naslednja: skupina ameriških vojakov se je izgubila in pri povratku na varno je izgubila enega od svojih članov. Disciplinarnost je porušena, saj se nekateri moške želijo takoj vrniti, drugi pa hočejo rešiti vojaka, ki je, kot kaže, le ranjen. (Sovražnik očitno igra na sočutje vojakov do ranjenca in jih s tem hoče zvabiti iz skrivališča.) Se dva moža podležeta, preden ujamejo ostrostrelca. Izkaže se, da je sovražnik, ki je povzročil razpad celotne skupine, ženska. Z drugimi besedami, moške so se spopadli s končnim izzivom njihove moškosti, ki jo lahko reafirmirajo le s tem, da žensko ustrelijo.

Nalogo zaupajo Jokerju, kot kaže, zato, ker je individualec s cinizmom, ki mu omogoča, da se vzdigne nad „primitivno maščevanje s krvjo“. Njegova odločitev ni neambivalentna: ostrostrelka trpi in sama prosi za smrt, zato je v Jockerjevem strelu tudi element milosti. Kljub temu pa mislim, da je motiv za njegovo dejanje predvsem pritisk, kot že prej v taborišču za urjenje. En preizkus je že zapravil, ko je imel možnost ustreliti ostrostrelko, saj se mu je zataknil „full metal jacket“ (okvir za naboje) in rešil ga je prijatelj, zato se skuša odkupiti z ustrelitvijo ženske. Sceno še poudari naslednja, v kateri so vsi moške v skupini navdušeni nad tem, da so rešeni, prepevajo pesem Mickeya Mousa. Praktično vsi ameriški otroci poznajo to pesem, ki ponazarja prazno zabavo in prav tako družbo in izhaja iz petdesetih in šestdesetih let, ko so bili vsi ameriški otroci člani kluba Mickeya Mousa, ki je bil dnevno na sporedu na televiziji. Kubrick s tem želi reči, da nuja po konformnosti izbrše človekovo individualno zmožnost ovrednotiti njegove lastne presoje.

Kubrick je velik satirik, saj omogoča gledalcu, da se počuti soudeležen v vsakem dejanju, čeprav ga zavestno odklanja. Tudi v filmu **Dr. Strangelove** se gledalec na primer pridruži spodbujanju posadke bombnika, če-

prav si v resnici želi nasprotno, ker bi bomba pomenila konec sveta. Gledalec je prisiljen v spoznanje, da pomeni navdušenje nad ameriško tehnološko sposobnostjo hkrati tudi nevarnost pehanja dežele v nuklearno konfrontacijo.

Podobno dvotirno dogajanje naj bi povzročila zadnja scena v filmu **Full Metal Jacket**. Gledalec naj bi občutil vso moč Jokersjeve dileme, kako sta njegova človeška stran in pritisk moškosti pod nenehnim pritiskom, oziroma kako se občudovanje in pozeenje po ženski mahoma izmenjujeta. Če gledalec nekako odobrava ustrelitev ostrostrelke, bo s tem soočen z intenzivnim moralnim konfliktom, za katerega je pesem Mickeya Mousa, kot Rambojeva rešitev, presenetljivo neustrezna, ali pa pesem „Se se bomo srečali“ na koncu **Dr. Strangelove**, ki je povsem izven konteksta je-drskega holokavsta in uničenja sveta.

Kljub nedvomni inteligenci Kubrick vseeno ostaja do neke mere slep kot drugi filmski režiserji vietnamskih filmov, kar deloma zamegljuje zanimiv konec njegovega filma. Opisana ironija nima učinka, ker v filmu ženska ostaja le vietkongovec brez obraza in identitete. Gledalec se ne more identificirati z njeno tragično človeško usodo, ostaja le tisti drugi pol, ki je Ameriko oropal njene moškosti. Konec je zato zmeden: gledalca ni mar, da je Vietnamka ustreljena in Jokersjeva dilema ter konec nista posebej presenetljiva: pesem Mickey Mouse izgubi ironičen naboj.

Toda v tem primeru je izgubljenega več kot le ost filma. Kubrick morda predstavlja najgloblje mite, ki so povzročili ameriško vmešavanje v Vietnamu, vendar ne prinaša protivizije. Človeški odnosi v vojni cono so po njegovem le rasistični in seksistični: njegove ženske so vedno prostitutke ali sovražnice, medtem ko je sovražnik tudi vselej brez obraza. Njegov negativizem ne prinaša rešitve za dušo. Narod ne more dolgo obstajati na podlagi zavesti, ki le odkriva njegove mite. Kot je Amerika že nekoč zavrnila duhovno nelagodje Coppole in Cimina, se bo zgodilo tudi s Kubrickovim pesimizmom, če bi postal premočan. Vprašanje je, ali bo Ameriki uspelo najti kaj boljšega, kot je Stalloneov neofašizem ali Stoneov nejasen humanizem. Ali obstajajo novi miti v ameriški psihi, ki priznavajo humanost drugih kultur, drugih ras, razredov ali spola?

Odgovor morda leži v tem, kako se Amerika spopada s krizo „konca imperija“. Taka obdobja v zgodovini dežele so pogosto zmedena in vse prej kot lepa. Dežela, kot je Anglija, te faze ni najbolje obvladala, tako da je na primer vojna za Malvinsko otočje spomine na imperij spet oživila. Tudi Reaganova politika je dokaz za to, kako nevarna lahko postane močna svetovna sila, ki ne zasluži več svojega nekdanjega spoštovanja. Saj Amerika nima le ekspansionističnih mitologij v svoji zgodovini. Obstajajo tudi prizadevanja po izgradnji skupnosti in življenju v harmoniji z naravnim okoljem. Ameriški feminizem, ki se krepi kljub Reaganovim nasprotnim prizadevanjem v zadnjih letih, je reaktiviral nekaj od teh mitov. Posamezniki, ki so v svojih študentskih letih doživljali politiko do Vietnama kot napačno in jo napadali v šestdesetih letih, tudi pridobivajo na pomenu. V prihodnjih letih bomo v ameriških filmih pričali tem nasprotujočim se mitologijam, in ameriški vpliv je še vedno tolikšen, da se bodo posledice teh nasprotij verjetno odrazile tudi drugod po svetu.

**ROBIN BATES**

PREVEDEL IGOR MAVER

