

Prethodno priopćenje

UDK 130.2

791.43:17.0

82:1

Primljeno: 10. travnja 2012.

---

## Kiša zmija

---

ZORAN KURELIĆ\*

### *Sažetak*

U ovom radu autor prikazuje i interpretira dvije različite kinoverzije Coppolina klasičnog filma *Apokalipsa danas*. Verzije se razlikuju po tome što jedna od njih završava scenom bombardiranja koja je u kasnijim izdanjima filma potpuno nestala. Upravo u nestaloj sceni autor pronalazi najzanimljiviji smisao filma te pokazuje zašto je izostavljena scena fundamentalna. Koristeći se Arendtinom interpretacijom Conradova romana *Srce tame*, koji je scenarišički iskorišten u *Apokalipsi*, autor tvrdi da je verzija koja završava zračnim napadom, filmskim jezikom prikazala čin radikalnog zla, a da je glavni junak Kurtz akter zla koji nije ni načelno zao ni nemisleno banalan. Autor želi pokazati da je film iz 1979. koji su svi shvatili kao film o Vijetnamu ustvari nehotice bio apokaliptičko upozorenje da ratni sukobi kultura i civilizacija mogu otvoriti horizont u kojem djeluje radikalno zlo.

*Ključne riječi:* *Apokalipsa danas*, Hannah Arendt, *Srce tame*, F. F. Coppola, radikalno zlo, sukob civilizacija

U ovom tekstu<sup>1</sup> pisat ću o kontroverznoj sceni kojom završava jedna od verzija filma *Apokalipsa danas* (*Apocalypse Now*), sada već neupitno klasičnog ostvarenja američke kinematografije. Kada se film pojavio 1979. godine, njegov sadašnji status nije bio naročito izgledan, a činjenica da je pušten u prikazivanje u dvjema verzijama koje omogućuju dramatično različite interpretacije sama po sebi govori o konfuziji u kojoj su se nalazili tvorci filma, predvođeni redateljem Francisom Fordom Coppolom. Budući da je film razvojem tehnologije doživio svoju video, DVD

\* Zoran Kurelić, redoviti profesor na Fakultetu političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu na predmetima Epistemologija i politika, Liberalizam i nacionalizam te Suvremeno političko mišljenje.

<sup>1</sup> Ovaj rad razrada je prvog dijela referata pod naslovom *Pastiri za 21. stoljeće* koji je prezentiran 28. 5. 2011. na znanstvenom skupu "Demokracija na početku XXI. stoljeća".

i *Blu-ray* reinkarnaciju, njegovi autori odlučili su ponuditi digitalno pojačanu verziju znanu kao *Apocalypse Now Redux*. U toj zaključnoj verziji redatelj se odlučio za ubacivanje dijela materijala koji je pri montaži originalne verzije ispao, kao i za završetak filma u kojemu nema odjavne špice i scene razaranja hrama. Tekst se zove “Kiša zmija” zbog toga što je prisutna ekipa bila upozorena kako bi silina eksplozija potrebnih da se razori za potrebe filma sazidani hram u kojem su snimljene završne sekvence mogla izazvati kišu zmija.

Rad je podijeljen u pet kratkih segmenata. U prvome (A) pišem o dvjema različitim verzijama filma te ukratko prikazujem neke od reakcija na originalnu verziju iz 1979. godine. U drugome segmentu (B) pokazujem kako Conradova knjiga *Srce tame*, na kojoj je zasnovan scenarij *Apokalipse*, ima izrazito važnu ulogu u knjizi Hanne Arendt *The Origins of Totalitarianism*, pogotovo u drugoj cjelini pod naslovom “Imperijalizam”. Budući da je imperijalizam jedan od elemenata koji su se kristalizirali u totalitarizam, politički sustav sposoban proizvoditi radikalno zlo, zanima me odnos imperijalizma i zla. Treći dio teksta (C) prezentira odnos Conradove knjige i filma. Četiri autora *Apokalipse danas* uobličila su transformaciju Conradova junaka Kurtza u središnji karakter filma – pukovnika Kurtza. Marlon Brando koji je odglumio lik, F. F. Coppola i John Milius koji su ga napisali te Vittorio Storaro koji ga je kao direktor fotografije “uslikao”. U četvrtome dijelu teksta (D) ukratko prikazujem Storarovo shvaćanje *Apokalipse*, a u završnom segmentu (E) argumentiram da je samo verzija filma koja završava bombardiranjem hrama (“Air-strike credits”) potpuno smisljena i koherentna i pokazujem kako je i zašto apokaliptični završetak *Apokalipse* jedino primjeren. Budući da je sam redatelj od tog završetka odustao, pokušavam pokazati da pukovnik Kurtz predstavlja junaka sposobnog za djela radikalnog zla, koji dok čini zlo nije ni nemisljeno (*thoughtless*) banalan poput Eichmanna ni načelno zao kao Jago. Ratni sukob, prezentiran kao sukob civilizacija, stvara horizont u kojem izvorno dobri ljudi mogu djelovati kao da su antikristi, “kao da je duh Antikrista već sada u svijetu”.<sup>2</sup>

#### A)

*Apokalipsa danas* osobno mi je izrazito važan film, iako sam ga kao sedamnaestogodišnjak odlučio propustiti zbog loših recenzija i ratne tematike. Prvi put vidio sam film na VHS-u u ranim devedesetima nakon pada Vukovara, a prije početka rata u Bosni. U raspoloženju u kojem sam se tada nalazio film mi je savršeno “legao” i nije mi izgledao kao film o ratu u Vijetnamu, nego kao film o fenomenu koji je opisivala novostvorena riječ “prolupati” koja je opisivala posljedice koje rat ostavlja na psihi izravno uključenih. Verzija filma koju sam vidio završava bombardiranjem

<sup>2</sup> Prva Ivanova poslanica 4,3.

stožera pukovnika Kurtza. Tada nisam znao da postoji i verzija bez odjavne špice i razaranja hrama. To sam saznao tek kad je na DVD-u izašla *Redux* verzija filma. Držim da je film odličan i u najlošijoj verziji, onoj pod nazivom *Redux*, a verzija koju ću ovdje interpretirati za mene je remek-djelo. Conradovu knjigu pročitao sam nekoliko godina kasnije u New Yorku dok sam pisao tekst o Hanni Arendt. Tada sam prvi puta pomislio na veze koje se mogu uspostaviti između filma, Conradove knjige i filozofije Hanne Arendt, veze koje ću pokušati prezentirati u ovom radu.<sup>3</sup> Od tada mi se čini da je film samo djelomično ratni.

*Apokalipsa danas* postala je klasik. Godine 2009. London Film Critics' Circle izabrao ga je za najbolji film napravljen posljednjih trideset godina. Na filmofilskim internetskim stranicama poput Rotten Tomatoes i IMDb odlično je ocijenjen, a nemilosrdne kritike koje su ga dočekale, pogotovo u Americi, same su postale predmet interpretacija. Scene i rečenice iz filma dio su popularne kulture u brojnim zemljama u kojima se ne govori engleski jezik, uključujući Hrvatsku. Tekst koji slijedi, dakle, pretpostavlja da je osoba koja ga čita gledala film, u bilo kojoj od verzija.

