

FRANCIS FORD COPPOLA

slovar cineastov



V filmu **Apokalipsa zdaj** (*Apocalypse Now*, 1979) gre kapetan Willard (Martin Sheen) skozi pekel vietnamske vojne in skozi zasebni pekel polkovnika Kurtza (Marlon Brando): tudi Francis Ford Coppola je v svoji karieri že šel skozi pekel. Oba, tako Coppola kot kapetan Willard, pa sta v tem uživala. To, kar je kapetan Willard videl v Vietnamu, je bilo namreč bolj podobno filmu, kot pa je bil filmu podoben Coppolin film; to, kar je po filmu **Apokalipsa zdaj** počel sam Coppola, pa se je itak vedno začelo in končalo pri vprašanju — bo film sploh vzletel?

Že film **Apokalipsa zdaj** je v resnici komaj vzletel, sam Coppola pa ga je tudi po — sicer zmagoslavni — premieri v Cannesu še vedno prodajal kot »work in progress«, kot nedokončan film — morda tudi zato, ker je imel za vsak primer posnete tri različne konce. Sam film so, vključno s trideset milijonskim proračunom, ki ga je v glavnem kreditiral kar Coppola osebno, spremljale same katastrofe: tajfun je odplaknil orjaško scensko konstrukcijo, vredno 1 000 000 \$; igralca, namenjenega za glavno vlogo, Harveya Keitela, je odpustil in ga nadomestil z Martinom Sheenom, ki pa ga je sredi snemanja na Filipinih treščil srčni infarkt; filipinska džungla je bila povsem neobvladljiva, dež pa ni in ni prenehal; igralce in ekipo je grizla griza; Coppola je začel uživati cigarete, mamila in ženske, tako da so njegove ljubezenske afere s snemanja postajale takojšnja tabloidna poezija; ameriški mediji so se njegovemu snemanju vietnamskega spektakla posmehovali, tako kot so se nekoč posmehovali sami vietnamski vojni itd. Minnellijsko glasbeno romanco **Iz srca** (*One from the Heart*, 1982) je sicer posnel z vso najnovejšo elektronsko-kompjutersko tehnologijo, dal zanj postaviti studijsko kopijo Las Vegasa ter jo opasal z neonsko-piktorskimi scenskim glamourjem, toda proračun se je povzpел iz 15 na 27 milijonov \$, kar pa je bilo za eksperiment nevzdržno. Film so, kot se pač za eksperimentalni film spodobi, videli le redki — in ne po večkrat. Da bi film dokončal, se je bil Coppola prisiljen globoko zadolžiti: dolga še vedno ni uspel odplačati. Obema **Botroma** navkljub je bil ves čas na robu bankrota, kamor je med snemanjem tretjega **Botra** potem tudi padel: tožba kanadskega finančnika, ki je delno kreditiral film **Iz srca**, Coppola pa mu

dolga ni uspel nikoli odplačati, je namreč po dolgih letih vendarle dobila zeleno luč in vso pravno moč. L. 1983 so mu celo za eno leto odklopili telefon, ker ni mogel plačati računa. Tudi z obema miniaturnima in minimalističnima nostalgikoma, **Izobčenci** (*The Outsiders*, 1983) in **Rumble Fish** (1983), ki ju je posnel takoj za filmom **Iz srca**, je pogorel: v obeh je majhno, moralistično, rites-of-passage vsebino zapakiral v maksimalistični, težki in zelo sofisticirani ekspresionizem, po kakršnem so sloveli nemški nemi filmi iz dvajsetih let, resnico obeh pa predstavlja najavna špica filma **Izobčenci**, ki je na las podobna najavni špici filma **Gone with the Wind** — čez stilizirano ozadje in romantičen soundtrack se z desne strani počasi pripelje naslov **The Outsiders**. Nevarno: kadar se Coppola kesa, ker je bil v svojem prejšnjem filmu preveč megalomanski in grandomanski, skuša potem vedno posneti **Gone with the Wind**. In pri tem biti Camus za otroke.

