

Resnice in katarze: Mitologija Oliverja Stona

Dušan Rebolj

Leta 1991 je Oliver Stone v intervjuju za revijo *Time* razložil, da je hotel s filmom *JFK* (1991) ustvariti »protimit« – po robu da se je hotel postaviti mitu o okoliščinah ter domnevnem storilcu atentata na Kennedyja, ki ga je z objavo svojih izsledkov leta 1964 napletla preiskovalna komisija pod vodstvom vrhovnega sodnika Earla Warrena. Pripovedi o samotnem norcu, ki naj bi ameriškega predsednika od zadaj, iz šestega nadstropja ter skozi drevesno krošnjo ustrelil z okorno in nenatančno puško, pri čemer naj bi mu izdatno pomagala cikcakajoča »čarobna krogla«, se je uprl z divjaško montiranim triurnim filmskim esejem, zgostitvijo orjaškega sklada pomislekov o ugotovitvah Warrenove komisije, ki so se v svetovni javnosti nabrali v (tedaj) treh desetletjih po atentatu.

Najostrejših kritik je bil deležen prizor, v katerem se tožilec iz New Orleansa, Jim Garrison, v Washingtonu sestane z upokojenim operativcem, ki se mu predstavi le z vzdevkom X ter razdela osnovno tezo filma: da so v atentatu na Kennedyja in prikritju njegovega resničnega ozadja sodelovali zastopniki »vojaškega industrijskega kompleksa« v raznoraznih policijskih in obveščevalnih agencijah, najverjetneje tudi v sodelovanju z mafijo. Vzroki atentata naj bi bili Kennedyjevo poseganje v financiranje in pooblastila Cie, načrtovano krčenje proračuna za vojsko, z njim povezani načrti za umik vojaških svetovalcev iz Vietnama ter premalo sovražna nastrojenost do Sovjetske zveze in njene zaveznice Kube.

Glavna ost kritike opisanega prizora je bila, da se v resnici ni zgodil. Da Garrison med svojo preiskavo vpletenosti nekaterih Newor-

leanščanov v ozadje atentata ni srečal osebe, ki bi mu vse te podatke servirala naenkrat in s takšno utemeljitvijo. Kar nedvomno drži. Stone je v X-u zgostil stališča, ki sta jih javno zagovarjala Fletcher Prouty in Richard Case Nagell. Prvi je bil v Kennedyjevem kabinetu vodja posebnih operacij, drugega, nekdanjega protiobveščevalca, pa so v El Pasu dva meseca pred atentatom zaprli, ker je vstopil v banko, dvakrat ustrelil v strop in počakal policijo – po lastnih trditvah zanalasč, da ga organizatorji atentata ne bi porabili za žrtevno jagnje.

Toda onkraj nezanesljivosti podatkov – omeniti je treba, da sta bila Prouty in Nagell z ozirom na svoje siceršnje izjave in delovanje precejšnja »posebneža« – oziroma svobode, s kakršno Stone v vsakem svojem zgodovinskem filmu kombinira znana dejstva, ležita dve pereči zagati. Zasilno jima recimo



ne sme zaspati, ker je sistem prelomljen; ker ji je elita napovedala vojno.

(Obupno naivno) vprašanje, ki samo od sebe rine v ospredje, je: ali je spopad mitov in protimitov edina resnica politične situacije? Ali je politika neprekinjena, trajna razprava, s katero razmišljujoči ljudje usklajujemo svoje različne interese, ali je pač spopad interesov, v katerem vsakič posebej zmagajo nosilci čustveno učinkovitejšega mita – ki, jasno, razglašajo, da prav njihov mit ni mit, temveč razsvetljenska resnica, osnovana na dejstvih ter iz njih izpeljani zdravi argumentaciji? Če prvo možnost zavrnemo kot očitno traparijo, drugo pa kot protislovje – saj bi morali predpostaviti vsaj nemitski, razsvetljenski zorni kot, iz katerega bi jo lahko izrekli – potem nam – *nam*, ki ne mislimo in ne izrekamo s stališča družbene moči – očitno ostane le politično stališče zmotljivih, a mislečih ljudi, ki se, kakor vedo in znajo, otepajo najrazličnejših mitov, kadar slutijo, da bi bilo prehudo vžvljanje vanje škodljivo.