Radnja filma naoko je prilično jednostavna. Willard, kapetan američke vojske, dobro načet PTSP-om, dobiva zadatak da ubije pukovnika Kurtza koji u prašumi Kambodže vodi osobnu armiju sastavljenu od lokalnog stanovništva. Poput Marlowa koji se brodom približava okrutnom kolonijalnom činovniku Kurtzu, Willard se na patrolnom čamcu s četveročlanom posadom upućuje u srce džungle s ciljem da eliminiira komandanta čije su "metode postale neprimjerene". Za razliku od *Srca tame* u kojemu bolešću shrvani Kurtz umire, Willard izvršava naređenje i mačetom ubija odmetnutog pukovnika. Marlow i Willard kao pripovjedači postaju svojevrsni "čuvari uspomene" na osobu čija je "duša bila luda".

Scenarij za Coppolin film zamislio je i djelomično napisao John Milius znatno prije nego što je snimanje započelo, a prvi redatelj trebao je biti George Lucas. Nakon ogromnog uspjeha s *Kumom* i *Kumom II* Coppola je pun novca i samopouzdanja preuzeo projekt i odlučio u prašumama Filipina uz pomoć filipinske vojske koja mu je iznajmila helikoptere snimiti film o užasu Vijetnamskog rata. Film kao da je od samog početka bio uklet – Coppola je nakon kratkog vremena glavnog glumca Harveya Keitela zamijenio Martinom Sheenom, koji je kasnije tijekom snimanja doživio srčani udar, nevrijeme je razorilo izgrađene filmske setove, proračun filma probijen je za više milijuna dolara, što je prijetilo osobnim bankrotom redatelja, a Marlon Brando, glavna glumačka zvijezda čitavog projekta, došao je na snimanje 25 kilograma predebeo za ulogu koju je trebao glumiti, nemajući pojma o liku

<sup>3</sup> U kratkom *response paperu* napisanom u okviru predmeta mojega tadašnjeg mentora Jamesa Millera (*Democracy and Its Discontent*) igrao sam se idejom *de facto method* režiranja u kojemu Coppola, da bi shvatio Conrada, postaje Kurtz. Jim nije bio oduševljen.

Conradova Kurtza. Količina filmske trake snimljena na Filipinima bila je zastrašujuća, više od 20 sati snimljenog materijala nije ušlo u film, a sam redatelj postao je predmet poruge u mnogobrojnim novinskim tekstovima koji su prenosili njegove poteškoće sa snimanjem filma, pogotovo s montiranjem smislenog kraja. Problem nije bio samo u završnoj odjavnoj sekvenci, već u temeljnom odnosu dvaju središnjih likova – Willarda i Kurtza. Iz dokumentarnog filma *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, koji je o snimanju *Apokalipse* snimila redateljeva supruga Eleonor Coppola, jasno je kako je F. F. Coppola bio na rubu živčanog sloma, kako je razmišljao o samoubojstvu te kako je bešćutno reagirao na srčani udar glavnog glumca. Na tiskovnoj konferenciji u Cannesu Coppola je otvoreno izjavio: “Moj film nije o Vijetnamu. On je Vijetnam. Bili smo u prašumi, bilo nas je previše, imali smo previše novca, imali smo previše opreme i, mic po mic, sišli smo s uma”.

Iako je film odlično prošao na festivalu u Cannesu, gdje je Zlatnu palmu podijelio s *Limenim bubnjem* Volkera Schlöndorffa, Oskari su ga zaobišli. Dobio je samo dva, i to za fotografiju i zvuk. Prilično slabom uspjehu u Americi, za koju je, razumljivo, prvenstveno bio napravljen, doprinijele su brojne otrovne recenzije koje su isticale jalovu filozofsku pretencioznost smušenog kraja filma u kojemu rasulo počinje uvođenjem središnjeg lika čitave operacije, pukovnika Kurtza.

Najnegativniju kritiku napisao je Frank Rich 27. kolovoza 1979. godine za časopis *Time*. Recenziju započinje riječima: “Sad kad je film u kinima, publika će konačno saznati zbog čega je Coppola trebalo 30 milijuna dolara i gotovo četiri godine da dovrši *Apokalipsu danas*. Čini se da odgovor ni izbliza nije tako zagonetan kako bi se moglo pretpostaviti. Coppola je odgađao dovršenje svog filma o Vijetnamu iz jednostavnog razloga što nije uspio ostvariti grandiozni rad koji je tako silno želio napraviti.”<sup>4</sup> U nastavku nemilosrdne recenzije Rich priznaje Coppola sposobnost da snimi impresivne scene, ali zaključuje da je film “emotivno tup i intelektualno prazan”.

Godinu dana nakon pojavljivanja filma u kinima ugledna kritičarka Pauline Kael u tekstu u kojemu samo usputno komentira *Apokalipsu danas* piše: “Mi ne idemo u kino samo da bismo gledali velike bajke i mitove o starom Zapadu; mi se isto tako nadamo nečemu što izravno dodiruje ono što mi jesmo. Dio raširenog iščekivanja *Apokalipse danas* bila je, mislim, naša spremnost za vizionarski, klimaktični, sažimajući film. Osjećali smo da se grozno prežvakavanje pop-kulture ne može nastaviti – da je potrebno nešto novo. I Coppola je to morao osjećati, ali nije to mogao osigurati. Njegov film bio je zasnovan na velikim mislima koje su trebale doći na kraju – sukob i otkrivenje. Ali kad ih tamo nije bilo, ljudi su izašli iz kina

<sup>4</sup> Frank Rich, Making of a Quagmire, *Time*, 27. 8. 1979, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,920572,00.html> (posjećeno 11. 4. 2012).

i pokušavali se utješiti pričajući o psihodeličnim slikama. Pokušavajući reći nešto veliko, Coppola se zapetljao u čvor američke samomržnje i krivnje i ono na što se sveo film bilo je: Bijeli čovjek je vrag.”<sup>5</sup>

Ta dva komentara razlikuju se po tonu, jer prvi gotovo uživa u navodnom Coppolinu neuspjehu, dok drugi žali što je film zakazao, no zajedno zaključuju kako je *Apokalipsa danas* razočarala.