Film **The Cotton Club** (1984), v katerem je skušal Coppola s petdesetmilijonskim proračunom ujeti utrip legendarnega harlemskega nočnega zabavišča, polnega jazza, predvsem Ellingtonovega, gangsterjev in plesalcev stapa, je razpadal že od samega začetka: tudi paralelizmi, ki jih je Coppola cuknil iz svojega prvega **Botra** (*The Godfather*, 1972), samega filma niso držali skupaj, pa tudi tistih 50 000 000 \$, kolikor je stal, ne. Če ne bi Coppola svojih **Nebeških vrat** naredil že s filmom **Iz srca**, potem bi ga po filmu **The Cotton Club** zanesljivo čakale ognjene kočije. Film **Peggy Sue se je poročila** (*Peggy Sue Got Married*, 1986) finančno ni skrahiral, kar je mnoge presenetilo, je pa res, da je s svojo high-concept formulo (Kathleen Turner na obletnici mature omedli in se via time-lapse znajde na maturantskem plesu) predstavljal le — sicer doživeto — odtrganino filma **Back to the Future** (Robert Zemeckis, 1985). To je opazil celo Coppola, zato filma nikoli ni imel za »svojega«. Toda vtis, da ve, za kaj gre in kaj v določenem trenutku lahko vzleti, je kljub temu pustil, vsaj na daleč. S filmom **Kamniti vrtovi** (*Gardens of Stone*, 1987) je skušal ta vtis še poglobiti: z epitafom vietnamski vojni se je sicer priključil hollywoodski up-market reviziji vietnamske vojne, ki jo je katapultiral Stoneov film **Platoon**, toda njegov film je imel manjšo napako — vsi so hoteli gledati, kako so Američani to vojno izgubili v Vietnamu, nihče pa ni hotel gledati, kako so jo izgubili doma, v Ameriki. In film je finančno skrahiral: ta **Garden** je ostal Stoneov. Toda ekstremno elegičen in morbiden ton filma ni del sporočila o vietnamski vojni, ampak Coppolina reakcija na smrt sina Gia, ki se je med snemanjem filma ponesrečil z motornim čolnom. Zato ni presenetljivo, da je bil njegov naslednji film, **Tucker: človek in njegov sen** (*Tucker: The Man and His Dream*, 1988), še bolj avto-biografski. Zgodbo o tem, kako velike korporacije uničijo ambicioznega, megalomanskega in samo-reklamskega »auteurja« avtomobilov, ki ga je hipnotiziral ameriški povojni optimizem, pilota inovativno-eksperimentalen kvazi-dokumentarni slog tipa **Citizen Kane**, vključno z revizijo »globine polja«: Coppola je še enkrat sporočil, da je »auteur«, ki ga je studijski korporativizem zlomil, in da je novo-hollywoodski Orson Welles. **Življenje brez Zoje** (*Life without Zoë*), svojo epizodo v omnibusu **Newyorške zgodbe** (*New York Stories*, 1989; tudi Martin Scorsese in Woody Allen) je končal z odpovedjo Ameriki. »In potem smo živeli srečno — na turnejah,« pravi mala Zoja in s tem ne misli ameriških turnej. Coppola je takoj zatem storil še sklepni korak: posnel je tretjega **Botra** (*The Godfather Part 3*, 1990), toda zunaj Amerike. S tem se je končala četrta faza v karieri Francis Ford Coppole. S tretjim **Botrom** se je začela peta. Toda kariera Francis Ford Coppole je imela tudi prvo fazo. In v prvi fazi se je mojstril prav v obvladovanju proračuna, še posebej v rokovanju z ultra-nizkim proračunom in hitrem snemanju. Začel se je namreč kot režiser takoiimenovanih »nudies«, »nedolžnih« porničev tipa **Gleduh** (*The Peeper*, 1961), **Odprta prostranstva** (*The Wide Open Spaces*, 1961: **Gleduh**, kombiniran s porno-westernom, ki ga je posnel nekdo drug), **Dekleta v usnju in playboy** (*The Belt Girls and the Playboy*, 1961: pet skečev, zmontiranih v neki nemški film) ipd., potem pa je prestopil h kralju nizkega proračuna, B-klasike in hitrega snemanja ter guruju novega Hollywooda, Rogerju Cormanu. Tam je počel vse: ruski film **Sadko** (Aleksander Ptuško, 1952) je premontiral, na novo oscenaril in zdubiral v **Sinbadovo čudežno**

COPPOLA

potovanje (*The Magic Voyage of Sinbad*, 1962); ruski film *Nebo kliče* (*Nebo zovet*, Kozir/Karjukov, 1960) je spremenil v *Bitko onstran sonca* (*Battle Beyond the Sun*, 1962); pri Cormanovem filmu *Živ pokopan* (*The Premature Burial*, 1962) je bil asistent režije, pri filmu *Londonski stolp* (*Tower of London*, Roger Corman, 1962) je režiral dialoge, Cormanu pa je pomagal tudi pri filmih *Mladi dirkači* (*The Young Racers*, 1963) in *Teror* (*The Terror*, 1963). L. 1963 mu je Corman dovolil, da je debutiral s filmom *Dementia 13*, z gotso whodunit šlok-odštevanko. »Vse narediš sam, od scenarija do končne montaže. Naučiš se, kako mora stati film in kako iz vsakega vložnega dolarja spraviti čim več,« se teh časov spominja Coppola. Spominjal se jih je tudi v filmih: v drugem *Botru* je dal epizodo Rogerju Cormanu, v filmu Izbobenci pa ultra-B-filmu *Beach Blanket Bingo* (William Asher, 1965).

Prve faze je bil s tem konec. Coppola, ki se ga je v mladosti zaradi asocialnosti in sfantaziranosti prijel vzdevek »Science«, je že obsedla ambicija, da bi bil hkrati mitski »auteur« in mitomanski studijski mogočnej, potemtakem ambicija, ki je nekoč tako katastrofalno in eksemplarično pokopala velikega ameriškega filmarja s tremi imeni, Davida Warka Griffitha. Začela se je druga faza, v kateri se je Coppola opotekal med malimi »osebnimi« filmi in formiranjem zasebnega studijskega imperija, imenovanega *American Zoetrope* in lociranega v San Franciscu, ki pa bo ves čas v rdečem. Tudi vsi njegovi filmi, posneti v drugi fazi, so končali v rdečem: pri snemanju filma, *Zdaj si že odrasel* (*You're a Big Boy Now*, 1967), mu je proračun iz 250 000 \$ poskočil na 1 000 000 \$ in potem finančno skrahiral; tudi njegov naslednji film, musical *Finianova mavrica* (*Finian's Rainbow*, 1968), v katerem je v sicer zelo slabi koreografiji pešalci sam Fred Astaire, povečava na 70 mm pa mu je noge celo odrezala, je skrahiral, le da precej bolj katastrofalno, ker je bil proračun pač znatnejši; celo njegov prvi vrhunec, *Deževni ljudje* (*Rain People*, 1969), ki ga je s sedemnajstčlansko ekipo in sedmimi avtomobili posnel v osemnajstih zveznih državah, finančno ni uspel — a bil je opažen.

Še bolj opažen pa je bil Mario Puzo. Začela se tretja, klasična faza. In še preden je Francis Ford Coppola sploh lahko upal, da bo njegovo srednje ime kdaj v rimi s trademarkom John Ford (Coppola je svoje srednje ime Ford l. 1977 za nekaj časa opustil, češ — le kdo verjame človeku s tremi imeni?), je Mario Puzo svojo največjo in najboljšo solistično točko že odigral — njegov roman *Boter* (*The Godfather*) je ugledal luč črke l. 1969 in ostal na listi desetih najbolje prodajanih knjig kar 67 tednov.

