



Mr Dejan Nikolaj Kraljačić

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD
2016



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

POSTMODERNIZAM I MODERNI FILM SA POSEBNIM
OSVRTOM NA PERIOD OD 1970. GODINE DO DANAS

DOKTORSKA DISERTACIJA

KANDIDAT

Mr Dejan Nikolaj Kraljačić

MENTORKA

Red. prof. dr Maja Volk

BEOGRAD

2016

© Copyright by Dejan Nikolaj Kraljačić 2016

APSTRAKT

Polazeći od mišljenja da postmodernizam, kao stilski i estetski pravac na filmu, nije dovoljno objašnjen - jasno definisan, a pripadnost istom se opet pripisuje brojnim autorima i filmskim ostvarenjima različitih poetika širom sveta, cilj ove disertacije je da utvrdi da li se zaista dogodio vidljivi *prelom* u filmskom izrazu koji je rezultirao specifičnim filmskim pojavama jedne nove, zajedničke *postmodernističke estetike*, a koja počinje da se javlja od ranih 1970-ih godina, razdoblju u kojem se prepoznaju i prvi postmodernistički filmovi. Rad najpre istražuje genezu pojma i osnovna polazišta postmodernističke misli (izlažući stanovišta najrelevantnijih teoretičara područja) da bi jasno utvrdio karakteristike postmodernističkog umetničkog izraza - konkretno na filmskom planu, a potom ih dovodi u direktnu vezu sa osobenostima filmskog medija i brojnim pojavama tokom njegove istorije, odnosno preispituje ih kroz niz primera aktuelnih autorskih slikopisa koji slove za postmodernističke, pre svega sa američkog i evropskog podneblja gde se na ovu temu i najviše polemizalo.

Opsežne analize filmskih strujanja tokom istorije, kao i savremene filmske tendencije, brojni autopoetički iskazi autora i obimna literatura, pokazali su: kako smo sve idejno-estetske koncepte aktuelne danas, u manjoj ili većoj meri, imali prilike da uočimo na filmu do 1970. godine; da sami filmski stvaraoci u sopstvenom radu većinski nisu vođeni postmodernističkim premisama; kao i prisutnost neutemeljenih stavova dela teorijske misli u domenu (filmske) umetnosti, gde je izvesni broj kritičara pre vođen *izvanfilmskim* parametrima vrednovanja, favorizujući sociokulturološki i političko-ekonomski diskurs (neretko posmatrajući iz subjektivnog ugla, čak i ideološki pristrasno) i naročito *modernistički film* (opet u priličnoj vezi sa *preferiranim* društvenim kontekstom), negoli objektivnijem i sveobuhvatnijem, stilsko-estetskom i naratološkom procenjivanju.

Time su se i polazne hipoteze istraživanja ispostavile tačnim, dokazujući da postmodernizam na filmu ne sadrži dovoljno zrele, koherentne stilsko-estetske baze zbog koje bi se tretirao i legitimno novim, prepoznatljivim filmskim izrazom - pravcem.

Ključne reči: postmodernizam, film nostalgije, istorija filma, pastiš, intertekstualnost, aistoričnost, žanr, rimejk, serijalizacija, fragmentarnost, naracija igranog filma.

ABSTRACT

Although the notion of *postmodernism* per se, as a specific (film) style and aesthetic, is not sufficiently explained nor clearly defined, the label *postmodern* is still being attributed to many filmmakers and movies around the globe, despite their significantly different filmic approach. This thesis aims at determining whether an evident break has truly occurred in film expression resulting in distinctive cinematic features representative of new *postmodern* aesthetics that emerged during the early 1970s, when the first recognized postmodern films appeared. The thesis initially examines the historical genesis of the term postmodern and the basic ideas of postmodern thought, presenting concepts and opinions of the most prominent theorists in the field, to clearly identify features of postmodern artistic expression - in cinema particularly. These features are then compared to different aspects of the film medium, as well as numerous occurrences and phenomena throughout its history and scrutinized in relation to many styles of contemporary filmmaking practice labeled as postmodern, primarily from America and Europe where this issue has been argued the most.

Comprehensive analysis of the film tendencies throughout history, as well as contemporary film trends, numerous filmmakers' statements, and voluminous literature showed that: all the aesthetic concepts of the current date, to a lesser or greater extent, can be detected prior to the 1970s; most filmmakers in their own work are not driven by postmodernist premises; considerable number of theorists rather incline towards the sociocultural and political economy approaches (often from subjective perspectives, even ideologically biased) thereby particularly championing *modernist cinema* (in conjunction with their *preferred* social context) instead of deploying more objective and comprehensive, aesthetic, stylistic and narratological film analyses.

Therefore, the hypotheses are proven to be true, confirming that postmodernism in cinema does not contain enough mature and unified stylistic and aesthetic norms in order to represent a new, coherent and distinguishable film movement.

Key words: postmodernism, nostalgia film, film history, pastiche, intertextuality, ahistoricity, genre, remake, serialization, fragmentation, narration in the fiction film.

SADRŽAJ

I UVODNO RAZMATRANJE	3
1.1. Predmet istraživanja	8
1.2. Ciljevi rada	8
1.3. Pojmovno-hipotetički okvir	9
1.4. Metodologija naučnog rada	12
II POSTMODERNO STANJE	14
2.1. Osnovna geneza pojma	14
2.2. Terminološka nedoumica	17
2.3. Modernizam protiv postmodernizma	21
2.4. Postmodernističke premise - osnove koncepta	27
2.5. Kraj metanarativa po Liotaru	34
2.6. Film nostalgije po Džejmsonu	37
2.7. Simulakrum retro scenarija po Bodrijaru	42
III POSTMODERNIZAM I FILM	48
3.1. Pastiš - parodija – intertekstualnost	51
3.2. (A)istoričnost - anahronost u doba nostalgичne melanholije	58
3.3. Žanr i metageneričke konstrukcije	71
3.4. Komercijalizacija i društvo spektakla - <i>visoka & niska</i> umetnost	93
3.5. Rimejci i epizodičnost - serijalizacija fragmenata slike	104
IV NARACIJA IGRANOG FILMA	119
4.1. Klasična struktura	129
4.2. Struktura mita	137
V OSVRT NA FILMSKU PRODUKCIJU OD RANIH 1970-IH GODINA DO DANAS	141
5.1. (Novi) Holivud i američki film	141
5.1.1. De Palma: Obučena(a) da ubije	154

5.1.2. Istrebljivač svoje vrste	159
5.1.3. Razjareni bik bez razloga	163
5.1.4. Matriks klasične matrice	167
5.1.5. Petparačke priče uličnih pasa	172
5.1.6. Plavi somot Bulevara zvezda	183
5.2. Stari kontinent i novi film	188
5.2.1. Dihotomija ujedinjenosti evropskih kinematografija ili (Inter)nacionalni refleksi postmodernog društva	190
5.2.1.1. Francuski neobarok	196
5.2.1.2. Nemački film u potrazi za identitetom	200
5.2.2. Grinevejeve slike ili crtačev ugovor	211
5.2.3. Lars fon Trir: surovost sentimenta i njegova pravila	218
5.2.4. Pedro Almodovar: motivacija kao balast savremenog urbanog života	231
5.3. Uz SAD i Evropu...	233
VI ZAKLJUČNO RAZMATRANJE	242
6.1. Odgovor na hipoteze	262
IZVORI I LITERATURA	270
BIOGRAFIJA	285

I UVODNO RAZMATRANJE

Postmodernizam je termin sa kojim se često operisalo poslednjih četrdesetak godina u širokim sferama društvene, kulturne i umetničke teorije i prakse, ali decenijska razmatranja kao da i dalje nisu izrodila jasne koordinate jednog stilskog - estetski utemeljenog, koherentnije sistematizovanog umetničkog pravca - pokreta, te se čini da se i nije previše odmaklo od konstatovanja poopštenog (postmodernog) *stanja*, koje je francuski filozof Žan-Fransoa Liotar (Jean-Francois Lyotard) proglasio još 1979. godine u svom nadasve uticajnom *izveštaju o znanju - Postmoderno stanje*.

Šta u stvari znači postmodernizam? Da li su mnogi produkti savremenog društva zaista opravdano klasifikovani postmodernim, i ukoliko to jesu, da li je odnos srazmeran prema sveopštem korišćenju ovog polemičnog termina? Da li je postmodernizam sociološko-ideološka postavka, ideologema koja simboliše savremenu ekonomiju - globalizam potrošačkog društva, tj. *kulturna politika kasnog kapitalizma* kako nam sugeriše i naslov knjige koja je širom sveta proslavila američkog teoretičara Fredrika Džejmsona (Fredric Jameson), ili postoji i jedan utvrdiv, novi oblik izražavanja prisutan u umetnosti, u našem slučaju na filmu? Da li, i koliko može pomoći kristalisanju *stanja stvari* usvajanje razložne nomenklature koju predlaže teoretičarka kulture medija En Fridberg (Anne Friedberg, model koje i ovo istraživanje vidi najispravnijim, te ga i usvaja): “Korišćenje odvojenih termina za sociološku i filozofsku dimenziju – moderna i postmoderna - i za uporedne kulturološke pokrete – modernizam i postmodernizam (tj. živimo u postmodernoj ali umetnost može biti primerena modernizmu)”¹ Ili se možda iza čitavog konstrukta krije samo žal za starim vremenima, kako američki sociolog Norman K. Denzin (Denzin) posebno doživljava rad velike trojke mislilaca ovog temata Džejmsona, Liotara i Bodrijara (Jean Baudrillard), konstatujući da dok sva trojica rade za ili protiv velikog marksističkog narativa istorije,² iznad njihovih tekstova lebdi izvesna

¹ Friedberg, 1993: 157.

² Denzin, 1991: 48.

tuga, jer: “nostalgija, oplakivanje i melanholija su sveprožimajuće emocije postmoderne teorije. Od Džejmsona do Liotara i Bodrijara lamentiranje je isto; stvari više nisu kao što su nekada bile.”³ A kakve su to onda, i koliko drugačije, pokušava se (pre)ispitati ovom studijom, prelomljeno kroz prizmu filmske umetnosti.

Postmodernizam u umetnosti najpre se pozicionira na polju književnosti i arhitekture, dok se za film može reći da biva tretiran sa malim zakašnjenjem i sporadično – od kasnih 1970-ih i ranih 1980-ih, *krijući se najpre pod sintagmom film nostalgije* (Fredrik Džejmson), ili stilski *retro* (Žan Bodrijar). Džejmson u svom uticajnom eseju *Postmodernizam, ili kulturna logika kasnog kapitalizma* (objavljenog u časopisu *New Left Review*, 1984) iz kojeg će kasnije biti i generisana čuvena mu istoimena studija (1991), za prvi film nostalgije kandiduje Lukasove *Američke grafite* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973), te otuda i u ovom radu poseban osvrt na filmsko stvaralaštvo baš od sedme dekade prošloga veka.

No, što se same filmske misli tiče, važno je odmah istaći i činjenicu da se od početaka tematizovanja postmodernizma, zapravo pre problematizovalo postmoderno doba, te tako brojni spisi u velikoj meri pripadaju domenu socio-političko-kulturoloških i filozofskih studija, a u veoma malom obimu onih specifično filmskih. Tako i nimalo slučajno u tretiranju odnosa postmoderna/izam i film, značajno prednjače oni koji su po vokaciji suštinski izvan polja filma. Osim brojnih teoretičara i kritičara edukovanih u polju književnosti i stranih jezika,⁴ najčešće su to sociolozi i teoretičari kulture, umetnosti i medija, i filozofi. Posledica toga je sticanje utiska kako mnoge studije uvrštavaju film pre svega zarad toga što je on nezaobilazni fenomen našeg doba, kroz pristup koji favorizuje sociološki, političko-ideološki ili filozofski diskurs. Otuda i toliko čisto formalnih tumačenja samog filma kroz generalizacije na osnovu skromnog broja (neretko i istih) uzoraka - slučaja (pripadajući tako pre recimo studijama kulture, nego filma), uz česta prenebregavanja elaboriranja estetskih i dramaturških komponenti, kao i odsustvo dubljeg odnosa spram složenoj istoriji samog medija, produkcijskog i distribucijskog

³ Denzin, 1991: 154.

⁴ Istina, područje sa najdužom tradicijom analitičkog i teorijsko-kritičkog delovanja ukupno uzev, a u našem slučaju, primetan je i priličan broj onih sa angloameričkog područja koji su studirali francuski jezik.

modusa, reklo bi se bez uključivanja svih nivoa analize (istorijske, političke, institucionalne).

