



Sedem dni, ki so pretresli svet

Bogdan Lešnik

Kaj je FEST?

Organizatorji FEST so se pridušali, kako ta festival ne sme postati "sejem" (vašar), kako se mora odpreti res *najboljši* produkciji tega sveta. Njihov dober namen je rezultiral v tem, da so v program prišli res samo *zanesljivi* (big-budget) filmi, zanesljivi po tem, da prinesejo denar. O kakšni *off* produkciji ni bilo sledu. Kaj je torej bil ta FEST? Sejem. Kakor kramarji ponujajo svojo robo, da je najboljša, tako tudi na FEST ni bilo veliko *dobrih* filmov, razen seveda v tehničnem smislu, *conditio sine qua non*. Peščica filmov (natančneje: trije v novinarskem programu) iz neuvrčenih držav pa najbrž legitimirajo podnaslov FEST: the best films of the world. Na festovskem (filmskem) zemljevidu zavzemajo ZDA daleč največ prostora.

Kaj je kritika?

Bertolucci je na tiskovni konferenci izjavil, da bi kritiki morali gledati filme skupaj z "navadnim občinstvom", da bi doživeli njihove reakcije. Če bi se Bernardo Bertolucci potrdil in gledal kak film skupaj s *kritiki* (v Domu sindikatov), bi brž videl, kako ga je polomil: *kritiki* so najbolj gnile filme tega FEST — *Warriors in Alien* — gledali s popolnoma *pravi* reakcijami, s takimi, na katere je bil film preračunan: slišati je bilo vzdih, stoke, ječanje in ploskanje, kadar so "naši" zmagovali!

B. B. je v diskurz o svojih filmih vpeljeval tudi psihoanalizo, pri tem pa spregledal neko protislovje: reakcije publike, na katere se poziva, so namreč *psihološke* narave, in kritik, ki bi se nanje osredotočal, ne bi več obravnaval filma s psihoanalitičnega vidika, kakor bi hotel B. B., temveč bi se ukvarjal s funkcionalno psihologijo občinstva.

Luna

Seveda je imel B. B. v mislih reakcije kritike na *Luno*, ki jo je večina občinstva sprejela kot melodramo, kritika pa ravno ob tem zmajevala z glavo. Resnično: *Luna* je nekakšen *meščanski pasijon* z močnimi krščanskimi konotacijami. Luna, ki se navidez brez pravega razloga vleče

skozi cel film, kajpada reprezentira ("simbolizira") *nedosegljivi predmet želje*, namreč po svojem učinku: invocira "hrepenenje", eksaltirano stanje duše, omamlja. Njen najbližji "zemeljski" korelat je *imaginarni oče*, kar išče mladi Joe, med drugim v *igr*i, s katero si vbrizgava heroin. Mati vidi, da fantu "manjka" oče, zato mu ga poišče. Oče pa, kakršen je (realni oče), je "bolj sin kakor sin" (B. B.), vezan na svojo lastno mater v ojdipskem vozlu. Očetova situacija je podvojena v sinovi, le da tukaj veliko bolj radikalno: šele sin realizira očetovo željo: to je *incest*.

Mati je dvojna figura (v incestu) Jokasta in (v reševanju sina) devica Marija. Obe svojo željo do užitka investirata v sina, prva na način *odsotnosti očeta* in druga na način njegove *prisotnosti*. Binarna opozicija teh dveh označevalcev pa nakazuje, da gre za *spolno razliko*, torej pri Mariji za *žensko*, ki jo določa manko, pri Jokasti pa za *falčno žensko* — (imaginarno) izpolnitev želje, ki jo v simbolnem zastopa falos, v realnem pa prav incest.

Do končne združitve "svete družine" res pride. Sinov pasijon se konča z vstajenjem; očetova zasušnica razblini vse prejšnje — nadomestne — očetovske podobe. Happy end, res; toda konstitutivno zanj je mesto, kjer se dogaja: lociran je namreč v teater! Kakor *Kralj Ojdis* se tudi *Luna* ne more dogajati nikjer drugje.