Coppola *Botru* ni le botroval, ampak ga je tudi ustvaril, toda poklican kljub vsemu ni bil prvi. Še manj izbran. Producenti so Puzov roman namreč najprej ponudili drugim — vsaj dvanajstim — velikim filmarjem, toda nihče ni prijel: vsi so imeli v glavnem ideološke pomisleke. Franklin Schaffner (*Planet opic*, Patton, Metulj) je v njem videl »poveljevanje« mafije, Costi-Gavrasu (*Z, Priznanje, Obsedno stanje*) se je zdel »preveč ameriški«, Fredu Zinnemannu (*Možje, Točno opoldne, Od tod do večnosti*) so zaudarjali gangsterji kot »fini ljudje«, Peter Yates (*Bullitt*, Globina, Garderober) pa je odkimal, še preden bi sploh lahko zares rekel ne. Coppola je bil med temi že uveljavljenimi in časčeniim filmarji le nadarjen začetnik, toda imel je neko pomembno in praviloma spregledano prednost: bil je Italo-Američan. Ali z drugimi besedami, v to, kar je popisoval Puzov *Boter*, je bil posvečen. *Cosa nostra*, *mafia*, *omerta*, *don*, *consigliere* ipd. so bili izrazi, ki mu jih ni bilo treba razlagati. Znal jih je na pamet: makaronarji imajo te stvari v genih, so upali v Hollywoodu. Ali kot je pribil tedanji direktor korporacije Paramount, Robert Evans: »Coppola je vedel, kako ti može v *Botru* jedo, kako se poljubljajo in kako govorijo.«

Ne brez razloga: Hollywood namreč vse tja do sedemdesetih let ni premogel filmarjev, ki bi te izraze znali na pamet, saj so bili italo-ameriški režiserji v Hollywoodu redkost, od Franka Capre in Vincentea Minnellija, dveh hollywoodskih največjih in praktično edinih Italo-Američanov, pa itak ni nihče niti pričakoval niti nikoli zahteval filmov o mafiji. Coppola je prišel v pravem času in v pravem času je bil Italo-Američan. A ni bil

osamljen: z njim so vzleteli še trije veliki italo-ameriški Hollywoodčani — Martin Scorsese, Brian De Palma in Michael Cimino, ki niso dolgo skrivali, da je *cosa nostra* del njihove osebnosti, dasiprav so jo skušali kasneje, ko so pač prišli na vrsto, karikirati (*Dobri fantje*, Scorsese), marginalizirati (*Zmajevo leto*, Cimino) ali pa kritizirati (*Nedotakljivi*, De Palma). Coppola ni bil le Italo-Američan, ampak je bil tudi prvi Italo-Američan, ki se je v Hollywoodu znašel ravno v trenutku, ko je ta potreboval ekspertno in insidersko branje mafije, ko je zatorej potreboval nekoga, ki bo dajal vtis, kot da govori o mafiji iz »prve roke«. Coppola je s tem postal prvi italo-ameriški filmar, ki mu ni bilo treba več — tako kot Capri in Minnelliju — skrivati svojega porekla in identitete. *Boter* je potemtakem v resnici zelo osebni film. Pa vendar v *Botru* besed mafija in cosa nostra ni slišati: Coppola in Puzo sta ju opustila tudi zaradi pritiskov takojmenovane *Italian-American Anti Defamation League*, etničnega ceha, ki skrbi za čast in dobro ime ameriških Italijanov. Da bi bila mera polna, je producent, Albert S. Ruddy, svetovno premiero samega filma *Boter* ponudil Ligi kot nekaj prispevek italo-ameriški skupnosti. Coppola nam je v *Botru* sicer pokazal in razkazal neko posebno obliko organiziranega kriminala, ni pa nam povedal, če je to mafija. Besedo mafija je zamenjala beseda družina.

L. 1971 se Coppola seveda ni zdel ravno varna partija in nič ni kazalo, da bi Coppola lahko dobil *Botra*, še toliko manj, ker je korporacija Paramount prav dekadno prej, se pravi v šestdesetih letih, preživljala eno izmed svojih najglobljih kriz: l. 1970 je Hillerjeva *Ljubezenska zgodba* (*Love Story*) napovedala stabilizacijo, prav oba *Botra* pa sta Paramount dokončno spravila nazaj v orbito in s tem lansirala serijo mega-uspešnic, ki so jo potem v osemdesetih letih spletli filmi kot *Lov za izgubljenim zakladom* (*Raiders of the Lost Ark*), *Indiana Jones v templju boginje smrti* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*), *Polica j z Beverly Hills* (*Beverly Hills Cop*), *Top Gun*, *Častnik in gentleman* (*An Officer and a Gentleman*), *Čas nežnosti* (*Terms of Endearment*), *Zvezdne steze* (*Star Trek*), *Kolo sreče* (*Trading Places*), *Flashdance*, *Pregon v San Franciscu* (*48 Hrs.*) itd. Povedano naravnost, Coppola je s svojima *Botroma* rešil in znova katapultiral filmsko korporacijo Paramount, kar se zdaj, ko nas ob filmski zgodovini že lahko zanima tudi zgodovina posameznih hollywoodskih majorstudijev, niti ne zdi tako nepomembno.

A *Boter* še zdaleč ni bil pomemben le zato. Prav z *Botrom* je Paramount — in takoj za njim tudi vsi ostali hollywoodski studiji — začel novo politiko: na leto je treba posneti vsaj en film, ki mora finančno uspeti do te mere, da lahko varuje in nosi vse ostale filmske projekte. Formula je šla takole: visok proračun za produkcijo in promocijo filma naj dopolni agresiven in simultani štart filma v celi Ameriki, podprt z intenzivno propagando in publiciteto ter višjimi cenami vstopnic. Formula je silovito in sunkovito vžgala: *Boter* je vzletel l. marca 1972, do konca leta samo v kino-blagajnah zbral 81 500 000 \$, postal največji ropar kino-blagajn vseh časov, vse ostale filme tega leta, med njimi mnoge legendarne (npr. *Diamonds Are Forever*, *Dirty Harry*, *A Clockwork Orange* in *Cabaret*), osmešil, vicešampionu leta, razvpitemu musicalu *Fiddler on the Roof*, pustil le drobiž (25 100 000 \$), že čez dve leti pa je za enkratno televizijsko prikazovanje pobral 10 000 000 \$, kar je še danes nezaslišano, težko razumljivo in še težje dosegljivo.