Tako i jedno od najrecentnijih izdanja ovog temata *Postmodernizam i film* Ketrin Konstablove (Catherine Constable, 2015) takođe započinje sa kako (i dalje): “mnoge studije formata knjige o postmodernizmu i filmu stižu iz sociologije, pre negoli studija filma.”⁵ Najzad, simptomatično je i to da se za istoričare filma, kao i izvestan broj usko specijalizovanih filmskih teoretika (koji ne zanemaruju i značaj kvantitativne analize čineći tako kvalitativnu postojanijom), ne bi zaista moglo reći kako su oberučke prigrlili termin postmodernizam (što pretpostavlja i nova filmska izražajna sredstva koje već nismo imali prilike da vidimo), odnosno uvrstili ga uz dosledno i argumentovano sprovođenje u svoje definisane sistematizacije. Ukupno uzev, stiče se generalni utisak koji priziva ono što istoričar i teoretičar fmskog žanra Stiv Nil (Steve Neale) kaže na temu hibridizacije (pozivajući se i na istoričara filma Beri Salta / Barry Salt): “žanrovska kritika i ‘postmoderna teorija’ podjednako su poslužili da se prikrije, više negoli rasvetli.”⁶

Tokom 1990-ih, postmodernistički atribut se učestalije i slobodnije pripisuje, više ili manje, na ovaj ili onaj način, nizu filmskih autora značajno različitih poetika i iz različitih zemalja, tj. kulturoloških miljea, poput: Tarantina (Quentin Tarantino), De Palme (Brian De Palma), Linča (David Lynch), Altmana (Robert Altman), Stouna (Oliver Stone), Vudi Alena (Woody Allen), Tim Bartona (Tim Burton), braće Koen (Ethan & Joel Coen), Džarmuša (Jim Jarmusch), Vendersa (Wim Wenders), Grineveja (Peter Greenaway), Almadovora (Pedro Almodovar), Trira (Lars von Trier), Lurmana (Baz Luhrmann), Kronenberga (David Cronenberg)... odnosno naročito pojedinim filmovima kao što su to: Skotov *Istrebljivač* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), Skorsezeov *Razjareni bik* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980), Kazdanova *Telesna strast* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981), *Kineska četvrt* Polanskog (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974), *Matriks* trilogija nekada braće Vačauski (sada Lana & Endi / Andy Wachowski, *Matrix*, 1999/2003), i mnogim drugim. *Paradoksalno* (pojam koji se inače smatra jednom od

⁵ Constable, 2015: 1

⁶ Neale, 2000: 238

dominantnih karakternih crta postmodernizma kroz naglašenu eklektičnost⁷ prilikom variranja protivrečnosti, tj. *spajanja nespojivog*), navedeni autori (i filmovi) su u isto vreme veoma i cenjeni, i kuđeni, i to neretko iz istih razloga; nekolicina pobrojanih svrstava se i među najinventivnije savremene stvaraoce / ostvarenja, dok im se sa druge strane pripisuje *neoriginalnost* (pastišnost, reciklaža starih produkcija, ispraznost, itd.).

Imajući u vidu širinu područja, istraživanje će pokušati da u svoje analize uvrsti što veći broj filmskih ostvarenja - autora kojima se najčešće pripisuje postmodernistička pripadnost, a da se opet ostane u razumnom obimu, sa intencijom da se ustanove, odnosno mapiraju njihove sličnosti i razlike, preispitaju *novi* ponuđeni estetski i stilski postupci sa prethodno već postojećim, istorijskim, na čemu se i posebno insistira u ovom radu. Tako nimalo slučajno u naslovu figurira i *moderni film*, najpre kao kontekstualizacija značenjskog *savremeno* (stilski neodređeno, te i prilično neutralno), pri čemu je istom latinski koren *modo* (upravo sad), *modus* (mera), zajednički i sa izvedenicom modernizam (od lat. *modernus*, što istorijski posmatrano znatno kasnije poprima i značenje *novog*); zato je za naslov i odabrana klasifikacija *moderni*, a ne recimo *savremeni film*.

Uz uvodno i zaključno razmatranje, rad sadrži 4 tematske celine, ukupno 6 poglavlja. Prvi deo rada posvećen je opštem *Postmodernom stanju*, gde se pozicionira termin postmodernizam putem istraživanja njegove geneze, i izlažu osnovni koncepti postmodernističke misli (što nužno nalaže povezivanje kako sa modernizmom, tako i sa pojedinim ranijim pravcima), u cilju identifikovanja karakteristika - parametara prema kojima se iščitava i (filmska) umetnost u ovom svetlu. S tim u vezi, predstavljena su osnovna polazišta najglasovitijih teoretičara čija je misao i obeležila problematizovanje postmodernizma: Žan-Fransoa Liotara, Žan Bodrijara, i za naše područje filma posebno značajnog Fredrik Džejmsona, ali biće navedena i mišljenja koja se razlikuju od njihovih, čak su i oprečna.

⁷ *Eklektičnost* je inače reč generisana iz grčke reči *eklektikos* (birati najbolje), *eklektos* (odabrati, selektovati), te vuče poreklo iz antičke grčke filozofije, za one filozofije koje su kombinovale već postojeće doktrine. Eklektičnim se smatra delo i velikog rimskog mislioca Cicerona, dok sam termin ulazi u širu upotrebu krajem XVII veka.

Potom se prelazi na specifično, područje samog filma - *Postmodernizam i film*, 2. deo rada gde se izlažu ustanovljene karakteristike *novog*, kao i niz činjenica onog *starog* iz filmske istorije, a koje su u direktnoj vezi sa sindromima *postmodernizma* savremenog filma. Tako će se uspostaviti i komparacijski odnos sa istorijskim filmskim nasleđem, tj. periodom koji okvirno korenspondira sa epohom tzv. *klasičnog Holivuda* (do 1960-te/ih), šireći naravno spektar pojava i izvan SAD-a, na globalni plan.⁸

Zatim sledi 3. deo koji uvodi osnovne postavke *Naracije igranog filma*, sa tzv. *klasičnom strukturom* i *strukturom mita* na filmu, ne bi li se iste mogle lakše prepoznati i kod niza filmova koji slove za postmodernističke.

I najzad 4. deo, *Osvrt na filmsku produkciju od ranih 1970-ih godina do danas*. Fokus je na američkom i evropskom filmu kojem i sami pripadamo, filmskim podnebljima često posmatranim kao dva *zaraćena*, a u čijim se okvirima stvaralaštva i najviše debatovalo na temu postmodernizma. Intencija je da se predstavi nekolicina slučajeva često klasifikovanih kao postmodernistički, ne zanemarujući mišljenja samih filmskih autora, kao ni njihove (bio)filmografije. Odluka da se uvrste i autopoetički iskazi nije u službi afirmacije *politike autora*, već zarad ispitivanja da li i koliko se oni svesno koriste *novim odrednicama*, što bi u slučaju pozitivnog odgovora, moglo dati za pravo da je reč o jednom novom, kodifikovanom stilskom pravcu. Bez njihovih mišljenja, bili bi prepušteni samo interpretativnoj analizi, u ovom slučaju naročito, ipak nedovoljnoj za potpunu verifikaciju.

⁸ Rad prihvata jednim delom osporavanu, ali opet i najprihvaćeniju nomenklaturu periodizacije američkog filma koja pretpostavlja *klasični Holivud* (do 1960. godine), smatrajući kako niz argumenata daju za pravo postojanju sintagme, popularizovane putem jedne od najuticajnijih knjiga filmskog temata od 1980-ih na ovamo - *Klasični holivudski film: filmski stil i način produkcije do 1960.* (David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson).

Sam Bordvel recimo nije zagovornik *post-klasičnog* (Holivuda), smatrajući kako su se mnogi elementi od značaja (narrativni i stilski) nastavili upotrebljavati i nakon 1960. godine. Koliko god da Bordvel jeste u pravu, rad će se ipak služiti relacijom *klasični-postklasični*, zarad lakšeg referisanja na epohe koje, ako ništa drugo, karakteriše promena u sistemu proizvodnje američke filmske industrije. Shodno tim promenama, *postklasično* se više ne referiše samo na Holivud u užem smislu, nego i čitavu produkciju SAD.

U Evropi je ovakva podela dakako nezahvalnija (naročito zbog pojave *italijanskog neorealizma* odmah nakon II svetskog rata), ali bi se opet i mogla dovesti u vezu sa pojavom francuskog *novog talasa* (kao i drugih *novih strujanja* u filmskom svetu), u borbi protiv tradicionalnog, *klasičnog* (i *lažno realističnog*), o čemu će već više reči biti kasnije.

Istraživanje zaokružuje *zaključno razmatranje*, tj. odgovor na glavno istraživačko pitanje da li imamo dovoljno realnih, vrednosnih parametara za verifikaciju jednog novog umetničkog izraza koji počinje da se javlja baš od ranih 1970-ih, naročito u tako složenom mediju kao što je sam film, eklatantan proizvod tehnicizma modernizma nastao na prelomu dva prethodna veka, produkt par ekselans *fin de siecle*-a, odnosno razdoblja *mehaničke reprodukcije* po Valter Benjaminu (Walter Benjamin)... sublimatu svih umetničkih formi čija je opet iluzionistička priroda zasnovana na mehanici *aparatusa*, kako su nas već učili 1970-ih Bodri (Jean-Louis Baudry) i Mec (Christian Metz).

1.1. Predmet istraživanja

Predmet istraživanja čini utvrđivanje osnovnih karakteristika postmodernističke umetnosti - konkretno na planu filmskog izraza, i zatim dovođenje istih u vezu sa pojavama tokom istorije filma naročito od ranih 1970-ih do danas, a što bi trebalo da ukaže na vidljivi stilski, formalni i sadržinski *prelom* na polju filmske prakse koji je rezultirao specifičnim autorima i ostvarenjima jedne nove, zajedničke *postmodernističke estetike*. U istraživanju se polazi od mišljenja da postmodernizam na filmu nije dovoljno objašnjen - definisan, dok se pripadnost istom često olako dodeljuje, bez dubljeg preispitivanja istorijskog nasleđa i estetskog utemeljenja kako samog filmskog medija, tako i specifičnih autorskih – filmskih slučajeva.

1.2. Ciljevi rada

Rad je koncipiran da najpre izloži osnovna poimanja postmodernističke misli, da bi ih doveo u direktnu vezu sa osobenostima filmskog medija i pojavama tokom njegove istorije, istražujući ih kroz primere aktuelnih autorskih estetika, a sa ciljem da se utvrdi koliko je klasifikacija *postmodernistički film* zaista zasnovana.

S tim u vezi, osnovni zadaci su:

- izneti vladajuće teorije postmodernizma - pregled i analiza teorija postmodernizma i njihov uticaj na tumačenje savremenog filmskog stvaralaštva, sa naglaskom na najuticajnije eksponente ove oblasti: Žan-Fransoa Liotara, Žan Bodrijara, i naročito Fredrik Džejmsona, pritom ne zanemarujući i mišljenja koja nisu u skladu sa njihovim;

- utvrđivanje karakterističnih elemenata i postupaka koji se smatraju postmodernističkim na filmu;

- stvaranje što temeljnije osnove za istorijsko razumevanje filma i njegove naracije;

- provera teorijskih modela kroz analizu relevantnih pojava tokom istorije filma od začetka, posebno se osvrćući na moderni film od ranih 1970-ih do danas;

- stvaranje osnove za bolje razumevanje izražajnih sredstava savremenog filma, i aktuelnih kritičko-teorijskih tumačenja istih.

1.3. Pojmovno-hipotetički okvir

Tretirajući teorije postmodernizma, rad izdvaja misli Žan-Fransoa Liotara i Fredrik Džejmsona:

- *Krajnje pojednostavljeno, ja definišem postmoderno kao nepoverenje u metanarative;*⁹

i

- *Film nostalgije restrukturiše celu problematiku pastiša i projektuje ga na kolektivni i društveni nivo, gde je očajnički pokušaj da se prisvoji izgubljena prošlost sada prelomljena kroz gvozdeni zakon modnih promena i ideologije nadolazeće generacije.*¹⁰

⁹Liotard, 1984: xxiv.

¹⁰Jameson, 1991: 19.

S druge strane, rad insistira na iznošenju i suprotnih teza u vezi sa neuralgičnom tačkom *preloma* - diskontinuiteta, poput sledećeg mišljenja Stiven Besta i Daglas Kelnera, (Steven Best, Douglas Kellner), filozofa i teoretičara medija:

*- Ono što se obično opisuje kao "postmoderna" jedno je intenziviranje moderne, razvitak fenomena moderne kao što su komodifikacija i omasovljavanje do te mere da se čini kako su one generisale postmoderni prelom.*¹¹

Prva, Liotarova teza, koja se i velikim delom doživljava kao oblik definicije postmoderne, nameće pitanje strukture filmske naracije koju nude savremeni autori, dok je druga, Džejmsonova, povezana sa (de)istorizacijom filmske umetnosti, referencijalnošću – pastišnošću, čime i tematskim i estetskim opredeljenjima, a što je opet u vezi za zahtevima aktuelnog filmskog tržišta, tj. distribucije. Treća, Besta i Kelnera, ukazuje na kontinuitet, sugerišući nam kako smo samo svedoci eventualno *kasne moderne*, a ne postmoderne.

Ispitujući filmske primere koji slove za postmodernističke (kao i pojava tokom istorije film), te konceptata drugih teoretičara (Linde Hačion / Linda Hutcheon, Norman K. Denzena...) koji problematizuju polazišta tvrdog jezgra kritike postmodernog - Liotara, Bodrijara i Džejmsona (a čemu su skloni i oni sami tokom razvoja sopstvene misli), došlo se do niza kontradikcija i maglovitih argumenata, koji ne uspevaju da tvore jednu koherentnu jezičko-stilsku konstantu, iz čega i proizilazi glavna hipoteza rada:

Osnovna svojstva stila, estetike i naracije, kao i postupci prisutni na filmu od ranih 1970-ih godina do danas mogu se detektovati i u prethodnim razdobljima, što dovodi u pitanje opravdanost uvođenja klasifikacije postmodernizam u domen filmskog izraza i jezika, čime i svrstavanje priličnog dela aktuelnog filmskog stvaralaštva u jedan novi, determinisani umetnički pravac.

¹¹ Best and Kellner, 1997: 31.

Pomoćne hipoteze ovog istraživanja čine:

- Zameranja savremenim produkcijama od strane brojnih kritičara i teoretičara često potiču iz odsustva težnje ka što objektivnijoj analizi zasnovanoj na temeljima stilsko-žanrovskih, sadržinsko-formalnih, i filmsko-istorijskih odrednica, bivajući radije vođena vrednovanjima na subjektivnim osnovama, kao što su: sama "tradicija kvaliteta" produkta, tj. povlađivanje ukusu koji umnogome korenspondira sa (opet upitno jasno definisanom) kategorijom modernističkog filma, lična politička borba, ili predubeđenja potpuno vanjskog karaktera poput finansijske uspešnosti filma, budžeta, zemlje porekla, i sl.