Mistika

Luna gre torej po trnovi poti. Nad njo se je zgražal celo sam Jevgenij Jevtušenko, predvsem seveda nad incestom. Po J. J. ima umetnost terapevtsko ("medicinsko") vlogo, ne pa da kaže take svinjarije! Zato pa najbrž ni čudno, da je Kulišev film *Vzlet*, v katerem je J. J. igral "očeta sovjetske astronavtičke" Ciolkovskega, eden najbolj dolgočasnih, nabreklih, patetičnih in didaktičnih filmov, kar jih je bilo mogoče videti na festivalu (in daleč okoli). Za ta film (in v veliki meri za *Sibirijado*) je značilna do dolgočasnosti perfekturna fotografija, toga in "pogobljena" igra ter konflikti, ki niso nikdar osebni,

temveč zmeraj konflikti *ideologij* in *moral*. Dialogi ne tečejo po načelu "beseda izzove besedo", temveč vsakdo "v sebi" nosi cel (programski) govor, ki ga po koščkih meče ven. *Patetika* filma se na tem mestu sprevača v *patologijo* govora.

Skozi konjeve oči

Festivalsko občinstvo (tisto pod firmo *kritikov*) je obiskovalo posamezne predstave po razvidnem vzorcu: medtem ko se je ob ameriških filmih trlo ljudi, je bila dvorana ob filmih drugih produkcij skoraj zmeraj napol prazna. Čeprav je to treba pripisati tudi dejanski moči produkcije, je bila prav tako razvidna neka *kriza kriterijev*. Jovan Ristič je za Bilten (informativno glasilo FEST) med drugim izjavil, da je *Apokalipsa* blede senca *Lovca na jelene*. No, svoje mesto v tej opredelitvi je takoj pojasnil: zanj namreč niti *Kabaret* sploščka ni bil veliko vreden film.

Eden tistih filmov, ki si niso "zaslužili" pozornosti kritikov, je bila Kovacseva (madžarska) *Žrebčarna*. Dogajanje je locirano na obmejno madžarsko *ergelo* v času stalinističnih intervencij. Upravnik žrebčarne ima težave z delavci — medvojnimi oficirji (kaznjenci). Nadrejeni mu svetujejo politiko "trde roke", ki pa ni v skladu z njegovim moralnim prepričanjem, zato propade. Konflikt se odvija na treh ravneh: med režimom in "razrednim sovražnikom" (oficirji), med upravnikom in oficirji ter med upravnikom in režimom. Najpomembnejši je seveda slednji, ki pa se ga protagonist (upravnik) ne zaveda; režim uvajajo "drugi" in on, čeprav prepričan revolucionar, jim več ne sledi, jih "več ne razume". Še naprej deluje v skladu s svojim prepričanjem, vendar to ni *funkcionalno*: njegov konflikt z režimom ("drugimi") se zaostri, oficirjev pa tudi ne more "prevzgojiti". Razplet dogodkov učinkuje kot rahla koncesija režimu: le-ta je "v bistvu" zabloda in njegove notranje protislovnosti lahko izkoristijo "sovražni elementi", proti katerim naj bi bil režim pravzaprav uveden. S tem pa, ko proizvaja notranja protislovja, postaja režim *nefunkcionalen*, in prav *sem* je



Luna, režija Bernardo Bertolucci

uperjena njegova kritika. Pa še to ni čisto dosledno: še zmeraj je režim *funkcionalnejši* od našega junaka, saj (čeprav "radikalno") pokonča sovražnika, medtem ko se upravniku ni posrečilo prav nič. Ravno v tej zapletenosti in mnogopomenskosti pa je Kovacs zelo subtilno vpeljal problematiko, ki je v njegovi državi najbrž še zmeraj močan tabu.

Na kratko

Med filmi, ki si *niso* zaslužili velike pozornosti, bili pa (in bodo) zelo obiskani, je *Tess* Romana Polanskega. Če izvzamemo porcelanasto krhko Nastasjo Kinsky, film preseneča z *odsotnostjo* tistega, kar je bilo značilno za filme Polanskega. Dialogue (na ravni *Mesteca Peyton*) je sicer mogoče analizirati kot *simbol* nekega nostalgичnega, nezadovoljenega subjekta, če bi se komu dalo. Film se podreja kultu *lepote*, ki jo reprezentira Nastasja, in mitu *visokega rodu*, ki se zgoščeno manifestira v Tessinem obnašanju. "Tragika" Tess d'Uberville je v tem, da je v napačnem svetu ob napačnem času, in zato *žrtveno jagnje* (v starem, mitičnem Stonehengu) svojemu okolju. Edina metonimična razsežnost tega *déplacement* je seveda osebna investicija Polanskega. Ko smo že pri osebnih investicijah: včas bi mi bilo, ko bi zaradi tega postal še bolj divji, radikalnejši, pa se je le nekam raznežil.