Boter je pomenil prelomnico: uspešnica poslej ni več film, ki se pokrije ali pa prinese nekaj milijonov, ampak film, ki se odkrito spogleduje s 100 000 000 \$. To je seveda spremenilo filmsko terminologijo: namesto izraza »hit« se uveljavi izraz »*blockbuster*«. Predvsem pa je s tem vzletel nov tip hollywoodskega režiserja, ki lahko normalno funkcionira le v okviru studija, institucije, sistema, po drugi strani pa dela le filme, ki so fiksna ideja njegovih osebnih obsesij in fantazij, potemtakem režiserja, ki je nekaka kombinacija sadističnega uživanja v »wishfulfilment« fantazijah in mazohističnega samozrtvovanja studijski etiki. Ker pa je bil Coppola prednja straža nove generacije hollywoodskih filmarjev, je uspeh *Botra* prižgal

zeleno luč tudi vsem ostalim mladim filmarjem — Stevenu Spielbergu, Georgeu Lucasu (Coppola je produciral njegova prva filma: **THX 1138** in **American Graffiti**), Johnu Miliusu, Brianu DePalmi, Martinu Scorseseju itd. Brez Coppole jih ne bi bilo — vsaj ne v pravem trenutku. Res je pa, da se je tik pred **Botrom** nekaj mlajših filmarjev uveljavilo z znatnimi in zelo opaznimi uspešnicami: Paul Mazursky s filmom **Bob & Carol & Ted & Alice** (1969), Peter Bogdanovich s filmom **The Last Picture Show** (1971) in William Friedkin s filmom **The French Connection** (1971). Toda to so bili le mali filmi, ki so uspeli: **Boter** je bil za razliko od teh filmov že v osnovi koncipiran kot velik film, ki naj bi zelo, zelo uspel. Lahko bi celo rekli, da je bil **Boter** načrtovan za to, kar je bil: moment nove kinematografije. »*Bil sem prvi! Hollywood tedaj ni bil ravno poln mladih ljudi. Svojčas je bil tam Orson Welles, čudežni deček, zgled vsem. Toda nasplošno je bila filmska industrija zaprta — tam so bili le možje pri petdesetih, ki so delali že v času studijskega sistema. Tako nisem bil le prvi mladenič iz svoje generacije, ki se je zaljubil v film, ampak sem bil tudi eden izmed prvih mladih ljudi, ki je obogatel čez noč. Moj odnos do denarja pa je bil, no, saj veste — nisem ravno tekal za manekenkami in hazardiral, ampak sem kupoval kamere, radijske postaje in časopise. V nekem smislu sem bil pred svojim časom,*« se spominja Coppola.

Snemanje **Botra** seveda ni potekalo brez težav: proračun je kmalu poskočil iz enega na 5 milijonov \$; studio v vlogi Don Corleoneja ni hotel gledati Marlona Branda, ki je bil tedaj že daleč od svojih zlatih časov, pa tudi sicer si ga nihče ni znal predstavljati v vlogi ostarelega partriarcha; še bolj je vse pri Paramountu razbesnelo dejstvo, da je Coppola glavne vloge namenil samim anonimnežem — Alu Pacinu, ki je pred tem igral le v dveh filmih (**Me, Natalie** in **Panic in Needle Park**), Diane Keaton, ki je imela za pasom le en film (**Lovers and Other Strangers**), in Talio Shire, Coppolino sestro, ki je bila nekajkrat le epizodistka (npr. **Gas-s-s**); John Cazale, gledališki igralec z bogatimi izkušnjami, je bil čisti filmski debutant, James Caan in Robert Duvall to sicer nista bila, toda opisu filmskih zvezd tudi nista ustrezala; Gordon Willis, sicer eden izmed najboljših hollywoodskih snemalcev, je snemanje zapustil, ker je menil, da Coppola ne ve, kaj počne, a se je po pogajanjih vrnil; igralci so se upirali, ker je bilo snemanje posameznih prizorov treba stalno in stalno ponavljati; veterane je motilo nenehno improviziranje; studio je bentil, ker se je Coppola odločil, da bo prizore, ki se dogajajo na Siciliji, tudi zares posnel na Siciliji, obenem pa mu je predlagal, naj te prizore posname raje v severnih predelih države New York; navsezadnje, studiu se je upiralo tudi to, da se film dogaja v preteklosti.

Pa vendar je Coppola Puzov roman razumel pravilno: **Boter** je postal velika kronika male družinske industrije, lekcija iz etnične subkulture, takojšnja klasika, Grand Guignol laissez-faire kapitalizma, največji intimistični spektakel in najbolj epska minimalka vseh časov.

Stare hollywoodske filmarje, kakršni so bili Raoul Walsh, Howard Hawks, John Ford, Michael Curtiz ali pa Frank Capra, je definiralo in ovrednotilo to, kako dobro so znali uporabljati podedovane paradigme, novo-hollywoodske filmarje pa je začelo nenadoma definirati to, kako dobro so znali te podedovane paradigme korigirati. **Boter** je bil natanko tak film: navidez zelo tradicionalen — na kar namiguje pripovedovanje, v katerem ni zaznati kakšnega posebnega eksperimentiranja, pa tudi živahna zgodba ter jasni liki —, toda v resnici globoko korigiran. Vse kritike te tradicionalnosti pa spregledajo, da je Coppola prav s tem, ko je uporabil tradicionalnost, samo tradicionalnost korigiral, ali z drugimi besedami, s tem, ko je nečemu tako vsakdanjemu, antijunaškemu in bazično »neresnemu«, kot je svet gangsterjev in njihov boj za oblast, nadel tradicionalni izraz, prignan do epskega cinizma, je samo tradicionalnost ironiziral in karikiriral. In prav zato je bila ta tradicionalnost tako resna, ritualna, srhljiva, neznosna, patološka, ne-človeška: šele s tem, ko se tradicionalnost samo-distancira, postane to, kar je — naravna forma vsega, česar se dotakne.