- Pozitivno vrednovanje filmskog autora / ostvarenja predominantno je uslovljeno intencijom istog ka podrivanju forme u službi jasno iskazane ideološke borbe protiv kasnog kapitalizma.

- Ideal na kojem insistira uticajni deo kritičko-teorijske misli sadrži paradoks - kreiranje originalnog filmskog izraza koji treba direktno da ukaže na probleme savremenog društva, dok se u isto vreme očekuje i da se oglašuje o aktuelne tehničko-tehnološke mogućnosti i estetski modus koji su proizvod tog istog društva.

- Prisutan otpor kod mnogih teoretičara ka što bogatijem - širem empirijskom iskustvu gledanja filmova, te snažna tendencija ka kritičkom diskursu spram popularne kulture sa suženim poznavanjem iste, uz odsustvo objektivnijeg tretmana aktuelne publike u širem smislu, koja je upravo i reprezent društva u kojem živimo.

- Sve idejno-estetske koncepte aktuelne danas, u manjoj ili većoj meri, imali smo prilike da uočimo na filmu do 1970. godine.

1.4. Metodologija naučnog rada

U skladu sa eklektičnošću i interdisciplinarnošću same materije, metodologija koja će biti primenjivana tokom istraživanja i izrade studije je kombinovana, hibridna. U potrazi za pronalaženjem zajedničkih imenitelja slikopisa filmskih autora/filmova koji se smatraju postmodernističkim, usled obimnosti građe biće korišćeni različiti postupci kvalitativne analize, te će zarad efikasnijeg sprovođenja varirati od poglavlja do poglavlja - formalna, semiološka, strukturalna i naratološka, odnosno deskriptivna, eksplorativna i interpretativna analiza, dok će ispitivanju distinkcije ili sličnosti sa istorijskim pojavama potpomoći i pristup koji inklinira i ka kvantitativnom metodu istraživanja. Autopoetički iskazi stvaraoca potpomoći će dobijanju što sveobuhvatnije slike istraživanja.

Organizovanje podataka prikupljenih tokom istraživanja biće obavljeno uz pomoć opštih istraživačkih metoda - analize, sinteze, apstrakcije, dedukcije, indukcije, generalizacije i specijalizacije, a verifikacija i produblivanje dobijenih rezultata putem komparativnog metoda i metodom studije slučaja pojedinih istorijskih filmskih pojava i savremene filmske stvaralačke prakse koja se tretira postmodernističkom. Istraživanje se služi sinhronijskim i naročito dijahronijskim pristupom koji priziva brojne pojave iz istorije filma, kao i umetnosti ukupno uzev.

Teorijski metod obuhvata fenomenološku analizu pojma postmodernizam, postmodernistički film, relevantne pojave tokom razvoja filmske umetnosti, naratologiju filma, kao i za rad značajne aspekte iz područja teorije filma.

Ukupno uzev, mnogi kritičari i teoretičari, često iskazuju tendenciju ka *revoluciji* - iznalaženju preloma i onda generalizaciji, tj. detektovanju razlika, (drastičnih) pomeranja, promena u stilu (neretko uz skroman broj uzoraka, i u datom trenutku)... dok istoričari pre teže ka *evoluciji* - pronalaženju sličnosti, tj. viđenju kontinuiteta kroz što širi kontekst razvoja samog medija. Kako vrsni istoričar filma Dejvid Bordvel primećuje, nerado prihvatajući da bude klasifikovan kao teoretičar: "Uprkos tome što mnogi pisci tvrde da razmišljaju istorijski, dominantna metoda u području ostaje hermeneutička vođena od strane Velike teorije. Nekada je Teorija bila izvođena od Fukoa (Michel Foucault) ili Lakana (Jacques Lacan), sada dolazi od Žižeka (Slavoj) ili Deleza (Gilles Deleuze), ali

konceptualni i retorički potezi su isti.”¹² Ovo istraživanje više teži drugom modelu opservacije, pridavajući značaj historiografskom metodološkom pristupu.

¹² Bordwell, Staiger, and Thompson, 2010.

II POSTMODERNO STANJE

“Položaj znanja izmenjen je kako je društvo ušlo u ono što je znano kao postindustrijsko doba i kultura u ono što je znano kao postmoderno doba. Ova tranzicija je u toku barem od kraja 1950-ih, koje za Evropu označavaju završetak rekonstrukcije.”¹³

Žan-Fransoa Liotar

2.1. Osnovna geneza pojma

Iako se *postmoderno* kao pojam uvodi još oko 1870. godine, kada je britanski slikar Džon Watkins Čepmen (John Watkins Chapman) prozvaao *postmodernim slikarstvom* stil koji je navodno bio avangardniji od francuskog impresionizma,¹⁴ termin počinje bivati aktuelan tek od 60-ih godina XX veka, prirodno sa pojavom globalnog fenomena *kontrakulture* u pohodu na osvajanje novih sociokulturoloških sloboda: *postmoderna fikcija* (Irvin Hau / Irwing Howe 1959.),¹⁵ *postmodernistička literatura* (Leslie Fiedler, 1965)¹⁶ *postmoderna arhitektura* i *ples 70-ih* (Čarls Dženks / Charles Jencks, 1975, Majkl Kirbi / Michael Kirby, 1975), 80-ih na filmu i televiziji...

Postmodernizam u pozorištu, iako mu se oblik detektuje u slično vreme, čini se kako je terminološki izgubio *trku* sa postdramskim teatrom; likovne umetnosti su opet rasute na niz rasčlanjenih avangardnih pokreta koji se razvijaju od 50-ih i 60-ih (apstraktni ekspresionizam, pop art, performans i umetnički *hepening*, minimalizam, postminimalizam, konceptualna umetnost, instalacija, digitalna umetnost,

¹³ Lyotard, 1984: 3.

¹⁴ Best and Kellner, 1991: 5.

¹⁵ Howe, 1959.

¹⁶ Postoje stanovišta da je ključni značaj imao esej američkog pisca Džon Barta (John Barth) iz 1967, *Književnost iscrpljenosti* (*The Literature of Exhaustion*; Barth, 1984) kojim je on upozorio na aktuelnu “iscrpljenost literature” i ukazao na potencijal kreativne upotrebe starih formi, evocirajući tako i nešto ranije izrečeno mišljenje Borhesa, a koji je opet aludirao na iscrpljenost estetike visokog modernizma.

multimedija...);¹⁷ dok muzičkog oblika gotovo i da nema u smislu ovakvog *zvaničnog* oslovljavanja - asocijacije pre variraju od *minimalizma* (Džon Kejdža / John Cage, ili Filip Glasa / Philip Glass),¹⁸ preko raznih eksperimentalno-konceptualnih formi, do brojnih stilskih tzv. *crossover*-a, novih podžanrovskih jedinica. Tako Stiven Best i Daglas Kelner ističu u svojoj respektabilnoj studiji *Postmoderna teorija* (1991): “Dok je termin postmoderno povremeno upotrebljavan 1940-ih i 1950-ih u svrhu opisivanja nove forme arhitekture ili poezije, nije bio šire korišćen na polju teorije kulture za opisivanje artefakata koji oponiraju i/ili dolaze nakon modernizma sve do 1960-ih, i 1970-ih. Tada

¹⁷ Naturalizovani Amerikanac iz Moskve, istoričar umetnosti i kritičar Leo Steinberg upotrebljava termin na svom predavanju u muzeju moderne umetnosti 1968. objašnjavajući Robert Rauschenbergove kolaže (Rauschenberg, prethodnica pop art-a) u svetlu detektovanja trenutka: “najradikalnije promene u predmetu likovne umetnosti su pomeranje sa prirode na kulturu”; Crimp, 1985: 44.

Mnogi se slažu kako je pop art zapravo početak postmodernističkog izraza (od prvih izložbi 1961-1962), no postoje mišljenja i da je ova periodizacija vezana samo za SAD, dok u Evropi postmodernizam zapravo započinje 1914., sa razvojem niza avangardnih pravaca: dada, nadrealizam, kubizam, *ready-made*, apstraktno slikarstvo... U tom kontekstu se naravno najviše ističe Marsel Dišan (Marcel Duchamp), inaugurator *ready-made*-a - postupak u kojem umetnik minimalno interveniše na već proizvedenom objektu-predmetu, te isti prerasta u umetnički (objekat zamenjuje subjekat, a upravo on je modernistima od ključnog značaja); tako je od posebnog značaja Dišanova *Fontana* iz 1917. - izloženi pisoar, predmetna instalacija u galerijskom prostoru, kao bunt protiv etablirane umetnosti i njenom načinu izlaganja, i prvi veliki gest izjednačavanja tzv. *visoke* i *niske* umetnosti - kulture, raščlanjenja toliko važnog modernistima – *visoka*, ona autentična, *duboka*, i *niska* kao plitka, masovna. Ironija, da ne kažemo cinizam dolazi pogotovo do izražaja u Dišanovom *L.H.O.O.Q.* (što bi sa francuskog značilo *ona ima zadnjicu koja pali*) čuvenoj Mona Lizi sa docrtanim brkovima i bradom iz 1919, mada je aplikaciju slavnoj Da Vinčijevoj Đokondi već izveo Sapek (Eugene Bataille) 1883. godine, dodavši joj da puši lulu. No, i kolažiranje samog Pikasa (Pablo Picasso) mnogi smatraju kao direktnu anticipaciju postmodernističkog izraza.

¹⁸ muzički autori koje recimo Džejmson svrstava u postmoderne, kao što su to i stilovi pank i *new wave* rok, dok su po njegovom mišljenju *Bitlsi* i *Stonsi* visoko-modernistički (Postmodernism, Cultural Logic, str. 1); sledeći svoju, videćemo ubrzo, trajektoriju realizam-modernizam-postmodernizam, socijalni momenat *realizma* istorije R'n'R je Elvis Presli (Presley) ili R&B (generisani iz tzv. *crnačke muzike*), a onda bi sledovalo pobrojano (Jameson, 2013: 203). Postavlja se pitanje koliko u ovoj periodizaciji igra mesto sama muzika, a ne njena pojavna svežina - inicijalni (i komercijalni) uspeh, tj. recimo eklektičnost zvuka samih *Bitlsa*, uticaji na *Stonse* (poput jevrejske tradicionalne muzike na teksturu pesme *Paint It Black*), kao što je to već istaknuto po pitanju *realističnog* Elvisa.

Da li recimo *The Doors* -i, kao upravo američki r'n'r bend ključan za iste trenutke koji Džejmson obrađuje, ne biva uvršten zbog ipak nešto manje inicijalne globalne popularnosti od prethodnih, ili je razlog izuzetno vešta implementacija ritmova brazilske *bossa nove* i latino muzike, što je previše za modernističku pročišćenu sintaksu. Opet, ako zagrebemo dublje, slavni kompozitori poput Geršvina (George Gershwin) ili Berlina (Irving Berlin) su kombinovali jevrejsku simfonijsku i afro-američku muziku, dok je recimo Beni Gudman (Benny Goodman, porekla jevrejskog, iz Rusije) bio prozvan *kraljem* (afro-američkog) *svinga*; Dyer, 2007: 147.

mnogi teoretičari kulture i sociologije počinju da diskutuju o radikalnom raskidu sa kulturom modernizma i pojavi nove postmoderne umetničke forme.”¹⁹

No, Best i Kelner nas podsećaju kako se sam termin sporadično pojavljuje i značajno ranije, prikazujući mu veoma detaljno istorijsku genezu.²⁰ Recimo u knjizi objavljenoj 1917. godine - *Kriza evropske kulture* nemačkog pisca i filozofa Rudolf Panvica (Pannwitz), on, pod uticajem i Ničea (Friedrich Nietzsche), opisuje nihilizam i kolaps vrednosti u savremenoj evropskoj kulturi što je uslovalo razvoj novih *postmodernih ljudi*. Takođe, 1947. godine, britanski istoričar Somervell (D.C. Somervell), sumirajući rad u prvom izdanju tada šestotomnog *Proučavanja istorije (A Study of History)* svog kolege Arnold Tojnbija (Toynbee), iznosi stav o *postmodernom* prekidu sa modernim dobom, što će opet kasnije, u tomovima VIII i IX, Tojnbi i usvojiti (1954).

Naime, u *Proučavanju istorije* obojica predlažu koncept *post-modernog* doba koji počinje 1875. godine (!), i to kao četvrti stadijum razvoja zapadne civilizacije, nakon ciklusa mračnog doba (675-1075.), srednjeg doba (1075-1475.), i modernog (1475-1875.). Takođe evocirajući Ničea (*Volju za moć*, 1901) i Spenglera (*Propast zapada*, 1918,1923) sa dijagnozama sociokulturološkog nihilizma svog doba, Tojnbijevo postmoderno doba od 1875. je doba anarhije i totalnog relativizma, “vreme problema” označeno kolapsom racionalizma i etike prosvetiteljstva, period koji konstituše dramatična mutacija i raskid sa prethodnom modernom erom buržoaske srednje klase, razdobljem koje je obeležila socijalna stabilnost, racionalizam, i progres.²¹ Istaknuti američki sociolog Čarls Rajt Mils (Charles Wright Mills) je u svom delu *Sociološka imaginacija* tvrdio kako mnoga prethodna očekivanja i slike, standardne kategorije mišljenja i osećanja, nisu više u upotrebi: “naše osnovne definicije društva i sopstva je preuzela nova realnost...” (*Social Imagination* 1959: p. 166).²²

Simbolički, početak postmodernizma se umnogome smatra 15. juli 1972. godine, kada je u SAD-u moderistički stambeni kompleks Pruitt-Igoe (St. Louis u Misuriju, izgrađen

¹⁹ Best and Kellner, 1991: 9-10.