Najpozitivniju kritiku napisao je Roger Ebert. U tekstu objavljenom 1. lipnja 1979. Ebert brani film i redatelja od napada zasnovanih na pretencioznosti zahvata i odsutnosti ozbiljnih i zanimljivih uvida te piše: “Ne zanimaju me posebno ‘ideje’ u Coppolinu filmu. Kritičari ‘Apokalipse’ rekli su kako ... Conradova vizija nema nikakve veze s Vijetnamom i kako je Coppola jednostavno posudio Conradovu kulturalnu respektabilnost kako bi prikrrio svoje neorganizirane ideje. Isti tip prigovora dan je na angažiranje Branda. Coppola se nadao, prema ovoj verziji, da će prisutnost ikone kao što je Brando odvratiti pažnju od praznine onoga što mu je dano da kaže. ... Kakvu ideju ili filozofiju bismo se mogli nadati pronaći u *Apokalipsi danas* – i kakvo bi dobro stvarno donijela u ovom trenutku nakon vijetnamske tragedije kada bi Brando u završnim govorima imao ‘odgovore’? Kao sva velika umjetnička djela o ratu, *Apokalipsa danas* esencijalno sadrži samo jednu ideju ili poruku, nenaročito-prosvjetljujuću opservaciju da je rat pakao.” U istom tekstu Ebert proriče: “Ono što je veliko u filmu i ono zbog čega će živjeti godinama i govoriti mnogim publikama jest ono što Coppola ostvaruje na razini na kojoj je raspravljao Truffaut: u trenutcima agonije i užitka u stvaranju kinematografije.”<sup>6</sup>

Pokazalo se da je Ebert bio u pravu, no u kontekstu ovoga rada izrazito je važno da film, koji je s pravom shvaćen kao film o ratu u Vijetnamu, samom činjenicom da je baziran na Conradovu romanu poziva na interpretacije koje metodološki moraju isključiti prigovore da Amerikancima ne daje odgovore koje su željeli, vezane uz rat koji su neslavno vodili. Ako je Coppola stvarno želio nešto ozbiljno reći o užasu koji su dva različita Kurtza doživjela u dva različita konteksta, tada konkretna krivnja koju su Amerikanci osjećali 1979. samo smanjuje spektar smislenih interpretacija, jer stvar okreće u prošlost, što je upravo suprotno apokaliptičnom mišljenju koje je okrenuto zabrinjavajućoj budućnosti.

U sljedećem segmentu ukratko ću predstaviti ulogu koju je Conradova knjiga odigrala u drugoj cjelini knjige *The Origins of Totalitarianism* – “Imperijalizam”.

<sup>5</sup> Pauline Keal, “Why Are Movies So Bad?”, *The New Yorker*, 23. 6. 1980, <http://paulrossen.com/paulinekael/whymoviesbad.html> (posjećeno 10. 4. 2012).

<sup>6</sup> Vidi Robert Ebert na <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=%2F19790601%2FREVIEWS%2F41214002%2F1023&AID1=%2F19790601%2FREVIEWS%2F41214002%2F1023&AID2=%2F19991128%2FREVIEWS08%2F911280301%2F1023> (posjećeno 11. 4. 2012).

Budući da imperijalizam predstavlja jedan od elemenata koji su doprinijeli posrnuću europske civilizacije koja je omogućila nastanak totalitarizma, Conrad služi kao saveznik u osvjetljavanju pada civiliziranih Europljana u divljaštva nepojmljivog zla.

## B)

Joseph Conrad pojavljuje se četiri puta na stranicama Arendtine knjige o totalitarizmu. Iako je to na prvi pogled malo, uloga knjige *Srce tame* velika je. Hannah Arendt je do svojega originalnog pojma totalitarizma došla tako što je ustanovila da nacistička Njemačka i staljinistički Sovjetski Savez nisu dio iste priče, da “izvori” totalitarizma ili “elementi” totalitarizma, kako ih je kasnije zvala, za dva totalitarna režima nisu zajednički. Kada je počela rad na knjizi, Arendt je prvenstveno pokušavala pojmiti kako je Auschwitz uopće bio moguć. Narativni tijek knjige *The Origins of Totalitarianism* neodoljivo podsjeća na strukturu Conradova romana *Srce tame*. Na kraju obimne priče satkane od fragmenata europske povijesti čitatelj se susreće s Auschwitzom kao završnom destinacijom naracije i razlogom zbog kojega je ona uopće počela. Budući da europska povijest nema središnju ulogu u povijesti nastanka staljinizma, Arendt nacizam i staljinizam povezuje tako što prepoznaje zajedničku bit eksterminacijskog logora i gulaga. Ono po čemu su te dvije institucije bitno jednake jest prisutnost radikalnog zla koje se u njima ostvaruje. Taj intelektualni manevar bio je nužan jer sovjetski totalitarizam nije dio priče o propasti Europe. Auschwitz je “Inner Station” europske političke civilizacije, ono što se Kurtzu dogodilo individualno u prašumi Konga, Europi se dogodilo nastankom eksterminacijskog logora. Kao što je Kurtz pronašao mrak vlastite duše, totalitarizam je otkrio tamu Europe.<sup>7</sup>

Kao dio priče o imperijalizmu Conradov roman pojavljuje se na ključnim mjestima. U poglavlju “Race and Bureaucracy” Arendt ističe kako je *Srce tame* najbolji rad o zbiljskom iskustvu rase u Africi. Rasa je bila objašnjenje razlike između lokalnog stanovništva i Europljana kojima je i pomisao da pripadaju istom ljudskom rodu kao domoroci bila problematična. Arendt ističe: “Rasa je za Bure bila odgovor na neizdrživu monstroznost Afrike – cijeli kontinent nastanjen i prenaseljen divljacima – objašnjenje ludila koje ih je zgrabilo i prosvijetlilo poput ‘bljeska munje na spokojnom nebu: “Istrijebiti sve beštije”’ (Conrad). Taj odgovor rezultirao je najužasnijim masakrima u bližoj povijesti, burskom eksterminacijom hotentotskih plemena, divljim ubojstvima Karla Petersa u Njemačkoj Jugoistočnoj Africi, desetkovanjem miroljubive kongoanske populacije – s 20 do 40 milijuna reducirani su na 8 milijuna ljudi – i konačno, što je možda i najgore od svega, to je rezultiralo tri-

<sup>7</sup> Za opširniji izvod vidi Kurelić (1996, 2009).