Interpelacije

Polanskemu ni uspelo priti na tiskovno konferenco. V Dom sindikatov ga ni pustil vratar, ker ni imel vstopnice. Resda ni veliko zamudil; na svoji strani mize namreč ne bi mogel opazovati tega "filma zunaj festivala" v vseh njegovih dramatičnih razsežnostih. Videti je bilo, da nihče nima ničesar povedati, da vprašanja padajo bolj iz vljudnosti do gosta kakor iz neke polemične želje. Neki strastni novinar je prosil Jevtušenka, naj kaj odrecitira, in pesnik je nemudoma ustregel. Pesem je sestavljalo veliko število verzov, od katerih se je polovica rimala na **da** in polovica na **ne**. S tem je najbrž hotel odgovoriti na vsa vprašanja.

Očitno se je natanko vedelo, kako so razdeljene "vloge" po scenariju tiskovnih konferenc; neka intervencija je v tem duhu ostala zapisana v Biltenu kot "uobičajena provokacija V. B." Razen tega so bile prevajalke po pravilu polpismene ženske, ki bodisi niso poznale besed (kot Kovacseva prevajalka), ali pa so sploh prevzele komando (kot prevajalka Martina Ritta) in poljubno spreminjale smisel vprašanj in odgovorov. Na neke jezne intervencije spraševalca (Rittovo prevajalko je bilo mogoče nadzorovati, ker je pač angleščina eden od bolj znanih jezikov, nekaterih, npr. madžarske, pa ne) je vodja konference odgovarjal: "Ne motite konference!" in s tem pač pokazal, da ni toliko bistveno, kaj se govori, kot nemoten potek dogajanja in s tem privid razumevanja, soglasja ter organizacijske "uspešnosti".

Tess, režija Roman Polanski





Apokalipsa danes

(Apocalypse Now)

To ni le spektakel o ameriško-vietnamski vojni, to je že filmski mit; mit glorificirane moči filmske tehnologije (in sploh kinematografske produkcije z vsemi investiranimi milijoni dolarjev, z ogromnimi naporji filmske ekipe), ki da še edina lahko vzpostavi fikcionalni "ekvivalent" vojne groze ter prevzame nase težavno nalogo "moralnega očiščenja". Gre torej za film, ki hoče biti na ravni svoje teme: in to ne le s prezentiranjem vojnega nasilja, marveč tudi (in hkrati) z uprizorjanjem ideološke in imaginarne percepcije vojnega dogajanja.

Coppolova *Apokalipsa danes* ni kakšna realistična vojna drama (z dogajanjem utemeljenim predvsem na psihologiji oseb), temveč spektakel, ki sprevrže realizem z ekscesivnostjo svojih postopkov, s frapantnostjo svoje mizanscene — torej spektakel kot tista praksa, ki vseskozi manifestira, da postavlja dogajanje na sceno, da ga uprizarja (sam Coppola ne opozarja zaman, da je ta film podoben operi kot "irealistični" predstavi par excellence). Vendar spektakel ima tu — in v tem je bržčas glavno Coppolovo mojstrstvo — še ideološko vlogo, ki pokaže, da je postala vojna spektakel celo za tiste, ki so jo izvajali: ogromen spektakel brez režiserja. Ta odsotnost "režiserja", ki je organiziral vietnamsko vojno, bi lahko bila glavna točka napada na ta film, če se ne bi to izirvanje političnega manifestiralo ravno kot moralni delirij in kot fascinanten poskus preseženja politične konkretности z metafizičnim in mitološkim. Od tod ta dvojnost: v sami konkretности dogajanja je to vietnamska vojna, medtem ko je konkretnost politične determinacije "nadomeščena" z blaznostjo in moralno metafiziko: poveljniški štab ameriške vojaške baze želi iztrebiti "ekscs", ki skače iz okvirov (tako geografskih — Kurtz je že v Kambodži, kot strateških — Kurtz uporablja "grozljive metode"). Ko pošljejo Willarda, da bi poiskal in ubil Kurtza, je ta misija proglašena za ilegalno ("je nikoli ni bilo"): vojaška oblast ne dopusti ničesar, kar presega "razumnost" vojne, pri čemer lahko to "razumnost" ohrani le tako, da taji njeno negacijo. Če je tedaj *Apokalipsa* uprizorila prav ta "ekscs" (in to z vso ekscesivnostjo svojih filmskih postopkov) in ilegalno misijo njegovega iztrebljanja kot jedro celotnega dogajanja, je s tem to negacijo "vojne razumnosti" razkrila kot konstitutivno točko vojaško-politične strategije.