²⁰ Ibid. 1-34.

²¹ Best and Kellner, 1991: 6

²² Best and Kellner, 1991: 8

1955.) uglednog arhitekta Minoru Jamasakija (Yamasaki, takođe vođa dizajnerskog tima i za nekadašnje *bliznakinje* Svetskog trgovinskog centra) podignut u vazduh zbog svoje *neadekvatnosti*, čin koji je teoretičar arhitekture i pejzažni arhitekta Čarls Dženks (Charles Jencks) okarakterisao kao kraj moderne. Nimalo slučajno upravo arhitektura, kao jedina egzaktna umetnost - varirajući funkcionalnost sadržine (upotrebnu vrednost) i estetiku forme, predstavlja najzgodniji poligon registrovanja promene. Upravo jednu od takvih postmodernističkih zdanja (zgrada Grave's Portland nastala 1982. godine) Dženks, koji prvi u svoje područje delovanja uvodi postmodernizam, opisuje potonje kao hibrid moderne i premoderne: “pola moderno - pola konvencionalno... inkorporira funkcionalizam moderne kroz oblik kutije (pravougaona geometrija) sa klasicističkim stubovima i ornamentalnim motivima iz premoderne arhitekture... Modernisti uzimaju proces umetnosti za svoj subjekt, dok postmodernisti uzimaju istoriju umetnosti za svoj subjekt”.²³

2.2. Terminološka nedoumica

Etimološki posmatrano, pojam postmoderna izveden je iz moderne (lat. *modernus*), a uz prefiks *post*, postmoderna već sadrži paradoksalno značenje - *posle*, ili *nakon sada*. Kao takva, ukazujući na vremensku dekonstrukciju (čime posredno i prostornu!) ona jasno inklinira domenu apstrakcije, simboličko-metaforičkom diskursu, te sasvim prirodno i nalazi plodno tlo naročito u filozofiji. “Postmoderno bi moralo da se razume u skladu sa paradoksom budućnosti (post) ispred (modo),”²⁴ pojašnjava Liotar, filozof koji se u svom radu bavio i sa tehničko-tehnološkim prognozama budućnosti,²⁵ situirajući time ishodište postmodernističke umetnosti u budućnost, a opet, ako poznajemo umetnost, prema mišljenju Liotara ona prestaje da bude umetnost i postaje spoznaja. Polazeći već od

²³ Friedberg, 1993:160.

²⁴ Lyotard, 1984: 81.

²⁵ U *Neljudskom* (Lyotard, 1991), Liotar produbljuje problematiku kompjuterizacije društva začetu *Postmodernim stanjem*, podvlačeći opasnost od posledica razvoja veštačke inteligencije, te ističe recimo sposobnost samih kompjuterskih virusa da se transformišu i samoreprodukuju (nagoveštaj inteligencije), što sve skupa, ukoliko se vlade ozbiljno ne pozabave ovim problemom, preti da nas istisne, neutrališe naše civilizacijsko *ljudsko*.

samog termina nailazimo na problem konkretizacije, jer teško da je zamisliv odgovor na paradoks “fudurizma savremenog” u smislu njegovog estetskog obličja, a ono prirodno iziskuje i artikulisanu formu.

Postmoderna nam se ipak referiše kao oblik koji dolazi nakon moderne, ali ključni predmet decenijskih rasprava je - u kakvom je to ona odnosu spram moderne, odnosno da li je samo njen nastavak, ili pak suprotnost po uzoru na raniju upotrebu prefiksa *post*. Prirodno, podeljenost mišljenja karakteriše i pitanje - kada se uopšte završila moderna? Zamajac modernizma jeste bila industrijska revolucija, ali zar se nazire kraj tehničko-tehnološkom razvoju? Pri tom istorija nije u potpunosti usaglašena ni oko početka moderne, iako dominiraju mišljenja da je to polovina XVIII veka, odnosno razdoblje od Francuske buržoaske revolucije, koje nedvojbeno dovodi do korenitih promena. Tradicionalno, izvor i *post* (izvor) imaju zajedničke elemente, ali se i pretpostavlja akcenat na onom drugom - razlici, stoga su i pobornici kasnijih termina skloni opštem sukobljavanju mišljena sa onim prethodnih (postimpresionizam, poststrukturalizam, postmarksizam...).

Izvestan broj teoretičara radije evocira prethodnice poput (neo)baroka, uprkos tome što smo već oba oblika imali - barok u razdoblju od kasnog XVI do ranog XVIII veka (dok mu se koreni pronalaze još početkom XV veka u Rimu), a neobarok, istina pretežno u arhitekturi od kraja XIX veka do 1. svetskog rata, te se zato treba i malo zadržati na ovom značajnom uporištu. “Boriti se protiv iluzije sredstvima iluzije, to bi, kad dobro razmislimo, bila suština estetike baroka,”²⁶ naglašava francuski pisac i kritičar Gi Skarpeta (Guy Scarpetta) u svojoj knjizi *Povratak baroka*. Za razliku od postmodernizma, koji pre svega za njega nema nikakvo značenje i jedino bi se mogao posmatrati: “kao uostalom i kič [...] nemogućnost da se stvori nekakav stil,” zarad čega se i poseže za pukim citiranjem, Skarpeta ističe kreativnu igru (neo)baroka, koji je otelotvorenje ekstaze: “ima potrebu za otkrivanjem i za stilom... da bi se krajnjim pojačavanjem

²⁶ Skarpeta, 2003: 30.

privida stvorio utisak istinitosti,”²⁷ što bi bilo u suprotnosti sa postmodernističkim cinizmom niske igre ravnodušnosti.²⁸

“Priroda baroknog nasleđa otkriva se pogotovo za vreme perioda tehnoloških napredaka: u vreme pre 1907. godine kada je uveden pronalazak filmskog aparatusa [i razvoja malih, lokalnih bioskopa za groš – *nickelodeon*-a u Americi]; na kratko 1920-ih, kada su sprovedeni eksperimenti sa *wide-screen* tehnologijom, ali se format nije uspeo standardizovati; tokom 1950-ih, kada je uvedena uspešnija verzija neobarokne audiovizuelnosti prikazivanjem nove *wide-screen* slike i *surround* zvučnog sistema u istorijskim spektaklima i mjuziklima; i konačno, u naše vreme, koje je pružilo sprovodljiviju klimu za stabilizovanje neobaroka.”²⁹

U svojoj studiji *Neobarokna estetika i savremeni entertejment*, Angela Ndalijanis, takođe zagovarajući tezu *pavratka baroka*, pravi paralelu našeg doba tehnološke revolucije, sa tranzicionim periodom XVII veka - uvodom u industrijsku revoluciju.³⁰ U vezi odnosa baroka i neobaroka, Ndalijanisova navodi viđenje Gvardjanija (Francesco Guardiani) da oni operišu kao “interfejsi” koji obaveštavaju o inovativnim promenama. Poput ere XVII veka koja je uvela u naučnu revoluciju, Gvardjani shvata našu kulturu kao onu u “epicentru epohalne oluje, u sredini gigantskih transformacija” kulturalnih ili socio-ekonomskih proporcija.³¹

²⁷ Ibid. 18-19.

²⁸ Ibid. 303.

²⁹ Angela Ndalijanis; Ndalianis, 2005: 28; Ukupno uzev, izlišno je naravno potencirati značaj baroknog pristupa raskoši klasičnog Holivudu, a tendencija datira, kao što ćemo videti kasnije, još od spektakularnih *nelinearnih* nemih melodramskih serijala.

³⁰ Barok etimološki ima značenje grubo brušenog, nesavršenog bisera. Nastaje pod snažnim uticajem katoličke crkve u pokušaju odbrane od protestantske reformatorske inicijative XVI veka. Tako barok u sebi sadrži i tradicionalističku, konzervativnu (reakcionarnu) crtu, okrenut je umnogome estetski forme, koja podrazumeva monumentalni izraz i virtuoznu stilsku izvedbu.

Nasuprot renesansi, karakteriše ga neskrivanje emocija (otklon od racionalnog), što mu prevashodno i krči put ka masovnoj konzumaciji. Za razliku od prethodnog manirizma (XVI vek), pogotovo u svojoj kasnijoj fazi naglašene pastišnosti, jedna od glavnih odlika baroknih umetnika biće veština – virtuelnost izražavanja forme spektakla.

Simptomatično je i to da u XVII veku nastaje i prvi koncept nešto kasnije *lanterne magica* (XVIII), preteče slajd aparata, te i bioskopskog projektora, koje se baš pripisuje svestranom nemačkom jezuitskom svešteniku Atanasius Kirheru (Athanasius Kircher).

³¹ Ndalianis, 2005: 22.

Švajcarski historičar umetnosti Hajnrih Velflin (Heinrich Wölfflin) ukazuje svojim čuvenim *Principima istorije umetnosti* (1915) na pet razlika između renesanse i baroka (ili klasičnog i neklasičnog): linearno nasuprot pitoresknog, ravno naspram dubinskog, zatvorena forma naspram otvorene forme (forma koja teži padu naspram forma koja teži uzletu),³² jedinstvo naspram mnogostrukosti, i apsolutna naspram relativne jasnoće predmeta predstavljanja. Ndalijaniso va se poziva i na francuskog historičara umetnosti Anri Fosiona (Henri Focillon): “ ‘sistem serija’ - sistem načinjen od diskontinuiranih elemenata oštro skiciranih, snažno ritmičkih... što eventualno postaje ‘sistem labirinta,’ koji, pomoću pokretljivosti sinteze, sebe rasteže izvan okvira u carstvo blistavog pokreta i boje;”³³ dok po italijanskom semiologu Kalabrezeu (Omar Calabrese) neobarokna forma: “pokazuje gubitak celine, totaliteta i sistema u svrhu nestabilnosti, višedimenzionalnosti i promene.”³⁴ Ndalijaniso va se poziva i na Delezovo viđenje baroka, po kojem percepcija njegovog prostora dinamično vezuje publiku u ono što je on nazvao *arhitektonikom vizije* (*architectures of vision*): “Suština baroka ne podrazumijeva pad, ili nastajanje iz iluzije, već je pre shvatanje nečega o samoj iluziji, ili povezivane sa duhovnom prisutnošću.”³⁵

Za razliku od diskutabilnog historijskog nasleđa postmodernizma, za Ndalijaniso va: “barok prigrljuje klasično, integrišući njegove crte u svoj lični složeni sistem;”³⁶ potkrepljujući svoje stanovište sa shvatanjem baroka španskog historičara Maravala (Jose Antonio Maravall): “ne kao prekida sa istorijom (konkretno renesansom i manirizmom koji su mu predhodili), već kao stanje koje je intimno povezano sa istorijom. Renesansa je, on tvrdi [Maraval], preludij za pomeranje baroka u modernizam. Stanje koje je transformisano i inovacije koje su uvedene za vreme baroka su: ‘nasleđene od prethodne situacije’.”³⁷

Najzad, recimo španska kultura je postmodernizam od samih početaka identifikovala kao neobaroknu formu, naročito kroz hispanoamerički književni bum *magičnog realizma* počevši od 50-ih godina prošlog veka začet delom Borhesa (Jorge Luis Borges). “U cilju

³² Ibid. 259.

³³ Ibid. 23-24.

³⁴ Ibid. 19.

³⁵ Ibid. 28-29

³⁶ Ibid. 5.

³⁷ Ibid. 22.

stvaranja alternativnog, imaginarnog sveta u kojem su karnevalizam, intertekstualnost i višestruki narativni iskazi privilegovani,” zarad preispitivanja *istinitosti* vladajućih ideologija, obrazloženje je Kukove (Pam Cook) za razvoj južnoameričkog neobaroka u jeku postkolonijalnih borbi i revolucija.³⁸ Aktuelna *postkolonijalna teorija*, koja pretpostavlja traganje za identitetom usled izvornog kulturnog nasleđa poljuljanog kolonizatorskim sistemom vrednosti, često se dovodi u vezu sa hibridnom prirodom postmodernizma, zaključno sa afričkim kinematografijama.

Da li nam možda sve ove nedoumice sugerišu kako bi za estetski izraz *postmodernog društva* najispravnije bilo posegnuti za rešenjima u kakvim novim, adekvatnijim pojmovnim izvedenicama, na šta donekle upućuje i Linda Hačion u svojoj *Poetici postmodernizma*, kada nam već “Džejmson, Iglton, Njuman... ostavljaju da nagađamo na šta se odnosi ono što je nazvano postmodernističkim, iako nemamo sumnju u pogledu njegove nepoželjnosti”;³⁹ poput recimo *neomodernizma* (kao što to čini nemački filozof Manfred Frank), ili kakvim drugim neologizmima na tragu *paraestetike* Dejvida Karola, kako on naziva nedovršene estetike - one bez jasnog zaključka, kao Fukoovu, Liotarovu i Deridinu?⁴⁰ Istini za volju, danas, već neko vreme u ovom milenijumu, termin apliciran na film je u priličnoj meri izgubio na snazi, te se sve više koriste.

2.3. Modernizam *protiv* Postmodernizma

Stvari se raspadaju, središte ne drži
Puna se anarhija razuzda svetom
Najbolji izgube svako uverenje
Dok su najgori puni strasne žestine.

Vilijam Batler Jejts: *Drugi dolazak* (1919)

³⁸ Cook, 2010: 99.

³⁹ Hutcheon, 1988: 17; I zaista, *razumljivost*, tj. preciznost artikulacije misli često dodatno komplikuju tumačenja. Čak je i sam Fuko imao običaj istaći kako ima problema da shvati šta u stvari Derida želi da kaže, jedan od najpopularnijih savremenih filozofa, predmet naglašene medijske pažnje, dva dokumentarna filma, itd.

⁴⁰ Carrol, 1987.