44 Boter je epski Kralj Lear: na eni strani gre za epsko zgodbo o vzponu in propadu kraljestva gangsterske družine Corleone (temno stran družine in patološko obscenost tega, čemur se reče »*family reunion*« je Coppola razkril še v filmu **Dementia 13**), na drugi strani pa za intimno zgodbo o človeku (Pacino), ki ne more najti sreče (v filmu **Deževni ljudje** sreče ni mogla najti ženska, Shirley Knight). **Boter** je Coppolino **Dvajseto stoletje** — »*all itch and hype and juicy film à clef*«, v katerem zgodovina družine Corleone parafrazira zgodovino Amerike: prihod imigrantov (drugi **Boter**, prihod Vita Corleoneja, ki ga igra Oreste Baldini); osvajanje divjine (drugi **Boter**, Robert DeNiro kot Vito Corleone v mali Italiji); mejaški individualizem (drugi

FRANCIS



PRISLUŠKOVANJE

Boter, Vitov/De Nirov zgodnji kriminal, njegova prelevitev v free-lance Dona; baronsko obdobje (prvi **Boter**, Don Corleone/Brando kot vladar »doline«); čas korporativizacije (drugi **Boter**); sakralizacija (Vatikan) in estetizacija (opera) korporativizma (tretji **Boter**).

Po drugi strani pa je prav tradicionalnost vrhovni objekt Coppolinega **Botra**, potemtakem same tradicionalnosti: vsi **Botri** se namreč vrtijo okrog družine Corleone in njenih ritualov. Tridesetminutna poroka Donove hčerke Connie (Talia Shire), pogreb Dona Corleoneja in raztegnjeni krst v prvem **Botru**, tridesetminutna zabava v čast prvega obhajila Pacinovega edina Anthonyja (James Gaumans), Donov rojstni dan, verski praznik in pogreb mame Corleone (Morgana King) v drugem **Botru**, shod na gala-zabavi in Cavalleria Rusticana v tretjem **Botru**. Vso to družinsko, ritualno, epsko, tradicionalno mistiko pa Coppola paralelno ritmizira z zločinom: med poroko hčerke (prvi **Boter**) Brando v svojem kabinetu sprejema male kliente, rojake, ki hodijo k njemu po pravico, ter obenem že tudi načrtuje, kako jim bo ugodil (najljubšemu konju hollywoodskega producenta, Johna Marleya, ki Brandovemu krščencu, pevcu z žametnim glasom, Alu Martinu, noče dati vloge v svojem novem filmu,