jumfalnim uvođenjem takvih sredstava pacifikacije u običnu, respektabilnu vanjsku politiku” (Arendt, 1979: 185). Ljudi koji su bili suvišni u Europi pohrlili su u Afriku i postali gospodari inferiornih domorodaca. Poput gospodina Kurtza iz Conradova *Srca tame* oni su bili “prazni do srži” (“hollow to the core”), ali beskrajno opasni, kako za kontinent na koji su stigli tako i za zemlje iz kojih su doputovali. Arendt primjećuje kako Conrad inzistira na tome da je čitava Europa doprinijela stvaranju Kurtza i njemu sličnih. Carl Peters, njemački zločinac protiv čovječnosti, prema mišljenju Arendt bio je idealan model po kojemu se mogao napisati karakter gospodina Kurtza. Imperijalizam kao fenomen transformirao je europsku državu na način koji je omogućio kasniju pojavu totalitarizma, a zločinačke prakse u Africi svojevrsna su povijesna uvertira u kasnije eksterminacije na samom europskom kontinentu. Na određeni način Europa je civilizacijski “napukla” u rasističkim zločinima imperijalnih poslanika najrazvijenijih europskih nacija. Vođe rulje poput Carla Petersa odlučili su da pripadaju rasi gospodara, a afrički kolonijalni posjedi postali su plodno tlo za uzgoj buduće nacističke elite. Iskustvo nekontrolirane moći postalo je neodoljivo i ne samo da je do temelja korumpiralo ogroman broj kolonijalnih činovnika nego je otvorilo prostor za razumijevanje institucija i birokracije koje je gotovo nerazlučivo od kriminala. Conrad je za Arendt pisac koji bolje nego ijedan drugi shvaća kako je rasizam razorio ideju ljudskosti, navodno fundamentalnu europskoj civilizaciji, te kako su oni koji su se doživljavali predstavnicima moralno superiorne civilizacije zakazali dvostruko: prvo, zato što su se pretvorili u zvijeri i, drugo, zato što su njihovi zločini postali prihvatljiva praksa. Politika zasnovana na brutalnoj moći može postati pogubna i za posjednika moći. Tama koju su Europljani pronašli u Africi njihova je vlastita, a oslobodila ju je nesposobnost da se odoli vlastitoj moći. Tako shvaćen imperijalizam i tako kontekstualiziranog gospodina Kurtza nije teško interpretativno dovesti u vezu s Miliusovim i Coppolinim pukovnikom Kurtzom.

U sljedećem segmentu pokušat ću ukratko pokazati na koji su način neki dijelovi Conradove knjige iskorišteni za scenarij filma *Apokalipsa danas* te kako su ih Coppola i Milius shvatili.

### C)

Osnovne zahvate adaptacije romana u scenarij napravio je John Milius. Ideja da se Conradov Kurtz može pretvoriti u odmetnutog pukovnika njegova je. Milius je smislio putovanje patrolnim brodom u srce kambodžanske prašume, a riječno pleme iz romana zamijenio je narodom Degar (Montagnard), koji je stvarno za vrijeme rata surađivao s američkom vojskom i bio instruiran od strane američkih časnika. Njegova je ideja da helikopterski napad bude popraćen Wagnerovim “Kasom Valkira”, on je napisao čuvenu rečenicu koju izgovara komandant helikopterske konjice Bill

Kilgore (Duvall) – “I like the smell of napalm in the morning”. Dijalog su zajednički pisali Milius i Coppola, a budući da je Coppola bio nezadovoljan Miliusovim završetkom scenarija, odnos Willarda i Kurtza te uloga američkog fotoreportera (Hopper) koja posreduje između ta dva lika bila je predmet čestih promjena i Coppolinih nastojanja da sam napiše za njega zadovoljavajući kraj filma. Lik fotoreportera temelji se na liku Rusa/”harlekina” u romanu i u scenariju su elegantno iskorištene brojne rečenice koje izgovara Conradov lik. Samo Milius i Coppola stvarno znaju tko je od njih što napisao. Neke od efektnih Conradovih formulacija uklopljene su elegantno u scenarij poput: “neprimjerene metode” (“his method is unsound”), a neke od ideja iz romana preformulirane su ili dosjetljivo transformirane, pa je tako “gang of virtue” (“klapa vrline”), kojoj pripada originalni Kurtz, u filmu postala “street gang” (“ulična banda”). “Street gang” je radijska lozinka na koju se javlja posada patrolnog čamca. Najvažnija rečenica preuzeta iz romana jest “Istrijebite sve beštije!” (“Exterminate all the brutes!”). Conrad tu rečenicu stavlja na poledinu izvještaja koji je Kurtz napisao na zahtjev “Međunarodne udruge za potiskivanje divljačkih običaja”. Izvještaj započinje rečenicom: “Mi bijelci ... nužno moramo njima (divljacima) djelovati kao nadnaravna bića po svojoj prirodi – mi im pristupamo uz moć kao da je božanska” (Conrad, 2004: 81). U filmu se rečenica pojavljuje u pukovnikovu rukopisu napisana crvenim flomasterom “Drop the bomb exterminate them all!”, a pronalazi je Willard na Kurtzovu stolu nakon što ga ubija. U trenutku izdisanja pukovnik Kurtz poput svog literarnog uzora izgovara “The horror! The horror!”.

Valja svakako naglasiti da je scenarij filma napisan tako da ne zahtijeva nikakvo poznavanje Conradova romana. Dakle, film je potpuno razumljiv i publici koja nikad nije čula za *Srce tame*.

Problemi s filmom nastali su kad je Coppola nakon nekoliko godina snimanja ustanovio kako ne samo da nije zadovoljan Miliusovim krajem već da ni sam nema pojma kako da priču privede kraju. Tada se Conradu u scenariju filma pridodaje T. S. Eliot.

U dokumentarnom filmu Eleonor Coppole *Hearts of Darkness...* autorica je snimila Miliusa kako gotovo ganutim glasom čita završni dijalog svoje verzije kraja, verzije koja je odbačena.

Kurtz: “Mi se borimo za tlo koje je pod našim nogama, zlato u našim rukama, žene koje obožavaju moć u našim slabinama. Ja prizivam vatru iz neba. Znaš li što znači biti bijeli čovjek koji može prizvati vatru iz neba. Što to znači? Možeš živjeti ili umrijeti za takve stvari. Ne za smiješne ideale koji su uvijek iznevjereni. Zašto se ti boriš, kapetane?”

Willard: “Zato što mi paše.”



Takav razgovor vodili bi glavni junaci nakon što bi se Willard pridružio Kurtzu koji kao da je došao iz Konga u film. Film je prema izvornom Miliusovu scenariju trebao završiti spektakularnom borbom u kojoj se rame uz rame bore odmetnuti pukovnik i kapetan koji je poslan da ga eliminira. Coppola je, naravno, odmah primijetio da takav završetak ne nudi naročitu antiratnu poruku i pokušavao je smisliti kraj koji objašnjava kako je izvorno dobar čovjek poput pukovnika postao nekontrolirani zločinački vođa privatne vojske lokalnog stanovništva. Odnos Willard-Fotoreporter-Kurtz određuje Coppolin završetak. Ovdje, naravno, treba naglasiti kako je jedna od priča vezanih uz *Apokalipsu* i ona da je dobar dio završetka ustvari djelo Vittorija Storara, ali on sam to nikada nije isticao.<sup>8</sup>

Priča dakle počinje u Saigону gdje Willardu naređuju da eliminira Kurtza jer su njegove “metode nerazumne”. Willard uz pomoć četvorice vojnika nakon brojnih peripetija dolazi do hrama u srcu prašume koji služi kao stožer pukovniku američke vojske, kojega njegovi vojnici doživljavaju kao boga, a fotoreporter kao genijalnog ratnika-pjesnika-propovjednika. Dinamika trojice likova prilično je jasno postavljena. Fotoreporter objašnjava Willardu da je Kurtz genij koji s njime (Willardom) ima planove. Kurtz ne ubija Willarda iako to može. Na kraju filma Willard ubija pukovnika, odlazi iz hrama s jedinim preživjelim članom posade i naručuje zračni napad koji počinje u trenutku kada kreće odjavna špica u 35-milimetarskoj kinoverziji filma, dok u 70-milimetarskoj kinoverziji odlazi bez napada dok se platno zacrnjuje.

