

Andrej Gustinčič

# ZATOČIŠČE

## BOTER, NOVI HOLLYWOOD

### IN DUH ČASA

Čeprav je **Boter** (The Godfather, 1972) Francisa Forda Coppole eden od mejnikov kratkega obdobja, znanega kot novi Hollywood, je to film, ki je odmeval v duhu časa in se mu hkrati upiral. Če pogledamo filme, ki jih je Coppola posnel pred in po njem, vidimo, da je **Boter** neke vrste odgovor, sicer dvoumen, na dileme, s katerimi so se ti filmi ukvarjali. Še več kot to, zgodba o mafijski družini Corleone je bila odgovor na občutke pustote in izgubljenega raja številnih Američanov, ki so odmevali v filmih Coppolovih generacijskih vrstnikov.

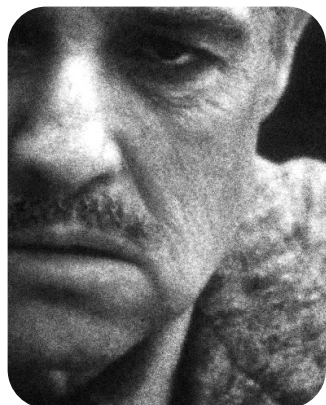
Predsednika Kennedy in Johnson sta korenine ameriških težav iskala v revščini in rasni neenakosti. V sedemdesetih letih, ki jih **Boter** močno reflektira, čeprav se dogaja prej, se je *zeitgeist* spremenil. Nixon in njegovi somišljeniki so razlog za ameriške težave našli v propadanju družine ter zatonu zaupanja v vrednote in institucije, ki so se po koncu druge svetovne vojne zdele samoumevne. Tak pogled je spremenil percepcijo upora črncev, vzpona feminizma in protivojnih demonstracij. Te prvine niso več delovale kot progresivne, ampak kot simptomi bolne družbe, ki se je preveč oddaljila od tradicionalnih vrednot in družbenih odnosov. Coppola in soscenarist Mario Puzo, po čigar literarni uspešnici je film posnet, sta predstavila patriarhalno in jasno hierarhično alternativo kot nekaj, po čemer je hrepenelo veliko ljudi. Hkrati pa sta pokazala, da takšna ureditev temelji na nasilju.

V delih, ki jih je Coppola posnel pred **Botrom**, pa tudi v filmu **Prisluškovanje** (The Conversation, 1974), ki je prišel dve leti pozneje, sta občutka izgube in anonimnosti del tkanine filmov. »Ne bi me motilo, da vse moje osebne stvari zgorijo, ker ni-

mam osebnih stvari,« pove junak **Prisluškovanja**. »Nimam nič vrednega.« Stanovanje, v katerem živi, je brezosebno in film se v glavnem dogaja v javnih ali anonimnih prostorih, kot so parki, pisarne, skladišča ali hotelske sobe. Izjema je stanovanje junakove ljubice, ki deluje toplo in domače, a je iz njega izgnan. Na koncu je popolnoma sam.

Filma **Zdaj si velik fant** (You're a Big Boy Now, 1966) in **Deževni ljudje** (The Rain People, 1969), ki sta posneta pred **Botrom**, ponujata razpadajoče družine, dušeči matriarhat in vzkipljive, a šibke očete ter malce zastrašujoče ženske. Junak filma **Zdaj si velik fant** nam pove, da je vse, kar je dobil od družine, »dvom v samega sebe, frustracija in stalen občutek krivde«. Trudi se zadovoljiti zahtevnega očeta in posesivno mater. Oče se izkaže kot nadlegovalec mladih žensk, ki zanj delajo, medtem ko je mati enostavno oseba, pred katero mora bežati. Ta nebogljeni mladenič se zaljubi v plesalko, ki prav uživa v poniževanju – in ne samo da ni dramaturško kaznovana, ampak je na koncu velika zmagovalka filma. Čeprav se pojavi stereotipno dobro dekle, ki junaka ljubi, je svet v tem filmu prikazan kot v bistvu sovražen.

Junakinja **Deževnih ljudi** beži pred zakonom, v katerem se počuti kot v pasti, in pred možem, s katerim ne more komunicirati. »Želim se ga osvoboditi vsaj za pet minut, pol dneva, eno uro. Niti sama ne vem,« reče svoji zbegani materi. Ne more se zanašati na njeno podporo, prav tako ne na očetovo, ki se takoj razjezi. Sama sebe opiše kot neodgovorno, kruto in brezciljno. Film se dogaja na ameriških cestah, v avtomobilih in hišah družin, v katerih pod površjem vrejo sebičnost in pomanjkanje medčloveške empatije. Edini pristen odnos je med junakinjo in



avtoštoparjem, nogometašem, ki je po poškodbi postal slaboumen. Odnos brez prihodnosti. Tako kot v filmu **Zdaj si velik fant in Prisluškovanju** (pa tudi v režiserjevem uradnem prvenecu **Dementia 13** iz leta 1963) ni ničesar toplega ali domačega.