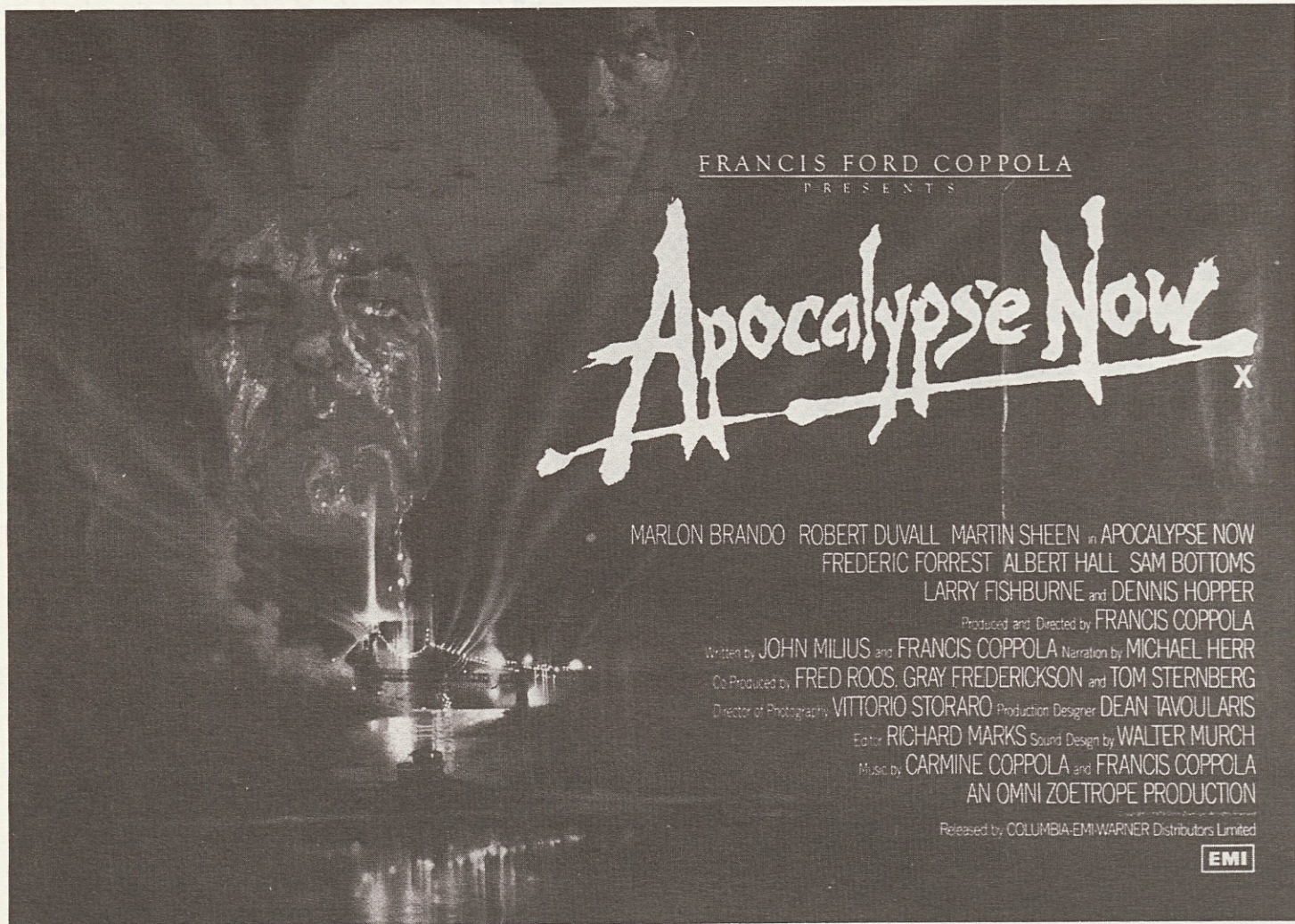
BOTER

Donovi ljudje odrežejo glavo ter nastavijo v posteljo; fantom, ki so onečastili hčerko enega izmed njegovih rojakov, nameni smrt itd.), med krstom svojega nečaka (prvi **Boter**) Pacino »režira« umore poglavarjev vseh petih konkurenčnih gangsterskih družin (Barzini, Cuneo, Moe Greene, Tattaglia, Strachi), med očetovim pogrebom (prvi **Boter**) Pacino pusti, da se njegov najzvestejši vojščak, Tessio (Abe Vigoda), ujame v svojo lastno past, med gala-zabavo (drugi **Boter**) Pacino, novi Don, v svojem kabinetu sklepa umazane kupčije s senatorjem iz Nevade (G. D. Spradlin), med verskim praznikom (drugi **Boter**) mladi Vito Corleone, Robert De Niro, likvidira Don Fanuccija (Gaston Moschin), opera (tretji **Boter**) je le kulisa za serijo morilskih misij itd. Na eni strani spektakel — razkošni, pompozni, epski prizori družinskih praznikov —, namenjen pogledu (taka je potem postala vsa Coppolina kinematografija osemdesetih), tako gledalčevemu kot tudi pogledu, ki »od zunaj« obseda družino (npr. pogled FBI-jevcev, ki si med poroko v prvem **Botru** zapisujejo registrske številke povablencev; pogled fotografa, ki mu med poroko odzamejo film, ker je fotografiral Don Barzinija ipd.), na drugi strani svet, v katerem pogledi govorijo in ubijajo (le pogled zadostuje, da Tessio v prvem **Botru** spozna,

da so ga spregledali; Pacino v drugem **Botru** svojega telesnega stražarja, Ameriga Tota, samo pogleda in ta že ve, kaj mu je storiti ipd.): primat pogleda nad glasom. Pevec Johnny Fontane (Al Martino), a clef kombinacija Deana Martina in Franka Sinatre, se v prvem **Botru** zateče k Brandu in mu zgrožen pove: »Nimam več glasu.« Reši ga lahko le pogled: vloga v filmu. Z glasom, z besedo je nekaj narobe. »Otroci govorijo, ko bi morali poslušati,« pravi Don. V filmu **Prisluškovanje** (*The Conversation*, 1974), ki je nekaj boljšega, kar se je zgodilo svetovni kinematografiji, Gene Hackman, veliki, a globoko frustrirani strokovnjak za prisluškovalne naprave, posluša, ko bi moral gledati: pogovora med prešušnikoma (Frederic Forrest in Cindy Williams), ki naj bi ju skušal mož prešušnice umoriti, nikakor ne more sestaviti, ko pa ga naposled le sestavi, se izkaže, da ga je glas prevaral — v resnici skušata prešušnika umoriti moža prešušnice. Glas je nevaren, hipnotičen, ne more ga — vsaj ne brez ostanka — pripojiti sliki, potemtakem temu, kar vidi. V filmu **Apokalipsa** zdaj ima Martin Sheen podoben problem: žre, obseda in razjeda ga glas polkovnika Kurtza, Marlona Branda. Martin Sheen svojo razpetost med sliko (fotografije polkovnika Kurtza na eni strani, Sheenov pogled, ločen od telesa, na drugi

COPPOLA

slovar cineastov



PLAKAT ZA APOKALIPSA ZDAJ

strani) in glasom (oficirja, Harrison Ford in G.D. Spradlin, ki ga pošljeta na tajno misijo, mu zavrtita trak, na katerem je posnet glas polkovnika Kurtza; na drugi strani Robert Duvall, ki skuša vojno dobiti z glasom — nad Vietkongovce se spravi z Wagnerjem) poudari takole: »Ujel me je na glas. Toda glasu nisem mogel spojiti s fotografijo tega človeka.« Ko v Kurtzovi bazi sreča fotografa (Dennis Hopper), ga vpraša: »Ali lahko govorim s Kurtzom?« Fotograf mu razkrije: »Z njim ne govoriš, njega poslušáš.« In obenem opozori: »Ker sem ga fotografiral, me je hotel ubiti.« Brando je reduciran na glas. Ko stopi v njegovo sobo, sliši le njegov glas. »On je Bog,« omeni fotograf. Bog-glas, moramo fotografu omeniti mi.