Kao što sam na početku naglasio, središnje je pitanje ovog rada značaj zračnog napada za interpretaciju smisla čitave priče, ali prije nego što se posvetim razlici između dviju kinoverzija iz 1979. godine, želio bih kratko prezentirati Storarovo shvaćanje filma.

#### D)

Vittorio Storaro dobio je 1980. Oskara za svoj briljantni doprinos filmu. Ni najnemilosrdniji kritičari nisu propustili primijetiti da film izgleda čudesno. U časopisu *American Cinematographer* u svibnju 1980, u jednom od prvih značajnih intervjua koje je dao nakon osvajanja Oskara, Storaro objašnjava kako je on razumio film te kako je njegova estetika doprinijela realizaciji redateljevih ideja. Storaro kaže: “Izvorna ideja bila je dokumentirati posljedicu nametanja jedne kulture drugoj. Pokušavao sam pokazati konflikt između tehničke i prirodne energije, na primjer tamne, sjenovite prašume u kojoj vlada prirodna energija i američke vojne baze gdje veliki, moćni generatori i ogromna, prodorna svjetla osiguravaju energiju. Postojao

<sup>8</sup> Jedna je od osoba koje to tvrde i Quentin Tarantino.

je konflikt tehnologije i prirode kao i konflikt različitih kultura.”<sup>9</sup> Nekoliko rečenica kasnije Storaro objašnjava kako je shvatio Kurtza, središnji lik filma: “Uloga koju Brando igra predstavlja tamnu stranu civilizacije, podsvjesno, ili istinu koja izlazi iz tame... Kada sam u glavi zamišljao scenu s Brandonom, prije nego što sam je snimio, zamišljao sam je u crnom, s Brandonom uvijek u sjeni ili na tamnoj strani. Coppola mi je dao slobodu da to izrazim.”<sup>10</sup>

Središnji je konflikt filma sudar kultura, odnosno zlostavljanje jedne stare kulture u prirodi od strane tehničke vojne civilizacije. Konflikt između svjetla i tame koji se događa u Kurtzu proizlazi iz prvog nasilja. U kasnijim intervjuima Storaro je još precizniji, pa tako u razgovoru koji je organizirao i pod naslovom “A Clash of Two Cultures” objavio *American Cinematographer* povodom izdavanja *Redux* verzije filma objašnjava kako je glavni razlog zbog kojega je uopće odlučio raditi *Apokalipsu* bio razgovor s Coppolom u kojemu mu je redatelj objasnio da je za probleme koje otvara *Srce tame* zainteresiran više negoli za sam rat u Vijetnamu. Budući da Talijanu Storaru 1975. rat u Vijetnamu nije bio najnapetija tema, upravo ideja da je film mnogo više od ratnog privukla ga je projektu. Tama je ono što nasilna kultura otkriva u samoj sebi dok se nameće drugoj. Taj uvid bio je estetska vodilja koja je odredila načine na koje će Storaro slikati različite konflikte koji proizlaze iz izvornog sukoba. U istom razgovoru Storaro pojašnjava kako je dio vizualne strategije koju je pripremio za film bio sukob prirodnog i umjetnog svjetla, sukob prirodnih boja prašume i umjetnih boja signalnog dima, kontrast zelene boje palmi i žarkonarančastog napalma, kao i kontrast mraka i svjetla koji je bio presudan u snimanju Brandova Kurtza. Storaro je bio pod snažnim utjecajem stripa *Tarzan* Burnea Hogartha jer su boje u stripu “bile zasićene”, kontrasti naglašeni, a ukupni dojam prašume bio je nadrealističan. Estetika *Tarzana* podudarala se sa slikama Storaru dragog naivnog francuskog slikara Henrija Rousseaua i na nevjerojatan se način stopila s Coppolinom i Miliusovom vizijom psihodeličnog putovanja. *Apokalipsa* nikad nije smjela izgledati kao dokumentarac, već kao spektakularna zastrašujuća vožnja u Disneylandu prašumskog užasa. Storaro ističe da mu je upravo Coppola objasnio kako je način na koji su Amerikanci ratovali bio spektakularan zato što američka kultura voli spektakl. Upravo stoga početna ratna scena s helikopterskim napadom po Storarovu mišljenju predstavlja najbolji primjer onog što je Coppola filmom želio prenijeti publici. Storaro pojašnjava: “Uvijek smo nastojali pokazati konflikt vojnika i s prašumom i s lokalnim narodom. Ta ideja jako je dobro prenesena u kadru u kojemu Martin Sheen u čamcu pregledava tajni dosje

<sup>9</sup> *American Cinematographer*, May 1980 (61), 5: 485.

<sup>10</sup> *Ibid.* Mora se priznati da Coppola nije bilo teško dati Storaru tu slobodu jer se Brando zbog pretilosti ionako nije moglo normalno snimati.

o Kurtzu. Larry Fishburne pleše na pjesmu Rolling Stonesa 'Satisfaction' koja se čuje s radija, a Sam Bottoms surfa za čamcem. Surfajući, vodom prska lokalne ljude, što osnažuje ideju da se Amerikanci nameću toj kulturi na arogantan način. Za mene, najvažniji i najmoćniji trenutak filma događa se neposredno prije helikopterskog napada na selo, odmah nakon što pukovnik Kilgore uključi Wagnerovu muziku. Najednom nas rez dovodi do mirnog kadra u kojem učitelj vodi grupu djece iz škole, i kao gledatelj se zapitate 'O, moj Bože, hoće li napasti ovu malu djecu?'. U većini prethodnih filmova uvijek bismo vidjeli konjicu kako na kraju stiže da bi napala negativce."<sup>11</sup>

Storaro odlično vidi da sama scena istovremeno prikazuje Vijetnamski rat na spektakularan način, tretirajući sam spektakl kao formu kulturalne dominacije. Scena dolijetanja konjičkog oficira helikopterom koji uz zvuke "Kasa Valkira" pristizhe da bi razorio sve što mu se nađe na putu, uključujući i školu, te zaključno napalom stvorio pretpostavke za surfanje nešto je neviđeno u američkoj ili bilo kojoj drugoj kinematografiji. Još je fascinantiije kako je Coppola prikazujući američku sklonost spektaklu, i sam, snimajući odgovarajuću scenu, koristio prave helikoptere i uništavao prave šume. Redateljeva izjava da je njegov film Vijetnam sam uopće nije pretjerana, što je najbolje vidljivo u kontroverznoj sceni zračnog napada kojom završava 35-milimetarska kinoverzija iz 1979. godine.