V tem napetem polju ustvarja svoje (mitske) filme tudi Oliver Stone. Po eni strani – na primer ko je pred javnostjo zagovarjal idejno konstrukcijo filma *JFK* – vztraja, da njegovo delo temelji na poglobljenih in doslednih raziskavah zgodovinskega materiala ter na subjektivni, a poštenu interpretaciji preverljivih dejstev. V dokumentarcu *Oliver Stone's America* (2001) režiserju in izpraševalcu Charlesu Kiselyaku pojasni: »*Slepljenje me ne zanima. Morda se motim o nekaterih podrobnostih, morda celo o vsej stvari. Vsekakor pa [menim], da imam prav, in to je vse, kar lahko storim: da si svetim z lučjo lastne vesti.*«

Hkrati pa se izredno zaposluje s čustveno udarnostjo svojih stvaritev. Denimo, njegov *Salvador* (1986) je fiktivna pripoved, v kateri je novinar Richard Boyle – koscenarist filma, ki je dejansko poročal iz Salvadorja – priča ključnim in najbolj razvpitim dogodkom z začetka 80. let. Tedaj je v Salvadorju izbruhnila državljanska vojna med desničarsko hunto, ki so jo podpirale ZDA, ter levičarskimi gverilci. Atentat na salvadorskega nadškofa Oscarja Arnulfa Romera, posilstvo in umor štirih ameriških misijonark, javne usmrtitve študentov, obglavljenja otrok revnih kmetov in drugi zločini, ki so jih počenjali desničarski odredi smrti, tvorijo galerijo grozot, katere izrecni namen je rjoveča obsodba vpletenosti Reaganove administracije v Srednji Ameriki

– Stone pa je navdih za njeno snemanje po lastnem pričevanju iskal v Eisensteinovih propagandnih filmih.

Problem je, spet, v zornem kotu tvorca mita. Stonovo držo do lastnega mesta v sferi filmske produkcije je v *Washington Postu* posrečeno povzel John Powers, ko je ugotavljal podobnosti med njim in Richardom Nixonom: »*Oba jezno zaničujeta vzhodni establišment¹ in sta, kakor je značilno za obsedence z nadzorom, malodane histerično sumničava do tiska. Oba sta dolgoletna insiderja, a se počutita kot podcenjena outsiderja.*« Stone sodi med najbolj spoštovane in nagrajene holivudske režiserje. Izredno obvlada obrt in se zelo dobro zaveda manipulativne moči filma, pa tudi dejstva, da je njegovo ime vaba za večdesetmilijonske investicije. Domnevati, da takšen izjavitelj sodeluje v razpravi na enaki ravni kot njegovo občinstvo – dati mu torej pravico, da od gledalca zahteva zgolj zaupanje v njegovo resnicoljubnost – je tvegano. To neravnovesje moči lahko gledalec dejansko premosti le z dosledno nezaupljivostjo do videnega, čeprav je videno fascinantno in se celo na ves glas sklada z njegovimi lastnimi stališči (oziroma še zlasti v tem primeru). Brezpogojno strinjanje je priporočljivo le v eni točki: Oliver Stone, tako pravi sam, snema filme, ki naj uspavano občinstvo spodbudijo h kritičnemu motrenju zgodovinskega trenutka. Vsekakor. In ker dokazno breme nosi izjavitelj, naj kritika najprej razmotri filme, ki jo zahtevajo.

Katarze

Sledeč temu nasvetu se še za trenutek pomudimo pri kontrastu med katarzično razsnovo, ki jo ponuja poročilo Warrenove komisije, ter antikatarzično Garrisonovo ugotovitvijo, da je Kennedyjev umor nerazrešen in da so Američani v lastni deželi Hamleti, »*otroci pogubljenega očeta/vodje, čigar morilci še vedno sedijo na prestolu.*« Garrison izgubi sodni proces, med katerim skuša dokazati vpletenost poslovneža Claya Shawa v atentat (in posledično, da je bila na delu zarota). Stone je – ker je namen filma angažma javnosti – uporabil šolski brechtovski prijem, ki temelji na domnevi,

1 »Vzhodni establišment« je v ZDA oznaka za politično, poslovno in medijsko elito, osredotočeno v New Yorku ter izšolano na vrhunskih univerzah na severovzhodu ZDA (Harvard, Yale, Columbia, Princeton itd.).