Već istaknuto stanovište Besta i Kelnera da je “*postmoderna*” jedno intenziviranje *moderne*, primera viđenja postmoderne kao sastavnog dela kontinuiteta modernizma, ili njegov *kasni* oblik, svakako nije usamljeno. Recimo Čarls Dženks, koji kao što je već napomenuto imao poseban značaj za uvođenje postmoderne kategorije u arhitekturu, doba u kojem živimo krsti *Socitalizam* (referišući ga na kontinuitet socijalne emancipacije modernizma, prirodno ukrštene sa multikulturalnim kapitalizmom),⁴¹ naglašavajući kako je postmoderni prostor: “istorijski specifičan, ukorenjen u konvencije... evolucionini, ne revolucionarni, i tako sadrži kvalitete moderne.”⁴²

Upravo Liotar, u svom pokušaja razjašnjavanja neuralgične problematike *smene* dva pravca XX veka, doseže do početka moderne (evocirajući i oblike premodernističkog realizma), kroz analizu (post)modernih relacija - Sezana (Paul Cezanne) u napadačkom odnosu spram impresionizma, te Pikasa i Braka (Georges Braque), kubizma u odnosu na objekat svog duhovnog oca Sezana, kao i Dišana sa svojim oproštajem od (*klasičnog*) slikarstva 1912. godine (po čijem je mišljenju dalji opstanak bio moguć jedino kroz kubizam), da bi najzad zaključio kako je postmoderna: “bez sumnje deo moderne. Rad može postati moderan samo ako je prvo postmoderan. Postmodernizam tako shvaćen nije modernizam na njegovom kraju, već u stanju razvijanja, a to stanje je konstantno.”⁴³

Gotovo sve studije koje se iole ozbiljnije bave razdobljem kasnog perioda XX veka, nimalo se slučajno vraćaju na prethodni, te *zlatno doba (belle epoque)*, eru bez rata u Evropi (od 1871-1914.). Uticajni francuski pesnik, esejist i kritičar Šarl Bodler (Charles Baudelaire, 1821 - 1867), koji se i smatra utemeljivačem pojma *modernizam*, verno oslikavajući turbulentno vreme promena nastalih usled industrijalizacije koje je zapljusnulo Francusku sa epicentrom u Parizu, a sa zakašnjenjem u odnosu joj na rivala Britaniju u kojoj i započinje industrijska revolucija u poznom XVIII veku, u svom *Slikaru modernog života* (1863) piše: “Pod ‘modernizmom’ ja smatram efemerno, odbeglo, slučajno, polovinu umetnosti čija je druga polovina večna i nepromenljiva.”⁴⁴

⁴¹ Jencks, 1986.

⁴² Ibid.

⁴³ Lyotard, 1984: 79.

⁴⁴ Baudelaire, 1995: 13.

Dejvid Harvi (David Harvey), u svojoj veoma citiranoj studiji *Stanje postmoderne* kojom britanski kulturno-istorijski geograf u priličnoj meri glorifikuje originalnost i visok nivo osvešćenosti modernističkih stvaraoca (nauštrb postmodernističkih), upravo se nadovezuje na Bodlerovu čuvenu misao: “najpotresnija činjenica u vezi sa postmodernizom je totalno prihvatanje efemernosti, fragmentacije, diskontinuiteta i haotičnosti što čini prvu polovinu Bodlerove koncepcije moderne.”⁴⁵ No, Harvi iznosi i Ničeov odgovor na Bodlerovu formulaciju, čiji cilj je bio da pokaže kako: “modernizam nije ništa više od vitalne energije, volje za životom i vlašću, kupanje u moru nereda, anarhije, distrakcije, individualnog otuđenja i očajja”.⁴⁶

Bodler, pionir urbanog pesništva koji je premošćavao sponu između romantičarskog (fatalizma) i modernističkog, sa iskustvom pisanja za novine, još onomad nije mogao da razume u vezi sa štampanim medijem: “kako čovek od časti može da uzme novine u svoje ruke bez da se ne naježi od gađenja,”⁴⁷ jer: “sve novine, od prve do poslednje nisu ništa drugo nego mreža užasa,” ukazujući na prisutnost povorki ljudi koji vode pomodarski način života, kao i visoku stopu uočljivih kriminogenih struktura što struje *podzemljem velikog grada*. Bodler se intenzivno kretao i opažao promene u Parizu, *prestonici XIX veka* (prema Benjaminu),⁴⁸ te mu se pripisuje i uvođenje termina *flaneur*, kolokvijalno rečeno *ulični hodač* - osoba koja šeta ulicama sa ciljem da iskusiti grad.

Tako nas nimalo slučajno i En Fridberg svojim *Razgledanjem izloga* vraća upravo u Pariz XIX veka, daje ključnu ulogu *arkadama (pasažima)* evocirajući i Benjaminu, prolazima *željeznih* konstrukcija sa *zastakljenim* izlozima u kojima su smeštene radnje, funkcionalno sagrađene za potrebe prvog potrošačkog društva, davno pre robnih kuća i

⁴⁵ Harvey, 1992: 44; “Potraga za estetskim iskustvom je bio zaštitni simbol romantičara Šelija (Percy Bysshe Shelley) i Bajrona (Lord Byron). To je generisalo talas ‘radikalnog subjektivizma nesputanog individualizma’ i ‘traganja za samospoznajom’ (što se suprotstavljalo protestantskim težnjama)... Džojns (James Joyce) i Prust (Marcel Proust), pesnici kao Malarme (Stephane Mallarme) i Aragon (Louis Aragon), slikari kao Mane (Edouard Manet), Pikaso, i Polok (Jackson Pollock), su svi pokazali neverovatnu preokupaciju sa kreiranjem novih kodova, značenja i metaforičkih aluzija u jeziku koji su konstruisali” (Harvey, 1992: 19-21).

⁴⁶ Ibid. 15.

⁴⁷ Singh, 2006: 205.

⁴⁸ *Pariz-glavni grad XIX veka* je naslov eseja uticajnog nemačkog filozofa Valter (Walter) Benjaminu (1892-1940) napisanog 1935. godine, stožera njegovog *Projekta Arkade*. U našem veku, opšte je mišljenje kako je njegovu ulogu preuzeo Njujork.

tržnih centara.⁴⁹ *Razgledajući izloge* istorije, Fridbergova potencira i značaj pojma *flaneur*-a, prvih uličnih posmatrača Pariza čiju će pojavu u potpunosti opravdati raskoš *belle epoque*-a, kao jasnih koordinata onog što ćemo kasnije nazivati urbanim, te prirodno priziva i autentičnog *flaneura* Bodlera: “Za savršenog *flaneura*, za pasioniranog posmatrača, ogromna je radost da smesti kuću u srce mnoštva, usred plime i oseke kretanja, usred odbeglog i večnog. Da bude daleko od kuće i svugde se oseća kao kod kuće; da vidi sveta, da bude u centru sveta, a opet da ostane skriven od sveta [...] Promatrač je princ koji se uvek raduje u svojoj anonimnosti.”⁵⁰ Jedan moderni, slobodni građanin srednje klase – *flaneur*, upravo zahvaljujući *razgledanju izloga*, dobija i svoju *flaneus*-u, ženu kojoj se po prvi put ukazuje mogućnost neometanog šetanja gradom bez mogućnosti pripisivanja negativnih moralnih konotacija. Kupovina postaje opravdanje, a kupljeni proizvodi prvi oblik samostalnog, nezavisnog odlučivanja žene bez nadzora (pratnje) muškarca.⁵¹

“Obe strane tih prolaza, osvetljenih odozgo, obložene su najelegantnijim radnjama, pa je tako jedna arkada grad, čak i svet, u minijaturi,”⁵² izvod je iz ilustrovanog vodiča kroz Pariz koji ističe još jedan značajan mislilac moderne, takođe *razgledaoc ranih izloga* Valter Benjamin. Uvučen u kovitlac naglašenih revolucionarnih promena prve polovine XX veka u kojem se razvija svet potrošačkog društva, fenomen kupovine iznad i izvan potrošačevih potreba, odnosno fetiš robe, temelj budućeg *globalnog sela* prema Mekluanu (Marshall McLuhan), Benjamin konstatuje i poraz *autentičnosti originala* – što imenuje *aura*, a izostanak iste je posledica *mehaničke reprodukcije* usmerene ka zadovoljenju mase;⁵³ “Tehnika reprodukcije odvajava reprodukovano od domena tradicije.

⁴⁹ Staklo i željezo osnovni su građevinski materijali postmoderne arhitekture;

Razgledanje izloga (Windows shopping), veoma ilustrativan, metaforičan naziv knjige zapravo je sintagma koja na engleskom jeziku označava vrstu flerta, tj. permanentnog razgledanja novopristigle robe u sve većem izobilju, bez obaveze kupovine iste. Dimenzija flertovanja sa robom daje *šoppingu* jasnu sociološku i psihološku komponentu, postajući tako čin veoma adekvatan za paralelu sa celokupnim savremenim društvom, što Fridbergova i elaborira u knjizi. “*Razgledanje izloga* je najslobodniji od ekvivalenata, evocira slične motive vizuelnog, kontemplativnog i mobilnog šetača, dok ostaje ključna metafora za gledaoce, bili oni u multipleks bioskopu tržnog centra, ili kod kuće ispred TV prijemnika”; Friedberg, 1993: 5.

⁵⁰ Baudelaire, 1995: 9.

⁵¹ Do tada, žene nisu mogle ni da se voze same u tramvaju, napominje Bodler; Friedberg, 1993.

⁵² Friedberg, 1993: 74.

⁵³ *A Short History of Photography*, The Literarische Welt, 1931, baza za njegovo kasnije čuveno: *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, 1936.

Pravljenje mnoštva reprodukcija zamenjuje jedinstveno iskustvo sa pluralizmom kopije,⁵⁴ uzrokujući tako ogroman slom tradicije, delujući time u suprotnosti sa težnjom obnove čovečanstva, tvrdi Benjamin.

Dakle, serijalizacija svega, i to u što većem broju kopija postaje zakon tržišta, a obilje robne ponude utemeljuje novu ideologiju globalizma kasnog kapitalizma, koju će prihvatiti i oba pola, sve rase i seksualna opredeljenja, kao i nacije koje su ranije zauzimale periferno mesto u odnosu na najrazvijenije (opet ekonomski) zemlje sveta, jer su sada svi potencijalni potrošači. Kada smo već kod robe, britanski književni kritičar marksističke provinijencije Teri Iglton (Terry Eagleton) smatra da su modernisti opredmećivanje umetnosti posmatrali kao *izolovani fetiš* (roba kao fetiš), što će biti zamenjeno sa postmodernističkim opredmećivanjem umetnosti kao mehanički reproduktibilnom zamenom (roba kao razmena).⁵⁵

“Ako se fotografiji dozvoli da dopuni umetnost u nekoj od njenih funkcija, ubrzo će je zameniti ili iskvariti u celosti, zahvaljujući gluposti mnoštva, što je njen prirodni saveznik,”⁵⁶ upozoravao je Bodler na jednu od vodećih atrakcija svoga vremena smatrajući je *istorijomrzačkom*. Nešto kasnije Benjamin, mislilac koji koliko god da je napadao virtuelnu prirodu filma (i fotografije), istovremeno je gajio i oblik fascinacije, a sam fotografski proces video je kao *neautentičnost* (nasuprot unikatnosti slike koja nužno sadrži *auru* svog stvaraoca - slikara).⁵⁷

No, mašinerija tehnicizma se samo zahuhtavala tokom druge polovine XIX veka, stvarajući platformu za rađanje i razvijanje naše *rasute (nekoncentrisane) recepcije*, opet prema Benjaminu. Nastaju prva organizovana *agencijska* putovanja (turizam), preteče filma (diorama i panorama), te i sam film, kroz prvu bioskopsku projekciju braće Limijer (1895). “Mobilni pogled kupovine i turizma ukršten je sa virtuelnim pogledom fotografije da bi stvorio novu formu: mobilni i virtuelni pogled filma,”⁵⁸ zaključuje Fridbergova.

⁵⁴ Benjamin, 1969.

⁵⁵ Eagleton, 1986: 141.

⁵⁶ Bodler: *On the Heroism of Modern Life and The Modern Public and Photography*, pisano sa razmakom od 10 godina.

⁵⁷ Fotografija se pozicionira 1830-ih, a u široj javnoj upotrebi je od 1840-ih.

⁵⁸ Friedberg, 1993: 184.

“Suprotnost između biti i stalno postajati centralna je modernističkoj istoriji. Ova opozicija mora da se posmatra u političkom smislu kao tenzija između osećaja za vreme i fokusa na prostor,”⁵⁹ ističe Harvi. Kao što se može primetiti iz svega priloženog – pristup i metodi *ovlađivanja* vremenom i prostorom (indikativna upotreba reči *putovanje, mobilnost, istorija - prošlost, brzina...*) prepoznati su kao neuralgične tačke modernizma, odnosno postmodernizma, čime i njihovog razlikovanja, tj. sličnosti. Teorija *perspektivizma* (koja relativizuje pojam znanja i značenje subjekta, a čije temelje uspostavlja Niče još *Sa one strane dobra i zla*, 1886.) je 1910. insistirala da: “u realnosti postoji onoliko prostora koliko i perspektiva istog” i “postoji toliko realnosti koliko i tački gledišta”, čime su zakucani filozofski ekseri na kovčeg racionalističke ideje homogenog i apsolutnog prostora, dodaje Harvi pozivajući se na Kerna (Stephen Kern) koji je tretirao ovaj fenomen - *kulturu vremena i prostora* upravo u periodu od 1880-1918.⁶⁰

Dok je modernistima vremenska komponenta bila od naročitog značaja, “Sadašnja epoha će verovatno pre svega biti epoha prostora... anksioznost naše ere je u fundamentalnoj vezi sa prostorom, nema sumnje mnogo više nego sa vremenom,”⁶¹ isticao je uticajni francuski filozof Mišel Fuko svojim predavanju 1967, iznoseći svoj koncept *heterotopije*.⁶²

Ukupno uzev, značajni modernistički stvaraoci su veoma eksplicitno oslikali svoje vreme progresa kao doba turbulentnih promena, značajnog ubrzanja života, stvaranja kulta robe i mode, žurnalističkog senzacionalizma, otuđenja, nasilja i kriminala, opšte anarhije, gubljenja sistema vrednosti... istovremeno nas upozoravajući na posledice nekontrolisanog razvoja tehnicizma. Bodler je tako svojevremeno napisao i sledeće:

⁵⁹ Harvey, 1992: 283; (eng. being i becoming).