46 Da je glas res izgubljen, neobvladljiv in bistveno negativen, nas opozarja že kar razvpiti uvodni prizor v prvega **Botra**. Italo-ameriški možakar srednjih let, ujet v temo in veliki plan, govori neposredno v kamero in njegov glas — izgubljeno, brezdanje, brezciljno in brez vidnega receptorja — plava po zatemnjenem prostoru: kamera se počasi oddalji in ustavi za hrbotom Don Corleoneja, ki pa mu to, da možakar govori, itak ni všeč — češ, zakaj šele zdaj in zakaj nikoli prej? Glas in s tem besedo obdaja globoka negativnost ter frustriranost: beseda nikoli ne pomeni same sebe (ko Tessio Pacinu reče, da bo on organiziral srečanje med njim in Barzinijem, to pomeni, da ga bo skušal pripeljati na muho Barzinijevim ostrostrelcem), beseda je vedno nadomestek same sebe (Luca Brasi, zvesti stražar družine Corleone, se to, kar

bi rad povedal, pred vhodom v Donov kabinet uči na pamet). Svet **Botra** je svet, ki mu vlada pogled, ali z drugimi besedami, vrhovni ideal tega sveta je pogled: tisti Brandov pogled, ki manjka v uvodnem prizoru prvega **Botra**; tisti Brandov pogled na Pacina — noče ga videti kot gangsterja, ampak kot senatorja ali pa predsednika; tisti Brandov pogled na iznakaženega sina Santina (James Caan) — noče, da bi ga mama Corleone videla takšnega; tisti Pacinov pogled na samega sebe — svojo ilegalno organizacijo bi rad videl legalizirano (kar se v tretjem **Botru** tudi res zgodi). Gangster je estet, ki fantazira o svetu, v katerem bi se lahko predajal pogledu in postal njegov vzrok. Gangster je estet, ki je kriv, da se iz sveta, v katerem ga ni (svet legalnih institucij, zakonov), v svet, v katerem je (svet ilegalnih organizacij, zunaj zakona), vidi kot nekaj že mrtvega.

Prav zato se Coppolini gangsterji vedno obnašajo tako, kot da gredo na svoj lastni pogreb: prvič, vedno vedo, da jih bo skušal kdo ubiti (Brando v prvem **Botru** razloži Pacinu, kako ga bodo skušali ubiti; Pacino v drugem **Botru** razloži svojemu bratu Fredu, Johnu Cazaleu, kako ga bodo skušali ubiti), drugič, pogreb je pomemben družinski ritual, vrhunec nemosti, potlačitev glasu, umetnost pogleda (na pogrebu se vedno znajdejo tudi glavarji vseh ostalih gangsterskih družin in tamkajšnji pogovor s pogledi anticipira in zapečati usodo vseh), in tretjič, gangsterji so v vsakdanjem življenju vedno oblečeni tako kot na pogrebu, kot pogrebci (Luca Brasi/Lenny Montana gre v prvem **Botru** na

sestanez z družino Tattaglia, oblači in pripravlja pa se tako, kot da gre na pogreb — ko dospe na sestanez, ga potem res zadavijo z žico).

Gangster se vidi kot nekaj panestetskega, mrtvega, nigibnega (Coppolini gangsterji že po zunanem izgledu niso ravno športniki — to so v glavnem ljudje pri petdesetih, debeli in neokretni, zlasti če se spomnimo Luce Brasija in Clemenze/Richarda Castellana). Glavnina prvega **Botra** se itak odvrti v letih 1946—48, potemtakem v času, ki je bil že sam po sebi mrtev: prvič, to je čas po drugi svetovni vojni, drugič, v tem času so bili Italijani kot poraženci iz druge svetovne vojne nekaj mrtvega, in tretjič, to je bil čas, ko je kdajkoli v zgodovini o življenju in smrti odločala le ena oseba, ameriški predsednik (v tem času je imela atomsko bombo le Amerika, njen predsednik pa prst na gumbu). Obenem pa je **Boter** odgovor tudi na fantazmo o kolektivni nemoči, na paranoično izkušnjo mrtvosti in paraliziranosti, ki je bremenila šestdeseta in začetek sedemdesetih: vietnamski tornado, kontra-kulturni twist ipd.

Boter je postavljen v svet samih negativcev (vsi so tako ali drugače povezani z družino), toda — tako kot vsak levi film — gledalčev proces identifikacije nadzoruje: uvodni prizor nam kot vir identifikacije fiksira Branda, prizor, v katerem začne Pacino razlagati, kako bo ubil Sollozzo (Al Lettieri) in v katerem ga kamera izolira ter naredi iz fotelja, na katerem sedi, prestol, pa nam — po prvi smrti Marlona Branda — kot vir identifikacije fiksira Pacina. Drugače rečeno, negativca postavi v svet, v katerem zločinci sanjajo o istih stvareh kot nedolžni, potemtakem v svet, v katerem lahko nastopi kot sila pravice, kot Zakon, kot avtoriteta (vse Donove, bodisi Brandove ali pa Pacinove žrtve si smrt zaslužijo), kar predstavlja velik odmik od starega, klasičnega gangsterskega filma. Za razliko od starih gangsterjev Coppolini gangsterji tudi dojamajo, da je organiziran kriminal lahko uspešen le, če ga uokvirja kvazi-korporativna, »businesslike« družina, ne pa slepim, narcisoidni, patološki individualizem, kakršen je nekoč strmoglavil Jamesa Cagneya, Edwarda G. Robinsona, Paula Munija in tovarišijo. Za razliko od starih gangsterjev, ki so se svojega teritorija držali celo za ceno smrti, pa se Michael Corleone na koncu prvega **Botra** odloči, da bo s svojo družino iz New Yorka prebegnil v Nevado (*»Don je bolan in Barzini vas izriva,«* mu očita gangster Moe Greene/Alex Rocco) in tako začel novo življenje: s tem se je **Boter** priključil filmom tipa **Butch Cassidy in Sundance Kid** (George Roy Hill, 1969), **Divja horda** (Sam Peckinpah, 1969 ipd., v katerih revolveraši zbežijo z divjega zahoda (v Bolivijo oz. Mehiko).