»zagata o resnici« in »zagata o katarzi« ter se najprej posvetimo prvi.

Resnice

X-ov monolog ter spremljajoča montaža sta dejansko film v filmu; sta miniaturna politična srhljivka, ki ubesedeni problem strmoglavljenja institucije predsednika z državnim udarom prevede v občutje strahu in preganjavice. Stone, glede na trditve v že omenjenem intervjuju, pristaja na teorijo, po kateri mit izraža duhovno, čustveno resnico dogodka, ki ga opisuje. Torej, če je »resnica« mita Warrenove komisije pomiritev, češ da je bil atentat na Kennedyja sicer strahoten dogodek, a da ga je zagrešil samotni norec, izpadek iz sistema, in da lahko javnost po tej ugotovitvi zaspi nazaj bolj žalostna, a modrejša, potem sta »resnici« Stonovega filma prav strah in preganjavica javnosti, ki



Vod smrti

da občinstvo čustveno sprostitev, če je ni deležno v dram, poišče v realnosti. Toda *JFK* se ne konča z izrazom Garrisonove frustracije zaradi izgubljenega primera in nezadoščnosti pravici. Konča se nekoliko dvoumneje. Glasbena spremljava so sicer zloveščji vojaški bobni, ki jih poslušamo ves film (našemu življenju vladajo zatiralske, morilske sile). Toda Garrison po obljubi, da bo morilce zasledoval, kakor dolgo bo treba, odide s sodišča v objemu z ženo in s sinom. Stone je prizor v komentarju, posnetem za izdajo na DVD-ju, opisal: »Lepa podoba družine, ki je skupaj tako v porazu kakor v zmagi.«

Presoja, ali umik v družinsko zasebnost zasenči nekatarzični poraz prizadevanj za razkritje resnice in kaznovanje krivcev, je seveda prepuščena gledalcu. Vsekakor pa sklepni prizor filma deluje kot neke vrste pomiritev. In tovrstnih pomiritev je v Stonovih političnih filmih vse polno. Chris Taylor, junak *Voda smrti* (Platoon, 1986), po sodelovanju v okupaciji Vietnama spozna, da ubijanje škoduje ubijalčevi duši. Le Ly, junakinja *Neba in zemlje* (Heaven & Earth, 1993), potem ko jo prizadenejo prav vse vpletene strani – vietnamska vojska, zvesta kolonizatorjem, vietnamski komunistični gverilci, ameriška vojska, pa tudi zapiti in osebno propadli



Rojena morilca

ameriški vojak, s katerim se poroči – najde osvoboditev v budističnem spoznanju, da te sovražniki včasih naučijo več kakor prijatelji. Richard Nixon v *Nixonu* (1995) po triinpolurnem prikazu laganja in sprevračanja vseh možnih načel demokracije in pravne države ob odstopu s predsedniške funkcije spozna, da si zares poražen šele, ko začneš sovražiti svoje sovražnike. V vseh naštetih primerih gre nedvomno za filme, ki dokaj neusmiljeno secirajo upodobljene dogodke in v njih udeležene like. Toda če je Stonov cilj ustvarjati protimite, ki naj občinstvo usmerijo v politično delovanje, potem se je treba vprašati, ali tovrstne zasebne razsnove ne šibijo njihovega motivacijskega naboja.²

Divjaki

Kakorkoli že, Stone je v zadnjem času posnel dve stvaritvi, ki sta se tem zagatam izognili ali pa sta jih celo neposredno naslo-