⁶⁰ Ibid. 268-270.

⁶¹ *Of Other Spaces* (tekst generisan iz Fukoovog predavanja 1967. godine), Foucault, 2002: 230.

⁶² *druga mesta, kontradiktorna mesta bez mesta* poput našeg odraza u ogledalu koje realno postoji; heterotopije sadrže brojne simboličke - mentalne konotacije prevazilazeći tako realnu fizičku odrednicu u *jednovremenskoj/ovovremenskoj* dimenziji: pozorišna scene, muzej i biblioteka koji *neograničeno akumuliraju vreme*, crkve, groblja, bordeli, kolonije...

Žil Delez, filozof koji je obrađivao film u svom cenjenom diptihu *Pokretne slike i Slika - vreme* (1983,1985), uvodi i termin *bilo-kakav-prostor*, prostor kojim operišu njegove *slike afekta*, onaj koji nije određen prostorno-vremenskim koordinatama (Delez, 1995; Delez, 2010).

“Tehnika će nas učiniti toliko amerikanizovanim, progres će stvoriti toliko veliku atrofiju svega duhovnog u nama, tako da krvavi, bogohulni ili neprirodni snovi utopista neće nikada moći da se uporede sa ishodima u stvarnosti.”⁶³

2.4. Postmodernističke premise - osnove koncepta

“Nikada nisam mogao da podnesem išta drugo osim kontradiktornosti.”⁶⁴

Bertold Brecht

Valter Benjamin je jedan od mislilaca vezan za *Frankfurtsku školu*, razvijanu u okviru Instituta socioloških istraživanja osnovanog u Frankfurtu na Majni 1923. godine.⁶⁵ Njihovu neomarksističku *kritičku teoriju* društva definisao je Horkhajmer (Max Horkheimer) kao potragu za emancipacijom, odnosno oslobađanjem od okolnosti koje prisiljavaju civilizaciju da *robuje*, tako se suprotstavljajući i kapitalizmu i sovjetskom socijalizmu. Ubrzo nakon dolaska nacionalsocijalističke partije na vlast u Nemačkoj, Institut se dislocira, da bi se kasnije nastanio pri Kolumbija Univerzitetu u Njujorku, gde deluje tokom II svetskog rata, dajući tako platformu za snažniji uticaj svoje levičarske orijentacije i na američke intelektualce. Zajedno sa Adornom (Theodor W. Adorno), Horkhajmer objavljuje uticajnu knjigu *Dijalektika prosvetiteljstva* 1944. iskazujući

⁶³ Baudelaire, 2014; Interesantno je posmatrati ovu Bodlerovu korelaciju historiografski, naročito aktuelnoj u našoj epohi (uz zanemarivanje prethodne francuske pomoći u američkom ratu za nezavisnost protiv britanske Krune zarad istih kolonijalnih pretenzija). Mnogobrojna su *nadmetanja* upravo ovih zemalja još od perioda modernizma: od francuskih arkada do američkih tržnih centara, ili sajмова tehnoloških novotarija u obe države (sa prelomnom Svetskom izložbom na stogodišnjicu Francuske revolucije 1889. godine u Parizu, odakle je recimo i preuzet džinovski *slon* za upravo i tada otvoren slavni pariški kabare *Mulen ruž* rekonstruisan u Lurmanovom istoimenom filmu iz 2001, dok je drugi prebačen u Filadelfiju); od fotografije i diorame nastalih u Francuskoj, preko Edisonovog kinetoscopa - projekcije za jednog gledaoca (1894.), do kinematografa i prve kolektivne projekcije Braće Limijer (1895.); od simbola Njujorka u *Statui slobode* stvorene 1886. (kao poklon Francuske za stogodišnjicu od potpisivanja *Američke povelje o nezavisnosti*), do simbola Pariza *Ajfelovog tornja* sagrađenog 1889. (kao spomenika stogodišnjici Revolucije); ili čak recimo mode - Kristijana Diora koji oblikuje čitavu modu posle II svetskog rata u Americi... Konačno, na francusku filozofsku misao kao temelju postmodernizma, najviše se i nadovezuje Američka.

⁶⁴ Degli-Esposti Reinert, 2008: xiii.

⁶⁵ Među drugim istaknutim imenima bili su: Lukač (Gyorgy Lukacs), Horkhajmer (Max Horkheimer), Adorno (Theodor W. Adorno), Markuze (Herbert Marcuse), From (Erich Fromm), Krakauer (Siegfried Krakauer), Habermas (Jurgen Habermas)...

razočarenje u tekovine prosvetiteljstva, koje su rezultirale sveopštom dehumanizacijom i gubljenjem individualizma, odnosno ratnim strahotama, nacizmom, staljinizmom, kapitalizmom, masovnom kulturom, kao novim formama socijalne dominacije. Po završetku rata, Adorno je poznat i po diktumu *varvarski je pisati poeziju nakon Aušvica* (1949).⁶⁶

Osnovna ubeđenja Frankfurtske škole u direktnoj su vezi sa budućim kritičarima postmoderne (čije se tvrdo jezgro najpre grupiše u francuskoj, naročito Parizu), velikim delom su viđene kao emanacija pogubnih posledica prosvetiteljske tendencije oslonjene na racionalističku filozofiju ka stalnom *dehumanisičkom* progresu. Manfred Frank recimo *novu francusku misao* koju iznose *neomodernisti*, kako on naziva teoretičare postmodernizma (inače pojam koji po njegovom mišljenju ništa ne označava), smatra samo oživljavanjem frankfurtske škole.⁶⁷ Opet, ne treba prenebregnuti ni činjenicu kako se misao strukturalizma kao i poststrukturalizma formuliše upravo u Francuskoj, mestu toliko značajnom za razdoblje prosvetiteljstva, kao i poprište odvijanja Buržoaske revolucije, koja se opet istorijski doživljava za kraj istog (naravno ne i prosvetiteljskog intelektualnog projekta *emancipacije*).

No, poststrukturalizam, koji se razvija u drugoj polovini 1960-ih nastavljajući se na strukturalizam, upravo je pokret sa kojim mnogi identifikuju postmodernističku misao, iako imena za koja se vezuje klasifikacija nisu prihvatila etiketu postmodernista, kao uostalom ni poststrukturalista. Strukturalizam karakterišu prilično precizna određenja kao rezultat potenciranja logike i naučnog istraživanja (antropologija, psihologija), razvijen je iz osnovnih postavki švajcarskog lingviste Ferdinand de Saussure (Saussure), i oslanja se na shvatanja ruskih formalista (Šklovski / Viktor Shklovsky, Prop / Vladimir Propp, Roman Jakobson...). Ustoličen je od strane čuvenog francuskog antropologa Klod Levi-Strosa (Claude Levi-Strauss) 1950-ih - počivajući na premisi postojanja istih gradivnih elemenata, zajedničkih lingvističkih šema koje se pronalaze u mitovima i legendama, a

⁶⁶ Sa Institutom u Frankfurtu posle rata, i prijateljstvom sa Adornom vezuje se i ugledni nemački pisac, društveni kritičar i sineast Aleksanda (Alexander) Kluge, poznat kao inaugurator nemačkog novog filma 1960-ih, o čemu će biti više reči kasnije.

⁶⁷ Frank, 1995: 64

posledica su njihove duboke ukorenjenosti u bazičnu strukturu naše svesti - celokupne ljudske vrste neovisno od podneblja (kulturoloških razlika) ili epohe.

Uvođenje termina (društveni) brikolaž 1962. godine,⁶⁸ takođe je delo Levi-Strosa, koristeći ga kao pojam koji objašnjava iznalaženja *novih* rešenja u društvu, generisanih iz prošlih izvora *kolektivne društvene svesti* (kasnije uvođenje *psihološkog brikolaža* u vezi je sa individualnim prepoznavanjem sopstvenog prošlog empirijskog iskustva u kognitivnoj psihologiji). U estetskom smislu, kao što ćemo videti, *brikolaž* je od glavnih stilskih postupaka koji se pripisuje postmodernističkom delu, a izveden iz Levi-Strosovog poimanja predstavlja: “preuređivanje i rekontekstualizovanje objekata da bi se iskomuniciralo svežim smislom, unutar ukupnog sistema značenja koji već uključuje prethodno i nataloženo značenje pripisano objektu koji se upotrebljava”⁶⁹ (sa ovim bi se mogla povezati još Čaplinova / Charlie Chaplin veština rekontekstualizacije objekta – upotrebe praktično bilo kojeg predmeta u nove svrhe).

S druge strane, poststrukturalizam zapravo objedinjuje niz teorija koje koliko god imali zajedničkih tačaka, međusobno se i razlikuju, poput: dekonstruktivizma, *teorija recepcije* (ili *teorija čitalačkog odgovora*), studije roda i femističke teorije, i sl. (ovakva *disperzivnost* prirodno kumuje i izjednačavanju postmodernizma sa poststrukturalizmom od strane pojedinih tumača). Trojica od najprominentnijih poststrukturalista su najpre činili (uz Levi-Strosa), takozvanu *četvoročlanu bandu* strukturalizma: psihoanalitičar Lakan, teoretičar književnosti, semiolog Bart (Roland Barthes), i već pomenuti Fuko. Dela Deride (Jacques Derrida, filozof koji razvija termin *dekonstruktivizam*), Deleza,⁷⁰ i Kristeve (Julia Kristeva, filozof, kritičar, psihoanalitičar, jedna od začetnica *francuske*

⁶⁸ Sa francuskog *bricolage* bi označavalo *domaće majstorisanje*, improvizovanje, petljanje, princip *uradi sam*. “Prvobitno značenje glagola *bricoler* vezano je za loptanje, bilijar, lov i jahanje, pri čemu je ovaj glagol uvek označavao neko sporedno kretanje odbijene lopte, psa koji luta, konja koji skreće s pravog puta da bi izbegao neku prepreku. Danas je *bricoleur* osoba koja se bavi ručnim radom koristeći se sredstvima zaobilaznim u odnosu na sredstva kojima se služi čovek od zanata”; Levi-Stros, 1978: 57.

⁶⁹ Clarke, 2006: 149

⁷⁰ Poput dekonstruisanja *centra* Deride, Delez je poznat po konceptu *rizoma* (u zajedničkom radu sa Gatarijem / Guattari Felix), principa deteritorijalizacije – gde rizom nije vođen ciljem, tj. ishodišnom tačkom, on je prilika netotalitarizujućeg sistema koji nema ni početak ni kraj, uvek je u sredini, kao međubiće, ili intermeco, nasuprot *drvetu* koje stremlji ka određenoj tački, i redu. Takođe, oni će razviti i tzv. *nomadologiju*, kretanje poput nomada bez jasnog cilja, nešto kao putovanja samo zarad putovanja; videti Deleuze and Guattari, 1987: 25 (originalno, francusko izdanje je objavljeno 1980.)

femističke teorije 1970-ih), od naročitog su značaja za mapiranje poststrukturalizma, dok svoj udeo imaju i slavni italijanski pisac, semiolog i estetičar Eko (Umberto Eco), Bodrijar, Liotar, mediolog Fisk (John Fiske), i dr.

Poststrukturalisti su napadali logički pristup strukturalista i njihove binarne opozite, te zamerali aistoričnost (sinhronijski pristup deskripcije, fokus na razumevanju interpretacije koncepata autora u svoje vreme kada je ovaj kreirao svoje delo), dok su oni posmatrali delo kao višeznačenjsko i intertekstualno uz sve uticaje koje dovode do njega, zanemarujući pri tom autora te fokusirajući se na vreme sadašnje, tj. na razumevanje kako autorov tekst može biti shvaćen od strane savremenog percipijenta. Deridin nastup - predavanje *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka (Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences)* 1966. godine, smatra se polaznom tačkom poststrukturalizma, gde Derida istupa sa kritikom strukturalizmu koji se drži diskursa privilegovanog centra (kao bog, biće, čovek, i sl.). Tako je po njegovom mišljenju istorijska struktura zapravo istorija zamena uvek jednog *centra* sa drugim, umesto da bude tretirana kao *slobodno plivajući* skup odnosa sa kojim se treba *igrati*.⁷¹

Rolan Bartov esej prekratnice *Smrt autora* (1967) uvodi novo tumačenje dela *rađanjem čitaoca*, odnosno decentralizacijom težišta značenja jednog teksta sa svog autora na čitaoca - čime proces *čitanja postaje pisanje*, pisac i čitalac postaju koautori. *Smrt autora* naravno evocira i, *kako je govorio Zaratustra - smrt boga* u Ničeovom revolucionarnom štivu (na šta se referiše i Fuko svojim esejem *Šta je autor?* 1969). Dakle, kreator književnog dela se ne previše teškom dedukcijom može dovesti u vezu sa pozicijom boga kreatora, a čini se kako književnost nudi i najzgodniju platformu - rad je pojedinca, poseduje narativnu, vremensku dimeziju odvijanja - protoka, dok se vizuelizacija prepušta intimnoj imaginaciji samog čitaoca, te i slobodi sopstvene mu interpretacije. No, u oba slučaja je reč o rušenju, tradicionalistički posmatrano, bespogovornih autoriteta.