Vse, kar mladi poročnik Willard (Martin Sheen), ki gre iskat poblatnelega polkovnika Kurtza (Marlon Brando), doživi na svojem potovanju, je organizirano kot spektakel (tako da je Willard predvsem gledalec, ki osuplo strmi): kot spektakel oziroma "nore sanje" (Willardove besede), ki poudarjajo delirični značaj dogajanja. Prva taka scena, organizirana kot spektakel (kjer se Coppola sam filma kot televizijski snemalec), je kajpada helikopterski napad na vietnamsko vas: helikopterje pospremi v zrak vojaška trobenta iz časov "divjega zahoda", zgoraj na nebu pa se ob spremljavi Wagnerjeve glasbe razvrstijo v figuro Walkirinih jezdecev, ki bodo pod vodstvom oficirja Kilgorja (Robert Duvall) uničili vietnamsko vas samo zato, ker je v bližini reka z ugodnimi pogoji za surf. Kilgorova vloga je tu centralna (veliko bolj kot Kurtzova, kljub njegovi finalni metafizični ariji): centralna ne le zato, ker se ta figura pojavlja kot fantom klasičnega hollywoodskega filma (ki je tudi prvi proizvedel vojni spektakel s standardnim junakom — utelešenjem osvajalskega podjetništva v imenu liberalizma), marveč tudi zato, ker je v tej vojaški akciji, ki jo režira Kilgore, dovolj dobro metaforizirana praksa in ideologija kolonialnega osvajanja.

Nekateri prizori s potovanja (angl.: trip) po reki so narejeni tako, da v njih ni težko najti aluzije na narkomanski trip (droge, rock glasba, psihidelični učinek svetlečih izstrelkov itd.); potem je tu še sijajna sekvenca s Playboyeveimi "zajčki", ki uprizorijo disco sredi džungle — sami spektakelski mehanizmi, ki manifestirajo vojno kot "imperialistični trip" in kot omamljanje vojakov z vsemi

scenarij: John Milius, Francis Coppola

režija: Francis Coppola

fotografija: Vittorio Storaro

glasba: Carmine Coppola, Francis Coppola

igrajo: Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Frederic Forrest, Albert Hall, Denis Hopper

proizvodnja: An American Zoetrope Production, 1979

jugosl. distribucija: Croatia film, Zagreb

mogočimi drogami, da ne bi vedeli, kaj pravzaprav v tej vojni počno.

Razen v tej spektakelski dimenziji pa je film uspel še v posredovanju konkretности vojnega dogajanja, v uprizorjanju fizične, telesne prisotnosti krajev in predmetov, ki povsem iznenada dobijo smrtni, morilski učinek. Toda od te konkretности se film v potovanju po reki proti misterioznemu prebivališču blaznega Kurtza vse bolj obrača k abstrakciji, kot da bi hotel to neznosno prisotnost nesmisla "pokriti" z nekim vrhovnim pomenom, jo razložiti. In prav v tem filmu spodleti: tu gre namreč za tisti famozni, dolgo pričakovani finale (srečanje s Kurtzom), ki v scenografiji pošastnega dekorja (maskirani obrazi, kipi vzhodnjaških božanstev, razmesarjena trupla itd.) izzvani v metafizični traktat o "grozi morale" (o barbarstvu, grozodejstvu, ki je v nas in se prebudi, ko je morala že toliko "pretrpela", da ne vzdrži več).

Tako ima film navsezadnje vendarle predvsem vlogo "moralnega očiščenja", iztrebljanja pošasti, ki je "v nas" (tukaj pač v figuri blaznega Kurtza, ki metaforizira vojno kot blaznost). Za razliko od *Lovca na jelene*, ki je obtožil Azijo za prebujanje pošasti (od tod njegov rasizem), je *Apokalipsa* razkrila monstuma v Ameriki. Tako se film navezuje na "ekscsistično" linijo ameriške kinematografije (*Izganjalec hudiča* ali novejši proizvod — *Alien*), s to razliko, da je njegov postopek veliko bolj rafiniran in izpeljan s fascinantno spektakelsko tehnologijo.

Zdenko Vrdlovec

Francis Ford Coppola

(1939, Detroit)

scenarij: "Patton" in "Veliki Gatsby"
celovečerni filmi:

- 1963 — *Demenca 13* (Dementia 13)
- 1966 — *Zdaj si velik fant* (You're A Big Boy Now)
- 1968 — *Dolina sreče* (Finian's Rainbow)
- 1969 — *Ljudstvo dežja* (The Rain People)
- 1972 — *Boter* (The Godfather)
- 1973 — *Prisluškovanje* (The Conversation)
- 1974 — *Boter II* (The Godfather, Part II)
- 1979 — *Apokalipsa danes* (Apocalypse Now)