² Še več. Stone v pogovoru s Kiselyakom pravi, da so režiserji, ki delujejo »na mitopoetični ravni« in skušajo »ustvarjati ikone, ki se bodo ohranile v času«, pravzaprav »prometni policajliji. [...] Kam postaviš kamera, je moralna odločitev.« Stone je pokazal, kako je Nixon, upoštevajoč Kissingerjeve realpolitične prebliske, povzročil eskalacijo vietnamske vojne. (Ta je na koncu med drugim povzročila tudi vzpon Rdečih Kmerov v Kambodži.) Kako je lastne podložnike razklal na zdrharje (torej študentske protestnike, borce za pravice črncev itd.) in na »tiho večino«. Kakšne so torej moralne implikacije tega, da je Stone v kader empatično zbasal Nixonove puhlice ob odstopu? Navsezadnje, kakšne so moralne implikacije tega, da je pri obravnavi 11. septembra vtaknil kamero pod ruševine Dvojčkov in posnel zgodbo zadnjih dveh rešenih preživelih – da je zanemaril širše razsežnosti in dal prednost telesnemu preživetju dogodka samega? *Svetovni trgovinski center* (World Trade Center, 2006) je film, ki se zgolj po naključju dogaja 11. septembra 2001. Dogajal bi se lahko med katerokoli nesrečo v kateremkoli premogovniku.

vili. *Divjake* (Savages, 2012), svoj najnovejši celovečerec, je vsaj delno posnel v ironični maniri *Rojenih morilcev* (Natural Born Killers, 1994). *Rojena morilca* je film, ki fascinacijo družbe, zlasti medijev, z zagrešitelji nasilnih dejanj kritizira tako, da groteskno potencira metode fascinacije. Tehnike montaže, ki jih je Stone začel preizkušati v *JFK*, je v *Rojenih morilcih* namenoma prignal do histerične MTV-jevske skrajnosti. Zlasti, kot ji pravi sam, »vertikalno montažo«, rabo različnih filmskih in videoformatov, namenjeno raziskovanju subjektivnih vidikov istega trenutka.³ Družinska sreča Mickeyja in Mallory Knox v nasprotju s podobo družine Garrison na koncu *JFK* ne služi pomiritvi, temveč ugotovitvi, da jo nasilneži pogosto odnesejo brez resnejših posledic (film je bil posnet v času medijsko razkričanih sojenj O. J. Simpsonu, Tonyi Harding itd.). Montažni kaos, ki vlada v *Rojenih morilcih*, je predvsem prisposodba za tezo, da je medijska krajina realna krajina; da zaznava realnosti narekujejo mediji. Spomnimo se, Mickey in Mallory Knox skozi motelsko okno vidita abstraktne televizijske podobe, na televiziji pa se, samokritično, vrti prizor z motorno žago iz *Brazgotinca* (Scarface, 1983), katerega scenarij je napisal Stone.

Podobno je človeško ustvarjanje realnosti ponazorjeno v *Divjakih*. Zgodbo spremljamo skozi oči oziroma skozi možgane O, kalifornijskega dekleta, ki živi v skupnem gospodinjstvu z Benom in Chonom, gojiteljema in prodajalcema ene najboljših sort marihuane na svetu. Čas, preden Benu in Chonu ponudi »sodelovanje« mehiški kartel, zaznamujejo vesele, svetle barve, veliko modrega neba, sonca in newagerske glasbene spremljave. Bolj se položaj s kartelom zapleta, manj je barvna paleta sončna in topla. In tej progresiji sledi tudi napredovanje idejne podlage.

O življenju v troje ter Benovem in Chonom poslovnem modelu O razlaga z zamaknjenim ponosom, navdihnena z ljubeznijo, ki jo goji do obeh. Toda če zorni kot le nekoliko zamaknemo, zaslišimo samovšečno nakladanje razvajene trape, ki značaj svoje privilegirane situacije sicer razume, vendar iz njega ne izpelje očitnih

³ Iz nerazumevanja te montaže je izviralo precej kritike na račun predočanja različnih teorij o umoru Kennedyja. Kritiki so trdili, da Stone kot dejstva predstavlja domneve, ki so bile od siceršnjega toka filma jasno zamejene z rabo črno belega filma in drugimi prijemi.



JFK

moralnih sklepov. Semena, iz katerih sta Ben in Chon razvila svojo sorto, je Chon pritovoril iz okupiranega Afganistana, kjer je služil vojaški rok. Večino prihodka podjetnika ne zagotavlja prodaja marihuane kalifornijskim lekarnam, temveč odjemalcem v predelih ZDA, kjer je prohibicija še vedno trdna. Sožitje ljubezenskega trojčka – to mora ugrabljeni O v jetništvu razložiti voditeljica mehiškega kartela – pa izvira iz dejstva, da si jo fanta lahko delita le zato, ker imata drug drugega rajši kot njo. Mračitev barvne palete dejansko sledi O-jinemu osveščanju o stanju stvari.