Prema pričanju Stephena Buruma, Storarova suradnika i jednog od sudionika razgovora objavljenog pod naslovom "A Clash of Two Cultures", može se zaključiti da je scena završnog zračnog napada bila jedna od ideja za završetak filma, ali da ju je Coppola, hrvajući se sa smislom vlastitog filma, odlučio izostaviti. Kada je to saznao Joe Lombardi, koordinator specijalnih efekata, kojem je uništenje Kurtzova logora-hrama bio najteži i najspektakularniji zadatak, otvoreno je napao redatelja, nakon čega je ovaj odlučio ubaciti zračni napad i preko njega staviti odjavnu špicu.<sup>12</sup> Publika je, naravno, shvatila napad kao dio filma bez obzira na to što je do njega došlo za vrijeme odjavne špice, a brojni kritičari interpretirali su cjelinu imajući u vidu značenje zaključne odjavne sekvence. Kad je to čuo, Coppola je uklonio scenu napada, ali kopije sa zračnim napadom nastavile su kolati svijetom (uključujući Hrvatsku) i u kasnijim videoizdanjima. Razlog zbog kojega je uklonio zračni napad je, kaže nam Coppola povodom izdavanja DVD-a, "apokaliptična in-

<sup>11</sup> *American Cinematographer*, "A Clash of Two Cultures", February, 2001, vidi [http://burnehogarth.com/pdf/ASC\\_Storaro.pdf](http://burnehogarth.com/pdf/ASC_Storaro.pdf)

<sup>12</sup> Scenu razaranja hrama snimali su, prema Storarovim riječima, devet noći s deset kamera. Sama ta činjenica govori o značaju scene. Burum kaže da je silina eksplozija isisavala zrak te da su članovi ekipe poskakivali na tlu od detonacija. Lombardi je prije početka detonacija rekao filmskoj ekipi: "Keep under cover, because once the blast goes off it's gonna be raining snakes" (*American Cinematographer*, February, 2001, str. 102). Što se i obistinilo.

terpretacija priče” koja onemogućuje neku dozu nade na kraju filma. Dakle, film *Apokalipsa danas* mogao je, ali nije smio završiti bombardiranjem jer bi tada postao “apokaliptičan”.<sup>13</sup>

## E)

Što se fundamentalno mijenja uklanjanjem scene završnog zračnog uništenja Kurtzova logora-hrama? Da bih to objasnio, poslužit ću se promišljenom Žižekovom interpretacijom filma. U svojoj knjizi *O nasilju* Žižek piše: “Krajnji domet *Apokalipse sada* je uvid u to kako moć generira svoj vlastiti suvišak koji treba uništiti operacijom koja treba oponašati ono protiv čega se bori. Willardova misija da nađe Kurtza i ubije ga nigdje nije službeno zabilježena: kao što kaže general koji priprema Willarda ‘Ona se nikada nije dogodila’. To je polje tajnih operacija, svega onog što moć čini, a nikad ne želi priznati” (Žižek, 2008: 146). U nastavku teksta u kojem piše o skandalu iz iračkog zatvora Abu Ghraiba Žižek zaključuje: “Sukob između arapske i američke civilizacije nije sukob između barbarstva i poštovanja ljudskog dostojanstva, već sukob između anonimnog i brutalnog mučenja i mučenja kao medijskog spektakla u kojem tijela žrtava služe kao anonimna pozadina za ‘nedužna američka’ lica samih mučitelja koji se cerekaju. Da parafraziram Benjamina, čini se kako je svaki sukob civilizacija sukob barbarstava koja se nalaze u njihovom temelju” (Žižek, 2008: 147).

Rečeno Agambenovim kategorijama, američka se vojska u filmu ponaša kao vukodlak koji eliminira odmetnutog vuka. Ideja da su države kao vukodlaci proizlazili iz Agambenove interpretacije Hobbesova Levijatana u kojoj, tvrdi Agamben, suveren koji garantira zakon sam nije sankcioniran zakonom, pa je tako sam suveren jednim dijelom u prirodnom stanju, dakle vuk, a drugim dijelom poglavar, dakle čovjek, što zajedno daje vlast koja može po potrebi funkcionirati onkraj zakona – vukodlaka.<sup>14</sup> Eliminiranje Kurtza na kraju *Apokalipse* nije se dogodilo zbog toga što je bio brutalan, nego zato što je prestao slušati nadređene. Budući da prženje ljudi napalmom nije ništa manje brutalno od rezanja glava, to će licemjerje i Kurtz i Willard prezirati. Takva interpretacija “drži vodu” i u 35-milimetarskoj i u 70-milimetarskoj kinoverziji filma, ali samo je 35-milimetarska verzija koja završava spektakularnim bombardiranjem stvarno apokaliptična, što, po mom sudu, i mora biti.

Naslov filma *Apokalipsa danas* (*Apocalypse Now*) ideja je scenarista Johna Miliusa koji je, iziritiran bedževima hipija s natpisom *Nirvana Now*, odlučio nazvati svoj scenarij za film o ratu u Vijetnamu *Apocalypse Now*. Naslov filma pojavljuje se i u filmu, ispisan bijelom bojom na stepenicama koje vode u hram (“Our motto:

<sup>13</sup> Vidi <http://www.youtube.com/watch?v=wO4TZvvdqiU> (posjećeno 14. 4. 2012).

<sup>14</sup> Vidi Agamben (2006), posebno poglavlje *Nomos Basileus*.

Apocalypse Now”). Iako je sam dio kalifornijske kulture, što je izravno doprinijelo uvođenju izvanredne scene sa surfanjem te psihodeličnom tonu cijelog filma, glazbom grupe The Doors i naglašenim drogiranjem Lancea i Fotoreportera, Milius nikada nije otvoreno napao Armiju koja je vodila rat u Vijetnamu. Čak u jednom kasnom intervjuu s Coppolom iz 2010. godine s ponosom ističe kako su američki helikopteri u Bagdadu koristili njegovu ideju s “Kasom Valkira”.<sup>15</sup> Njegov scenarij nikada nije namjeravao biti stvarno apokaliptičan.

Coppola je htio pokazati kako je mrak koji su Amerikanci pronašli u Vijetnamu ekvivalentan europskom mraku imperijalizma. Kad se našao u filipinskoj prašumi, nadao se da će moći umjetnički izraziti i objasniti što se događa s izvorno izuzetnim ljudima poput Conradova i njegova Kurtza kada u svojem bogolikom dominiranju lokalnim stanovništvom sidu s uma. Coppola je od svojega filma očekivao ozbiljne odgovore na pitanja o dobru i zlu. Da to nije očekivao, neozbiljno bi radio ozbiljan film. Coppola nije mogao biti nepretenciozan. Njega je uništavala činjenica da prema svojim vlastitim kriterijima nije bio u stanju dovršiti film tako da pruži neki relevantan odgovor, umjetnički otkrije neku temeljnu istinu.