Življenja brez sidrišč so bila stalnica novega Hollywooda. V enem najbolj značilnih filmov tistega časa, **Pet lahkih komadov** (Five Easy Pieces, 1970) Boba Raflesona, je prizor, v katerem junak filma, ogorčen in odpadniški potomec premožne umetniške družine, poskuša govoriti s svojim očetom, ki je po možganski kapi ostal nem. »Čutim, ne vem, če bi ti lahko govoril, sploh se ne bi pogovarjala,« reče sin, ki od frustracije joče. Propad komunikacije med očetom in sinom je popoln. V **Botru** pa je pogovor med starim patriarhom Vitom Corleonejem in njegovim najmlajšim sinom ter naslednikom Michaelom poln neizgovorjene ljubezni in solidarnosti, čeprav se pogovarjata o vojni z drugimi mafijskimi družinami.

Za razliko od večine filmov vrstnikov je Coppolov film zgodba o močni družini, katere člani so pripravljene ubijati in umreti drug za drugega, pa tudi o moči in modrosti starega patriarha, ki sta neoporečni. Vemo, da so to morilci. Vemo tudi, da gledamo alegorijo kapitalizma in sliko funkcioniranja vsake institucije, ki uporablja silo, da bi obstala. Filmu uspe ustvariti tako tesno povezavo z gledalci, da postanemo pajdaši gangsterjev na velikem platnu. Smejemo se, ko eden od podšefov opomni svojega človeka, ki je ravno ustrelil nekega izdajalca v glavo, naj pusti pištolo in vzame *cannole*. Hkrati gre za ceno, ki se plača za tradicionalno patriarhalno življenje.

Epopeja družine Corleone spominja na velike literarne dinastije, kot sta družina Compson v romanih Williama Faulknerja ali Glembajevi Miroslava Krleža. Tudi tu bo šlo za ambicijo in nepremišljenost, ki bosta od znotraj zastrupila družino, a **Boter** zgoj namiguje na nekaj, kar se bo razvilo v njegovih dveh nadaljevanjih. Namesto tega prvi **Boter** zapeljivo ponuja, kar so iskali junaki in junakinje režiserjevih prejšnjih filmov: zatočišče. Muzikal **Finianova mavrica** (Finian's Rainbow, 1968, Francis Ford Coppola) najde nekaj takšnega v idealizirani skupnosti s pomočjo irske magije v izmišljeni Mavrični dolini izmišljene zvezne ameriške države Missitucky. To pa ni še bilo to. Coppola je zares našel svoje zaskrbljujoče zatočišče v prvem prizoru **Botra**, v zatemnjenem kabinetu dona Vita Corleoneja, kjer stari mafijski boter sprejema goste na poroki svoje hčere in jim izpolnjuje želje. Kot da je klatež iz kaosa šestdesetih let, romar na ulicah New Yorka in na ameriških avtocestah našel svoj dom, a se zaveda, da je ta dom, navidezno poln toplote in lojalnosti, zgrajen prek kriminala in umora.

Kritičarka Pauline Kael je v igri Marlona Branda kot Vita Corleoneja videla sliko prvinskega zla, primitivno sveto pošast. Zapisala je, da je »eden tistih starcev, ki nosijo v krhkih telesih brezkončne zamere in starodavna sovraštva, tiste pošasti, ki se spominjajo drobcenih podrobnosti starih poslov, ko niso zmogni niti sami sebi več zavezati vezalk.«<sup>1</sup> Kaelova ima nedvomno prav. Don Corleone daje ponudbe, ki jih ni mogoče zavrniti, in ni prisoten, ko njegovi podrepaniki izvršujejo njegove ukaze.

**Coppola in soscenarist Mario Puzo, po čigar literarni uspešnici je film posnet, sta predstavila patriarhalno in jasno hierarhično alternativo kot nekaj, po čemer je hrepnelo veliko ljudi. Hkrati pa sta pokazala, da takšna ureditev temelji na nasilju.**

<sup>1</sup> Kael, Pauline. *Deeper Into Movies*. London in New York: Marion Boyars Publishers Ltd. Str. 423.



**Kritičarka Pauline Kael je v igri Marlona Branda kot Vita Corleoneja videla sliko prvinskega zla, primitivno sveto pošast.**

Tu je paradoks tega lika in filma, saj najbolj ostane v spominu prav gosposko vedenje starega dona, ki na trenutke spominja na starega sicilijanskega plemiča v **Gepardu** (Il Gattopardo, 1963) Luchina Viscontija. V filmu je prava narava te družine kot termit, ki skrivaj uničuje. Dolga prva sekvenca je razdeljena na avdienco z botrom v bogatih, temačnih barvah v njegovem kabinetu in na proslavo poroke donove hčere zunaj na vrtu pod bleščečim poletnim soncem. To je porazdelitev sveta, v katerem živijo liki, razdelitev na temno in svetlo, moške in ženske, ki so zaščitene, a nesvobodne, na delo in družino; dobro organiziran svet, ki se spremeni v trdnjavo, ko ga karkoli ogroža.

Na koncu novi boter Michael likvidira sovražnike in tekmece. Ubiti da tudi sestrinega moža in nato o tem laže svoji ženi. Medtem ko mu njegovi ljudje čestitajo in kot novemu donu poljubljajo roko, eden od njih zapre vrata pred njenim obrazom. Tu se končno prekine povezava med liki in gledalci, ki so bili v glavnem prizanesljivi do mahinacij in nasilja družine Corleone. Bilo nam je vseeno, če ubijajo druge gangsterje ali skorumpirane ljudi, a zdaj je Michael spustil laž v odnos s svojo simpatično in nič krivo ženo. Na tem mestu smo kruto prebujeni iz mamljivega sna o bratstvu in lojalnosti, o nekem staromodnem svetu, in začenjamo razmišljati o tem, kdo Corleonejevi zares so.