V izteku filma nam Stone ponudi dva konca. Prvi je plod O-jine domišljije, drugi pa tisto, kar se dejansko zgodi. O si zamisli, da bo s svojima ljubimcema storila tragični, shakespearski konec – da bodo umrli v skupnem objemu. Toda v resnici kartelu zavlada najostudnejši in najokrutnejši kriminallec, ki si je blizu tako z novim političnim vodstvom v Mehiki kakor z ameriški akterji

»vojne proti mamilom«; na ameriški strani si zasluge za uspešno razrešitev primera prisvoji skorumpiran vladni agent; junaki pa jo odnesejo živi, toda oropani vsega, kar so si lastili na začetku.

Pomenljivo je, da je bilo predvsem v ZDA slišati kritike, da je *drugi* konec očitno Stonov kompromis s studiem. Ali je to bil ali ne, ni bistveno, saj gre za drznejši konec. Prvi konec je, kot že rečeno, izmišljotina, uokvirjena v O-jine zasebne afekte, brez kakršnihkoli političnih implikacij. Drugi konec je izjava o političnem okolju, ki mu vladata preračunljivost in skrb za nemoteno poslovanje. In da, tudi tu smo na koncu deležni umika junakov globoko v zasebnost in barvno paleto z začetka filma, a brez trohice namiga, da ta zasebnost kakorkoli vpliva na prej opisano stanje. *Divjaki*, morda po nesreči, izmed vseh Stonovih filmov najjasneje izražajo, da je umik v zasebnost apolitičen.



Divjaki

Nepovedana zgodovina

Poleg tega bi lahko *Divjake* gledali kot izpeljavo utopične domneve, ki jo je Tariq Ali izrazil, ko je komentiral Stonov dokumentarec *Južno od meje* (South of the Border, 2010). Namreč da se bo krivični in polaschevalski odnos ZDA do srednje- in južnoameriških demokracij morda spremenil prav zaradi vse večjega dotoka legalnih in ilegalnih priseljencev iz teh držav v Severno Ameriko. *Divjaki* so med drugim tudi pripoved o tem, kako industrijska Mehika prodira v postindustrialne in tehnološko inovativne ZDA, ki se ne zavedajo svoje vse večje šibkosti. Da je mit o ameriški izjemnosti vse večja laž.

In prav odgovor na ta mit je Stonova nova televizijska dokumentarna serija *Nepovedana zgodovina Združenih držav* (The Untold History of the United States, 2012). Stone se je med njeno koncepcijo z zgodovinarjem Petrom Kuznickom očitno odrekol pojmovanju, da miti vsebujejo globlje resnice. Namen, izražen v prvi epizodi serije in zajetni knjigi, ki jo spremlja, je postaviti neizpodbitna dejstva nasproti *mitu*, da se ZDA po svojih smotrih in poslanstvu razlikujejo od drugih zgodovinskih velesil; da so le-te delovale v imenu parcialnih interesov, ZDA pa da v skladu s spisi Ustanovnih očetov vodi sla po svobodi in demokraciji.

Če prva epizoda – ki pobija mit, da so za poraz nacizma najbolj zaslužne ZDA – napoveduje format celotne serije, potem nas čaka desetdelni esej, v katerem bo Stonova naracija brez vložkov »govorečih glav« spremljala arhivske posnetke obravnavanih zgodovinskih dogodkov. Razen nesporne izjave, da lahko ZDA na novo premislijo svoje delovanje in se začnejo obnašati drugače, v videnem in prebranem ni zaslediti bistvenih omilitev osrednje teze. Konec koncev zgodovina, ki po Stonovem mnenju zahteva našo pozornost, ker se njeni vzorci ponavljajo, v nasprotju z dramtizacijami življenj zgodovinskih osebnosti ne omogoča izstopa. Ne v zasebnost ne kam drugam.