Mislim da su u pravu oni interpretatori *Apokalipse* koji uvođenje poeme T. S. Eliota “The Hollow Man” objašnjavaju kao Coppolinu potrebu da sebi pomogne u spoznavanju užasa koji je trebao inkarnirati lik kojega glumi Brando. Coppola je previše kompetentan redatelj da bi sugerirao da za pravo razumijevanje filma treba poznavati literaturu koju ne razumiju ni visokoobrazovani Englezi. Na razini dinamike triju presudnih likova Eliotova poezija služi Fotoreporteru kao dokaz pukovnikove natprosječnosti. Budući da je i Conradov Kurtz volio glazbu te čitao i pisao poeziju, sama činjenica da časnik američke vojske čita Eliota dokazuje njegovu početnu, predratnu sofisticiranost. Eliot je Coppoli izgledao kao idealan odabir jer poema “The Hollow Man” počinje epigrafom “Mistah Kurtz – he dead” preuzetim iz *Srca tame*. Ta poema trebala je biti ključ za razumijevanje poetskog ratnika, a Eliot postaje pomoć u rješavanju problema proizašlih iz manevara s Conradom. Ne treba isticati da samo čovjeku u velikoj krizi može pasti na pamet da djelo koje ima manje interpretacijskih poteškoća objašnjava drugim literarnim djelom koje otvara bes-

<sup>15</sup> U ovom kasnom intervjuu Milius objašnjava svoje razumijevanje “tame” i uspoređuje strah od “tame” sa strahom od mraka. Za Miliusa je prašuma zastrašujuća “sila” koju prestrašeni, kako bi nadvladao jezivi strah, pokušava prihvatiti, prigrliti. To se kod vojnika događa tako što stave ratne boje i puste ratnički urlik. U filmu će Miliusovo razumijevanje “tame” imati važnu ulogu, jer Kurtz prihvaća praiskonski ubilački instinkt kao pretpostavku istinskog ratovanja. Prigrliti “tamu” kao strah od prašume i prigrliti vlastiti ubilački poriv postaje pretpostavka za formiranje tipa vojnika koji želi Kurtz. Vidi <http://www.youtube.com/watch?v=JZswrVALi2M> (posjećeno 12. 4. 2012).

krajne mogućnosti interpretiranja.<sup>16</sup> Coppola tako nije izgledalo u prašumi Filipina, pa nakon sekvence u kojoj Brando čita poemu "The Hollow Man", Sheen odlazi u pukovnikovu sobu gdje nalazi dvije knjige (Jessie Weston, *From Ritual to Romance* i James Frazer, *The Golden Bough*) koje se pojavljuju u prvoj endnoti Eliotove poeme "The Waste Land". Knjige su vodoravno položene, kao da ih je pukovnik čitao, pored okomito postavljenog Goethea i Biblije. Da kadar bude potpun, desno od knjiga postavljen je bodež, a lijevo svijeća. Glas pripovjedača Willarda objašnjava gledatelju da je Kurtz bolje od kapetana znao što će ovaj učiniti, te da su i pukovnik i prašuma od koje je jedino primao naređenja željeli da ga ubije. Gledatelju koji se pita zašto Kurtz ne ubije Willarda odgovor nagovještava Fotoreporter, koji kapetanu objašnjava da pukovnik ima planove s njim, a zatim i pukovnik sam, koji želi da se Willard vrati i ispriča Kurtzovu sinu priču njegova oca. U završnoj sceni filma domišljato je iskorišteno ritualno žrtvovanje vodenog bivola, koje je unakrsno montirano s Willardovim ubojstvom Kurtza. Nakon što napušta umirućeg Kurtza koji izdišući izgovara "The Horror! The Horror!", Willard pronalazi prerađenu jednu od središnjih rečenica *Srca tame* – "Drop the bomb exterminate them all!", izlazi iz prostorije u kojoj je izvršio ubojstvo, spušta mačetu, nakon čega svi prisutni spuštaju oružje, za ruku uzima jedinog preživjelog s patrolnog broda i s njim napušta hram-logor. Dok isplovljava, radiom mu se javlja stožer s lozinkom *Almighty* (Svemogući). Willard u tom trenutku ne uspostavlja vezu i dok čujemo šapat "The horror, The horror", film završava potpunim zatamnjenjem. Tu bi, kako je kasnije pričao Coppola, trebao biti kraj, a on nosi notu nade jer smrću starog kralja nastupa era mira. U 35-milimetarskoj verziji nakon zatamnjenja pojavljuje se svjetleća vojna raketa na padobranu, a nakon nje počinje fascinantna višeminutna scena bombardiranja i razaranja hrama. S prvom detonacijom na ekranu se pojavljuje naslov APOCALYPSE NOW, a nakon toga i ostatak odjavne špice.

Što se interpretativno gubi izostavljanjem završne scene zračnog napada? Po mojemu mišljenju, bez bombardiranja čitava konstelacija Willard-Fotoreporter-Kurtz postaje labava, a rečenica "Drop the bomb..." besmislena. Žrtvovanje Kurtza postaje slučajno rješenje za kraj filma i pobjeđuje ideja da je glavni izvor brutalnosti u ratu individualno ludilo, a njegova najgora forma rezanje glava. Vukodlak je eliminirao vuka i ovce su ostale na broju.

<sup>16</sup> Najnemilosrdnije kritike i optužbe za pretencioznost usredotočile su se na šlampavu upotrebu Eliotove poezije. Probleme si je stvorio sam redatelj koji je, iako je njegov film sam *filmski* postavljao zanimljiva pitanja i nudio različite odgovore, imao silnu potrebu da središnji lik izgovori odgovore na najteža pitanja ljudske egzistencije. Coppola je od svojega filmskog Kurtza očekivao mnogo više nego Conrad od literarnog. Kad mu lik nije bio u stanju dati odgovore, počeo je očajavati.

Koje interpretativne mogućnosti nudi naručeni zračni napad nakon što Willard napušta hram? Ako je napad naručen nakon što su se njegovi sljedbenici razoružali, onda je on ispunjenje jedne od dviju predsmrtnih želja pukovnika Kurtza. Prva je da se njegovu sinu ispriča istinita priča o tome što se dogodilo ocu, a druga je “Baci bombu, sve ih eksterminiraj!”. To je zadatak za koji je Kurtz pripremao Willarda. Ako film završi bombardiranjem razoružanih saveznika, tada je završetak filma čin čistoga zla na koje je odmetnuti pukovnik naveo kako Willarda tako i one koji su ga poslali. Stvar postaje još dramatičnija jer film počinje i završava scenama zračnog razaranja. Na helikopteru časnika Kilgorea pisalo je DEATH FROM ABOVE (Smrt odozgo) i upravo je to fundamentalna razlika u ratovanju dviju strana. Barbarizam u prašumi jest ono izjednačujuće, a prženje iz zraka ono razlikujuće. Stvar postaje dodatno zanimljiva jer je radijska lozinka komande koja će poslati vatru iz neba, naravno, *Almighty*. Žrtvovanje Kurtza tada više nije žrtvovanje, nego njegovo samoubojstvo uz Willardovu pomoć, svojevrsna anti-žrtva.