V starih gangsterskih filmih so bili gangsterji kaznovani tako, da so na koncu vedno umrli; v **Botru** so gangsterji kaznovani s tem, da preživijo oz. da umrejo naravne smrti (Brando v prvem **Botru** umre za srčnim infarktom medtem, ko se igra s svojim vnukom, Pacino se v vseh treh **Botrih** le stara). Naravna smrt je seveda cinična: ko Pacino vpraša, zakaj so mu hoteli ubiti očeta, Don Corleoneja, mu Sollozzo, naročni likvidacije, ki se sicer ne posreči, odgovori, da le zato, ker je bil star (*»Don je star, popuša, njegov čas je mimo.«*).

V starih filmih so junaki svoja ubijanja in nasilnost opravičevali s takšno ali drugačno nujnostjo in ljubica jim je to potem vedno odpustila. Konec prvega **Botra** pa to zasuka: ko Diane Keaton svojega moža, Michaela Corleoneja, vpraša, če je res dal ubiti svojega svaka, Carla Rizzija (Gianni Russo), katerega sinu je bil še malo pred tem za botra, ji ta besno zasika, da naj ga nikoli ne sprašuje o njegovih poslih, da pa ji tokrat, toda le tokrat, dovoli, da ga vpraša. In Diane Keaton vpraša: *»Si ga res dal ubiti?«* Pacino se zlaže: *»Ne.«*

Coppolina deveturna trilogija **Boter** je s svojim mitom o izgubljeni moči »besede« in s svojo ritualno-krščansko hierarhizacijo »vzroka« postala metafora za celotno post-studijsko hollywoodsko kinematografijo: navsezadnje, glavnina prvega **Botra** se odvrti v letih 1946—48, potemtakem prav v času, ko se je studijski sistem raztreščil; da je studijski sistem

smrtno ranjen, najlepše ponazarja dejstvo, da se Hollywood že uklanja zahtevam Brandove »mafije«, ali natančneje, Brando vodi in usmerja hollywoodski casting (Johnny Fontane dobi vlogo v filmu šele po njegovi intervenciji); prvi **Boter** se začne istega leta, kot je Brando debutiral na Broadwayu (zelo značilno: **I Remember Mama**), konča pa se z Brandovo smrtjo istega leta, kot je Brando debutiral na filmu (**The Men**, 1950); in dalje, Coppola je tik pred začetkom snemanja prvega **Botra** priredil večerjo, na katero je povabil vse igralce — vsi so se naslavljali na Branda, vsi so »igrali« za Branda, vsi so mu hoteli ugajati, to pa je bilo natanko to, kar je Coppola potreboval v filmu. In ideja filma **Boter** je prav v tem, da besedo daje in jemlje Marlon Brando: Brando je začetnik nove igralske tradicije, takoiimenovane »Metode«, »going-into-character« mimikrije, obenem pa je začetnik družine Corleone, njen prvi Oče in prvi gibalec. V drugem **Botru** se izkaže, da Brando ni imel očeta (ali natančneje: njegov oče umre, še preden ga film sploh lahko pokaže), obenem pa je jasno, da Brando tudi v »igri« ni imel filmskega »Očeta« — njegova »igra« nima nobene zveze s tem, kar se je v Hollywoodu dogajalo pred letom 1946. Brando si je besedo vzel sam in s tem postal sam svoj vzrok. Največ njegove krvi v prvih dveh **Botrih** imata Al Pacino, ki igra njegovega najljubšega sina, in Robert De Niro, ki igra v drugem **Botru** mladega Branda. Obema, tako Pacinu kot De Niro, pa je lastno tole: pred **Botrom** sta bila le anonimneža, po **Botru** sta postala simbol »Metode«, transformacijske »igre« — spomnite se De Nira iz **Razjarjenega bika** ali pa **Nedotakljivih** in Pacina iz **Brazgotinca** ali pa **Dicka Tracyja**. To, da je De Niro igral mladega Branda v drugem, ne pa že v prvem **Botru**, ima vsekakor zelo natančen smisel: De Niro je moral prevzeti vse Brandove manirizme iz prvega **Botra**, njegov slog, njegovo igranje, njegovo metodo — moral se je »vživeti« v Branda, kar seveda pomeni, da ni Brando posnemal De Nira, pa čeprav je De Niro v samem filmu njegov predhodnik, ampak De Niro Branda. Brando povzroči samega sebe — Brando je oče samemu sebi. Pacinu in De Niro je dal besedo prav on. Besedo pa je dal tudi vsem ostalim tipom novo-hollywoodske »metode«: obvladani introvertiranosti — John Cazale (sin), obvladani ekstrovertiranosti — Jamez Caan (sin), neobvladani ekstrovertiranosti — Talia Shire (hčerka), neobvladani introvertiranosti — Diane Keaton (žena najljubšega sina) in patološko obvladani naravnosti — Robert Duvall (posvojenec).

In dalje: v filmu **Apokalipsa** zdaj Marlona Branda išče prav Martin Sheen, igralec, iz katerega je Terrence Malick v filmu **Badlands** (1973) naredil repliko Jamesa Deana, potemtakem evokacijo ikonografije petdesetih, ki jo je zapakiral Marlon Brando. Martin Sheen obsedeno in paranoično išče izvor, »vzrok« svoje igre, Marlona Branda: *»Dobil sem misijo. Boljše ne bi mogel dobiti.«* In: *»Njegove zgodbe ne morem povedati, ne da bi povedal svojo.«* Brando je postal Bog-glas, človek, ki daje besedo. Francis Ford Coppola je ustvaril star-system sedemdesetih. Toda ustvaril je tudi star-system osemdesetih. **Izobčenci** so bili namreč: C. Thomas Howell (**The Hitcher**), Matt Dillon (**Drugstore Cowboy**), Ralph Macchio (**Karate Kid**), Patrick Swayze (**Ghost**), Rob Lowe (**St. Elmo's Fire**), Emilio Estevez (**Stakeout**), Tom Cruise (**Top Gun**) in Diane Lane (**Streets of Fire**). Izobčenci so bili, še preden so postali zvezde. Ko si otrok, je vse novo.