“Čitalac je upravo prostor u koji se upisuju, bez da se ijedan izgubi, svi citati od kojih je jedan pisani tekst sastavljen; tekstualno jedinstvo ne leži u njegovom izvoru, već u njegovoj destinaciji. Pritom, destinacija ne može više biti lična: čitalac je čovek bez istorije, bez biografije, bez psihologije; on je jedini koji drži

⁷¹ Derrida, 1993.

na jednom mestu sakupljene sve putanje od kojih je tekst sačinjen... Čitalac nikada nije bio briga klasičnog kritičizma; za isti, ne postoji drugi čovek u literaturi do onaj koji piše... mi moramo obrnuti njihov mit: rođenje čitaoca mora biti otkupljeno smrću autora.”⁷²

Julija Kristeva je svojim esejem u vezi sa uticajnim ruskim filozofom, semiologom Bahtinom (Mikhail Bakhtin) naglašavala: “Ideja intertekstualnosti zamenila je ideju intersubjektivnosti, i poetski jezik se čita najmanje duplo,”⁷³ uvevši tako 1966, po prvi put famozni termin intertekstualnost. Intertekstualnost u suštini predstavlja dijaloški oblik - odnos između tekstova, i pretpostavlja diskursivni prostor koji čini tekst shvatljivim,⁷⁴ odnosno, označava da se samo značenje teksta ne prenosi tradicionalno viđenim *direktnim* putem od pisca do čitaoca, već je smisao teksta uslovljen i prepoznavanjem *kodova* drugih tekstova koje pisac prenosi čitaocu. Prema Deridinim shvatanjima, dekonstruktivističko čitanje: “mora uvek težiti izvesnom odnosu, van svesti pisca, između onoga čime on upravlja i onoga čime on ne upravlja formom jezika kojim se služi.”⁷⁵

Britanski filozof Beri Stoker (Barry Stocker) interpretira Deridu: “interpretacija je uvek interpretacija interpretacije, jer jezik nikada ne iščezne ostavljajući nas sa realnom referencom. Jezik, čak i u najjednostavnijoj funkciji imenovanja, uvek je način definisanja sveta u kontekstu ostalih reči... Mi nikada ne shvatimo referencu kao takvu. Reč je uvek zamena za referencu, za stvar imenovanu rečju,”⁷⁶ podvlačeći time Deridino insistiranje na tome da mi jedino i možemo da govorimo kroz reference.

“Bart ponovo piše Balzaka,... Derrida ponovo piše Rusoa... Ovaj razvoj od izrazitog čitaoca, preko ponovnog pisanja (tuđih dela), do pisanja (svojih), doveo je do toga da mnogi poststrukturalisti utiču na to da kritika kao takva postane primarni diskurs.”⁷⁷

⁷² Rolan Bart; Barthes, 1977: 147.

⁷³ Kristeva, 1986.

⁷⁴ Ibid.; Kristeva, 1982.

⁷⁵ Hogan P. C. (1990), str. 52.

⁷⁶ Stocker, 2007: 11.

⁷⁷ Šon Burk; Burke, 1992: 159.

Irski teoretičar književnosti Šon Burk (Sean Burke), u svojoj razložnoj studiji *Smrt i povratak autora*, upravo upozorava na urgentnost rešavanja pitanja teorije kao takve (a ne kao samo jedne od problematika unutar sebe), jer uostalom: “Otkad teorija postaje moguća isključivanjem autora, autor signalizira nemogućnost teorije.”⁷⁸ Ukazujući na intenciju izvesnog broja kritičara da isključivanjem pisaca, zapravo zauzme njihovo mesto (kao što će recimo Bart pisati svoju fiktionalnu autobiografiju), Burk osuđuje i niz veoma aktuelnih modela opstrukcije, poput recimo dela eminentnog književnog kritičara, profesora prestižnog univerziteta Jejl (Yale) Harold Bluma (Bloom).

Naime Blum, sam *nerealizovani pesnik* kako Burk ističe, celu svoju karijeru posvetio je teoriji iznalaženja referenci pesnika u odnosu na svoje prethodnike, a istraživanje je pre svega rezultiralo uticajnom mu knjigom *Strepnja od uticaja* (*The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry* 1973.). Prema mišljenju Bluma, svaki pesnik postmiltonovske ere (Džon Milton / John Milton, 1608-1674, influentni engleski pesnik i mislilac razdoblja *restauracije*), počinje svoj život poete u strahu od toga da nema šta da kaže. S obzirom na bogato nasleđe, u pronalaženju sopstvenog glasa, mladi pesnik svesno ili nesvesno počinje da pravi imitacije velikih prethodnika. Tako oni postaju i vrsta edipovske zamene za oca, koji se vremenom želi odbaciti, čime se opet samo potvrđuje uticaj prethodnika. Zrelost novopridošlog pesnika postignuta je onda kada prerada izvora poetskog oca dosekne toliko snažan revizionistički način, da poezija počne izgledati kao stvorena od novopridošlice lično. Samo tada pridošli pesnici postaju i snažni pesnici, smatra Blum.⁷⁹

S druge strane, poput velikih modernističkih pesnika T. S. Eliota, ili Valerija (Paul Valery): “Ništa više nije ‘originalno,’ ništa više ‘nečije’ nego hraniti se drugima. Ali se isto mora i svariti. Lav je napravljen od asimilovane ovce.”⁸⁰ Jedan od najslavnijih pisaca XX veka Borhes, analizirajući Kafku (i njegove *prethodnike*) pisao je: “činjenica je da svaki autor stvara svoju ličnu preteču,” čime on modifikujući rad svog uzora, menja

⁷⁸ Ibid. 174; Bartov *S/Z* koji tretira Balzaka (1970.), Derida se bavi Džojksom, tvrdeći i: “Na izvestan način... Ja sam unutar Rusoovog teksta”, jednog od presudnih mislilaca za stvaranje upravo prosvetiteljstva; Derrida 1997: 160.

⁷⁹ Burke, 1992: 158-159.

⁸⁰ Valery, 1970: 10.

i naš koncept prošlosti, čime i budućnosti.⁸¹ Borhes je tako na izvestan način negirao individualni identitet autora, pretpostavljajući originalnost jednog dela kreativnom činu čitanja njegovog autora pre nego li on pristupi sopstvenom stvaralačkom procesu; vreme provedeno na pisanje zanemarljivo je u odnosu na beskonačnu količinu vremena posvećenom čitanju i sećanju.

Najzad stižemo i do tri teoretičara koji su svakako najuticajniji u polju tematizacije postmoderne/izma: Liotar, Bodrijar i Džejmson. "Postmoderna kultura unutrašnji je i vanstrukturalni izraz za celi novi talas američke vojne i ekonomske dominacije nad svetom u svakom pogledu: u tom smislu, kao što je celoj klasnoj istoriji pozadina kulture krv, zlostavljanje, smrt i teror,"⁸² definiše Džejmson. Iz takve kulturne dominante, on zaključuje: "Poslednjih nekoliko godina označilo bi se kao invertan milenarizam u kojem je viđenje budućnosti, kroz katastrofu ili iskupljenje, zamenjeno osećanjem kraja toga ili takvoga (kraja ideologije, umetnosti ili socijalne klase; krizama Lenjinizma, socijalne demokratije, ili blagostanja države, itd.); sve zajedno, svaka od ovih mogućih odrednica, ono je što se sve više naziva postmodernizam".⁸³

Koliko je Džejmsonova tvrdnja zaista ubedljiva kao naševremenska kulturna dominanta u području umetnosti - filma, predmet je daljeg istraživanja ovog rada. Da li je *kontradiktornost*, toliko pripisivana postmodernističkom načinu razmišljanja, zaista uočljivo drugačija od *kontradiktornosti* na kojoj insistira jedan od napriznatijih modernističkih stvaralaca Bertold Breht (pri tom još i teži fragmentarnosti)? Vredi još napomenuti i to da, za razliku od Liotara, Džejmsona karakteriše i opipljiv upliv na područje filma (čime on zauzima i više prostora u ovom istraživanju), dok najslavniji iz *trojke* Bodrijar, kontroverzno ime savremene filozofije, iako je sebe smatrao *neobuzdanim* ljubiteljem filma i jeste uobičavao da se referiše na isti, nije nalazio za shodno da iole dublje i konkretnije analizira pojedine autore i filmska ostvarenja kojih se doticao.

⁸¹ Borges, 2007: 201; Esej *Kafka i njegovi preteče* prvi put je objavljen u novinama *La Nacion*, 1951.

⁸² Jameson, 1991: 5.

⁸³ Ibid. 1; Milenarizmom se smatra hrišćansko eshatološko verovanje u drugo pojavljivanje Hrista, i vaspostavljanje pravičnog carstva božijeg na zemlji, koje će po biblijskom predskazanju trajati 1000 godina (milenijum) – prim. aut.

2.5. Kraj metanarativa po Liotaru

“Narativna funkcija gubi svoje operatore, svog velikog junaka, svoje velike opasnosti, svoja velika putovanja, svoj veliki cilj.”⁸⁴

Žan-Fransoa Liotar

Ukupno uzev, Liotar se nije značajnije doticao filma, a kada je i tretirao pokretne slike, pristup je bio više u domenu apstrakcije, svodeći se na zagovaranje avangardnog pristupa, kao recimo u eseju *Acinema (L'a-cinema, 1973)*. Liotar se zalagao za eksperimentatorski duh - slobodu umetničkog izraza koja teži rušenju uniformnog, kao oblik otpora protiv *terora* koji je smatrao i najvećim problemom društva. “Realizam, čija je jedina definicija ta da ima intenciju izbegavanja pitanja stvarnosti implicirane u umetnost, uvek stoji negde između akademizma i kiča,”⁸⁵ ukazivao je Liotar, kao veliki protivnik (vladajuće) dogme realizma. On smatra da: “Kada snaga prisvoji ime jedne stranke, realizam i njegov neoklasični komplement trijumfuje nad eksperimentalnom avangardom klevetajući i zabranjujući je, obezbeđujući tako ‘korektne’ slike, ‘korektne’ narative, ‘korektne’ forme koje stranka zahteva, bira,” a čije propagiranje pronalazi publiku koja želi iste kao prikladan lek za anksioznost i depresiju koju preživljava.⁸⁶ Otuda i Liotarova zapitanost koje mesto postmodernizam zauzima, ukoliko ga uopšte i zauzima, kada pitanja diktira vladavina slike i naracije,⁸⁷ u odsustvu estetskog kriterijuma ovakvog *sve prolazi [anything goes]* realizma, koji se u stvari nametnuo zbog novca.⁸⁸

Liotarov doprinos teoriji postmodernizma od ključnog je značaja pre svega zbog nadasve mu uticajnog spisa *Postmoderno stanje*, i njegovom konstatovanju *kraja metanarativa* u eri postindustrijskog - prelazak sa manufakturne, proizvodne ekonomije, na uslužnu, servisnu, preprodavačku (odakle i važna paralela industrijsko - proizvodnja,

⁸⁴ Lyotard, 1984: xxiv.

⁸⁵ Ibid. 75.

⁸⁶ Ibid. 75.

⁸⁷ Lyotard, 1984: 79.

⁸⁸ Ibid. 76; realizam kao pristup koji *otupljuje kritičku svest*, oštro osuđuje i Bodrijar kao što ćemo videti u produžetku, dok Džejmson 1979. kritikuje *skorašnju pojavu hiper- ili fotorealizma* u produkciji vizuelne umetnosti (Jameson 2013: 8); fotorealizam, koji se kao profilisan stil u umetnosti danas retko navodi, u Džejmsonovoj terminologiji se referiše kako na produkte modelovane prema fotografiji kao izvoru, tako i na predstave ili objekte dominantno kreirane za buduće fotografisanje.

poindustrijsko - reprodukcija), da bi kasnije i sam bio kritikovan za stvaranje novog velikog narativa - postmodernizma, kao ere fragmentacije i pluralizma. Kako i Liotar navodi u samom predgovoru, *Postmoderno stanje* je izveštaj rezultata namenski sprovedenog istraživanja naručenog od strane Saveta univerziteta pri vladi Kvebeka na zahtev njegovog predsednika, a inače u jeku najizraženije borbe jednog dela snaga ove kanadske provincije za oцепljenje od države.⁸⁹ Ovaj kontekst programskog okvira za političku borbu, nikako nije zanemarljive prirode, jer konture sukoba dominante (angloameričke globalističke tendencije), i *razlike* ogledane u manjinskoj frankofonoj formaciji, kroz jezik filozofa iz Francuske (kvebečke kulturne orijentacije), može se tretirati i kao sofisticirani oblik produžetka borbe za izgubljeni uticaj Francuske nad severnoameričkim kontinentom.

“Veliki narativ tvrdi da je priča koja može da otkrije značenje svih priča, bilo da je to slabost ili napredak čovečanstva. Njegov status metanarativa proizilazi iz činjenice da on govori o brojnim kulturološkim narativima da bi prikazao jedinstvenu istinu koja je u njima sadržana,”⁹⁰ sumira Bil Readings (Bill Readings) u svom *Uvođenju Liotara*. Veliki narativ ili metanarativ (Grand, master) u stvari predstavlja jednu univerzalističku ideju koja teži davanju konzistentnog objašnjenja istorijskog iskustva i znanja uz moralno-didaktičku crtu, tj. on je ideologija, odnosno doktrina koja nužno postaje i tržišni proizvod, a kritičarima postmoderne najeklatantniji primer je prosvetiteljstvo (metanarativi bi bili i religije, progres, racionalizam, marksizam, fašizam, kapitalizam...). Etimološki, metanarativ bi označavao priču *iza priče* ili *o priči*, pri čemu ovde to *iza* nema nikakve veze sa grčkim korenom *meta* ogledanim u filozofskom smislu transcendencije, već u podtekstu - onom *iza priče*, što je u krajnjoj konsekvenci dovelo do ratova i razaranja.