Riječ Apokalipsa u naslovu se pojavila kao Miliusova dosjetka, a Coppola je za moguću interpretaciju Kurtzova lika i konzekventno čitavog filma, nadajmo se nehotično, preporučio čitanje knjiga koje se pojavljuju u Eliotovim završnim napomenama (endnotama), dok je Biblija, koja se nekako nudi kao asocijacija na pojam Apokalipse, ostala na pukovnikovoj polici. Da je pogledao samo nekoliko stranica prije Apokalipse/Otkrivenja, naišao bi u Prvoj Ivanovoj poslanici na razlikovanje Antikrista i brojnih antikrista prema kojemu su ovi drugi krivi učitelji. “I kako ste čuli, Antikrist dolazi. I već sada su se pojavili mnogi antikristi; po tome znamo da je posljednji čas. Od nas su izašli, ali nisu pripadali nama, jer da su pripadali nama ostali bi s nama.”<sup>17</sup> U istoj poslanici Krist je određen kao “žrtva pomirnice” u kojoj je žrtvovani zagovornik kod Oca, koji ga, da bi pobijedio smrt, žrtvuje. U Drugoj poslanici Solunjanima Kristov protivnik je “Čovjek grijeha – sin propasti, Protivnik koji ‘sam sebe oholo uzdiže protiv svega’ što ljudi nazivaju ‘Bogom’ ili drže za sve-to, tako da ‘sjedne u Božji hram’ pokazujući sebe kao da je ‘Bog’...”<sup>18</sup>

Ovdje, naravno, ne pokušavam reći da je Kurtz antikrist, a da to Coppola nije primijetio, već da je lik koji je nastao spletom slučajnosti u filipinskoj džungli najjasnije razumljiv u usporedbi s antikristom iz poslanica. Kurtzovo samoubojstvo Willardovom rukom čista je anti-žrtva jer sljedbenicima ne donosi život, nego smrt, ne donosi zagovor kod Oca, već naručeni zračni napad. Ubijen kao vodeni bivol, pukovnik je anti-jaganjac. Onu što je Kristu Otac, to je Kurtzu Svemogućí, koji kao anti-Otac šalje vatru iz neba na razoružane saveznike. Dakle, ne radi se samo o tome da prekomjernu nekontroliranu moć zaustavlja državna moć ponav-

<sup>17</sup> Prva Ivanova poslanica 2,18-19, *Biblija*, str. 209.

<sup>18</sup> Druga poslanica Solunjanima 2,3-4, *ibid.*, str. 179.

ljajući obrasce ponašanja samog prekršitelja, da ono vuče u vukodlaku eliminira vuka, već puno dramatičnije – nekontrolirana moć pretvara one koji misle da njome gospodare u instrumente zla i u prašumi i u državi. Upravo to je radikalno u priči o Kurtzu i Willardu. Kurtz koji je izvorno bio natprosječan čovjek i časnik postao je ono što Arendt prepoznaje kao simptom radikalnog zla, uvjeren u svoju suvišnost i suvišnost svih svojih sljedbenika. Ono što Kurtzov karakter čini fascinantnim jest činjenica da je njegovo djelovanje, iako on sam nije ni banalan ni principijelno zao, zaključno čisti čin neutilitarnog eksterminacijskog nasilja u kojem izvorno dobar čovjek radi čisto zlo. Horizont u kojem ljubitelji Eliota vode hramove smrti jest horizont radikalnog zla, koje u sebe usisava one koji misle da ga mogu kontrolirati. Coppola kao Amerikanac nije mogao ne biti okrenut prošlosti, ali premda je učinio sve da napravi film o ratu u Vijetnamu koji će završiti notom nade, bilo mu je suđeno, barem u 35-milimetarskoj kinoverziji, da napravi suvremenu reinterpretaciju Conradove rečenice “Exterminate all the brutes” i da, nehotice, već 1979. godine upozori da nekontrolirana moć u sukobu civilizacija može proizvesti iste rezultate kao totalitarizam u shvaćanju Hanne Arendt, a, kao što znamo, za nju je radikalno zlo bit totalitarizma.

#### LITERATURA

- Agamben, Giorgio, 1998: *Homo Sacer*, Stanford University Press, Stanford (hrvatsko izdanje: *Homo sacer: suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut/Arkzin, Zagreb, 2006; izvornik: 1995).
- American Cinematographer*, 1980, May.
- American Cinematographer*, 2001, February.
- Arendt, Hannah, 1979: *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Brace & Company, New York.
- Biblija*, Stvarnost, Zagreb, 1968.
- Conrad, Joseph, 2004: *Srce tame*, Biblioteka Jutarnjeg lista XX. stoljeće, Zagreb.
- Keal, Pauline, 1980: “Why Are Movies So Bad?”, *The New Yorker*, 23. 6., <http://paulrossen.com/paulinekael/whymoviesbad.html> (posjećeno 10. 4. 2012).
- Kurelić, Zoran, 1996: The Dark Crystal, *Croatian Political Science Review* (33) 5: 86-98.
- Kurelić, Zoran, 2009: *Telos of the Camp*, *Politička misao* (46) 3: 141-156.
- Rich, Frank, 1979: Making of a Quagmire, *Time*, 27. 8., <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,920572,00.html> (posjećeno 11. 4. 2012).
- Žižek, Slavoj, 2008: *O nasilju: šest pogleda sa strane*, Naklada Ljevak, Zagreb.



Zoran Kurelić

RAINING SNAKES

*Summary*

In this paper the author presents and interprets two versions of Coppola's classic *Apocalypse Now*. The film ending air-strike is the difference between the two versions, the air-strike which disappeared in the latter versions. The author focuses on the "missing" scene and argues that it is fundamental for the coherent interpretation of the movie. He uses Arendt's interpretation of Conrad's *Heart of Darkness* on which Coppola's film is based and tries to show how Coppola's film unknowingly expresses the concept of radical evil. Kurelić also argues that Kurtz represents an evildoer which is neither demonic nor thoughtless, exactly the type missing in Arendt's confrontation between radical evil and banal evil. The author wants to show how the film made in 1979, which was mainly understood as the film about the Viet Nam war, actually unintentionally represents an apocalyptic warning that the wars based on the clash of cultures and civilizations can produce the same outcome as Arendt's totalitarianism – radical evil.

*Keywords:* *Apocalypse Now*, Hannah Arendt, *Heart of Darkness*, F. F. Coppola, radical evil, clash of civilizations

Kontakt: **Zoran Kurelić**, Fakultet političkih znanosti, Lepušićeva 6, 10000 Zagreb.  
E-mail: zoran.kurelic@fpzg.hr