Modernizam se prirodno razvija sa industrijskom revolucijom, počivajući na osnovnim načelima prosvetiteljstva - vera u razum - racionalizam i (naučno) znanje. “Ovo nepoverenje nesumnjivo je proizvod progressa u naukama; ali progres to za uzvrat i

⁸⁹ Inicijativa separatizma sazreva 1976. godine, sa prvim preuzimanjem kontrole *Kebeku*a partije u vladi same Provincije, a što je rezultiralo ipak neuspešnim referendumom za nezavisnost 1980. godine.

⁹⁰ Readings, 1991: 47.

pretpostavlja,⁹¹ nastavlja dalje Liotar svoju najčuveniju tvrdnju. Iglton recimo smatra da: “Postmodernizam signalizira smrt takvih ‘metanarativa’ čija je skrivena teroristička funkcija da utemelji i pruži legitimitet iluziji ‘univerzalne’ ljudske istorije. Mi smo sada u jednom procesu buđenja iz košmara modernizma, sa njegovim manipulativnim razumom i fetišom totaliteta, u ležernom pluralizmu postmoderne, tog heterogenog spektra životnih stilova i jezičkih igara koji se odriče nostalgичnog nagona da totalitarizuje i legitimizuje sam sebe...”⁹²

Liotarov otpor dominaciji metanarativa kroz istoriju (kako ih naziva *veliki narativi spekulacije i emancipacije*), tj. *narativa (popularne) kulture* “već primetne u renesansnom humanizmu i različito prisutne u prosviteljstvu, *sturm und drang-u* (*oluja i nagon*, nemačka *antiprosvetiteljska* preteča romantizma u književnosti), nemačkoj idealističkoj filozofiji, i istorijskoj školi u Francuskoj,⁹³ te njegovo insistiranje na *malim* ili *lokalnim narativima*: “u proširenom polju malih narativa svaki element jezika govori nakon onog koji prethodi, a ne o njemu,”⁹⁴ prihvatanje koncepta *jezičke igre* Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein) kroz njegovu metaforu jezika koji se može posmatrati: “kao jedan drevni grad: jedan labirint malih ulica i trgova, starih i novih kuća, sa dodacima iz različitih perioda,”⁹⁵ lako prerasta u agitovanje za prihvatanje *različitosti*. “Postmoderno znanje nije jednostavno oruđe vlasti; ono prečišćava našu osetljivost prema razlikama i podstiče našu sposobnost da tolerišemo nesrazmere,”⁹⁶ na najbolji način podvlači Liotarovu težnju ka pluralizmu i opštem sticanju legitimiteta, što skupa prirodno nalazi i plodno tle kod svih diskriminiranih formacija i onih različitog identiteta od dominantnog, prerastajući tako u jednu od retkih tendencija teorije postmoderne gde postoji konsenzus.⁹⁷

⁹¹ Lyotard, 1984: xxiv.

⁹² Eagleton, 1987: 194.

⁹³ Lyotard, 1984: 30.

⁹⁴ Readings, 1991: 68.

⁹⁵ Lyotard, 1984: 40.

⁹⁶ Lyotard, 1984: xxv.

⁹⁷ Poput za postmodernizam naročito uticajne Lakanove *decentralizacije subjekta* kroz razradu *drugosti* (i u prenesenom značenju identiteta), kao daljnjeg razvijanja Frojdovih teorija razdvajanja našeg sopstva, toliko dugo smatranog suverenim i individualnim - centriranim subjektom po Kantu, što je od velikog značaja za studije roda, feminizam, postkolonijalnu teoriju, itd.

U kontekstu filma, *metanarativ* bi pretpostavljao tzv. klasičnu filmsku naraciju, karakterističnu za klasično doba Holivuda (usavršeno u tzv. *Zlatnom dobu Holivuda* od 1930. do kasnih 50-ih, pod uticajem čuvenih studija – *velike petorke* + *male trojke*⁹⁸), kao umnogome i ostatak sveta do kraja 1940-ih, odnosno kasnih 1950-ih. Ukupno uzev, šesta dekada prošlog veka je ta u kojoj se značajno napadaju granice tradicionalnog filmskog pripovedanja, kada *mali narativi* (fragmenti) ulaze u arenu sa *velikim* (totalitetom).

2.6. Film nostalgije po Džejmsonu

“Film nostalgije nikada nije bio predmet nekog staromodnog ‘predstavljanja’ istorijskog sadržaja, već umesto približavanju ‘prošlosti’ kroz stilizovanu konotaciju, on prenosi ‘prošlost’ blistavim kvalitetom slike, i 1930-e ili 1950-e atributima mode.”⁹⁹

Fredrik Džejmson

Fredrik Džejmson se može smatrati izvršiocem pionirskog zadatka pozicioniranja savremenog filma u postmodernističke okvire, pritom nezapostavljajući posmatranje i drugih umetnosti pod ovom optikom, iako je istakao: “Čini mi se esencijalnim da se držim postmodernizma ne kao stila, već pravilnije kao kulturne dominante: koncepta koji uzima u obzir postojanje i koegzistenciju lepeze veoma različitih, ali ipak zavisnih formi.”¹⁰⁰ Možda on i nije težio da se bavi stilom, ali zato mnogobrojni mu poklonici jesu, neretko bespogovorno prihvatajući njegove (pred)postavke.

Džejmson uvodi termin *film nostalgije* još 1977, u kontekstu Formanovog *Leta iza kukavičijeg gnezda* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975, kojeg se inače Ken Kejsi /Kesey, pisac popularnog romana što je poslužio za predložak, iz nezadovoljstva i potpuno ogradio). Tako je Formanovo ostvarenje: “tipični film nostalgije za 50-im, koji oživljava sve stereotipe protesta iz te prohujale ere individualizma.”¹⁰¹ Nešto kasnija mu popularna sintagma *nostalgija za sadašnjošću*, kao sinonima za

⁹⁸ Veliku petorku su činili tzv. *mejdžori* (majors): MGM, Paramount, Warner Brothers, 20 Century Fox i RKO, a malu trojku (minors): United Artists, Universal Studio i Columbia Pictures.

⁹⁹ Jameson, 1991: 19.

¹⁰⁰ Jameson, 1991: 4.

¹⁰¹ Jameson, 1977.

autorske lažne, idealizovane, subjektivne i isprazne - hladne slike prošlosti, inkorporirane u sadašnjost, postaje platforma mnogobrojnih budućih rasprava. Takođe, iako se pojam prilično vezuje za Bodrijara, Džejmson se, provevši neko vreme u Francuskoj, već u svojim ranim spisima (1977) referiše na: “ono što Francuzi zovu *la mode retro*,”¹⁰² recimo u svojoj kritici romana E.L. Doktorova (Doctorow) *Ragtime* (1975, kasnije i Formanov film). Istu sintagmu upotrebljava i 1981. u kontekstu Bertolučijevog *Konformiste* (*Il Conformista*, Bernardo Bertolucci, 1970) i Lukasovih *Grafita*,¹⁰³ kao i *la mode retro* ekvivalentima u Francuskoj na pomenuti Bertolučijev film (za kojeg on kaže “da na prvi pogled izgleda kao povratak istorijskoj maskaradi” ili navodni “epik”, te neosporno inaugurirajući film novog žanra) - Malov *Lakomb Lisjen* (*Lacombe Lucien*, Louis Malle, 1974), te za čuveni kontroverzni *Noćni portir* Liliane Kavani (*Il portiere di notte*, Liliana Cavani, francuski koliko može biti italijansko-američka produkcija na engleskom jeziku, snimana u Austriji i Italiji).¹⁰⁴

Ključni pojmovi poput *parodija* i *pastiš*, prerastaju u glavne simptome za dijagnozu *bolesti* novog izraza, o čemu detaljnije kasnije. Za razliku od prethodnice, izostanak *originalnosti*, i *neutemeljen* odnos spram istorije, kao i mnogi ponovni upisi i defamilijarizacija: “sada konvencijski opisnih karakteristika modernizma - kao stil, nenarativnost, ironija, i subjektivnost,”¹⁰⁵ karakteriše produkte kasnog kapitalizma smatra Džejmson. Sa druge strane opet, Džejmson poriče i mogućnost autonomnog (apsolutno nereferencijalnog) dela ukupno uzev, osim recimo uradka *Bog ili priroda* Baruha Spinozine (slučajno Borhesov omiljeni mislilac). Odnos dve estetike - modernističke i postmodernističke, Džejmson komentariše: “Promena u dinamici kulturne patologije može biti okarakterisana kao ona u kojoj je otuđenje subjekta zamenjeno sa kasnijom fragmentacijom.”¹⁰⁶

Svakako da esencijalni problem periodizacije tokova mlade umetnosti kakva je filmska - jedva starija od jednog veka, čini prilično neizvodljivim ekvivalentnu primenu

¹⁰² Jameson, 2013: 47.

¹⁰³ Ibid. 105.

¹⁰⁴ Ibid. 291.

¹⁰⁵ Ibid. 264.

¹⁰⁶ Jameson, 1991: 14.

klasifikacija kojima se sagledavalo vekovno nasleđe drugih umetnosti, a čini se kako će se teško ostvariti i Andre Bazenov predviđanje: “Možda će poslednjih 20 godina filma biti smatrano u svojoj celokupnoj istoriji kao ekvivalent ravan pet vekova literature.”¹⁰⁷

Tako i Džejmson, u svojim *Potpisima vidljivog* (osam sabranih eseja koji se tiču filma pisanih u rasponu od 1977. do 1989.), ustanovljuje kako filmska istorija: “ne uspeva da koincidira niti sa jednim ritmom ili koordinatama razvoja drugih umetnosti i medija (u literaturi, recimo, ‘korenima’ realizma u 17. veku, inauguraciji moderne sa Bodlerom ili *fin de siecle*-om, pojavi neke pravilnije postmoderne kulturne logike nakon II svetskog rata, a još konkretnije od 1960-ih na ovamo), ili pak sa paradigmom 3 etape ili momentom kapitalizma koji potvrđuje ovu verziju kulturne istorije,”¹⁰⁸ a one su: prva - esencijalno nacionalna ili lokalni kapitalizam; druga - raskidanje i restrukturalizacija perioda monopolizma (ili faza imperijalizma); i treća - multinacionalna era. U odnosu na ovu paradigmu, Džejmson uvodi tri, kako kaže, *grubo* korenspodirajuće faze: *realistička, modernistička i postmodernistička*.¹⁰⁹

Filmsku istoriju, iako krajnje neprihvatljivo, on praktično deli na dve - nemu i zvučnu epohu, te tako imamo i dva modernizma; “razvoj nemog filma od inaugurišućeg realizma Grifita (D.W. Griffith) do izvrsnih modernizama Ejzenštejna (Sergei Eisenstein) i Štrohajma (Erich von Stroheim).”¹¹⁰ Nakon preloma - tranzicije u zvučnu eru, koja opet nije bila razmera kakvu joj pripisuje Džejmson, u produkcionom i tehničko-tehnološkom smislu čak izvedena i prilično bezbolno (izuzimajući jedino sudbine pojedinih glumačkih zvezda, kojima se opet Džejmson ne bavi), a na šta ukazuju i brojne studije istoričara filma (u ekspanziji još od 1980-ih, autora kao što su: Bordvel, Ganing /Tom Gunning, Salt, itd.), modernizam mu obeležava *pojava velikih autora (auteurs)*: Hičkoka (Alfred Hitchcock), Bergmana (Ingmar Bergman), Felinija (Federico Fellini), Kurosava (Akira Kurosawa), Renoara (Jean Renoir), Velsa (Orson Welles), Vajde (Andrzej Wajda), Antonionija (Michelangelo Antonioni), Satjadžit Raja (Satyajit Ray), itd.¹¹¹

¹⁰⁷ Bazin 1968: 56.

¹⁰⁸ Jameson, 2013: 202.

¹⁰⁹ Ibid. 202.

¹¹⁰ Ibid. 205.

¹¹¹ Jameson, 2013: 261.

Džejmsonov postmodernistički prostor naseliće: Godar (Jean-Luc Godard) i postGodar, De Palma, Lukas, Kubrik (Stanley Kubrick)... filmovi poput: *Telesne strasti, Isijavanja (The Shining, 1980), Kineske četvrti, Konformiste, Istrebljivača, Kopolino Prisluškivanje (Conversation, Francis Ford Coppola, 1974), Čudesne devojke (Something Wild, 1986), Plavog somota (Blue Velvet, 1986),* i nekolicina drugih kojih se dotiče u svojim različitim esejima (kao recimo De Palmin *Pucanj nije brisan / Blow Out, 1981*),¹¹² a kao inauguraciono ostvarenje *filma nostalgije*, kako kaže u “ovom novom žanru (ako to uopšte jeste žanr),” Džejmson izdvaja *Američke grafite* Džordž Lukasa, dok mu je to za Evropu recimo Bertolučijev *Konformista*.¹¹³

Prema Džejmsonovom mišljenju, *Američki grafiti* naprosto vape za izgubljenom prošlošću Ajzenhauerove ere 50-ih godina prošloga veka, za Amerikance izgubljenim objektom žudnje, a iste i slične intencije, on prepoznaje i u mnogim kasnijim filmovima. Nova estetika, odnosno *estetska kolonizacija*, ili *imitacija mrtvih stilova*, kakvom je on smatra, onemogućuje nas da doživimo istoriju, tj. prošlost na jedan aktivan način, te je isključivo formalne prirode: “film nostalgije, u kojem ton i stil cele epohe postaju suštinski, centralni karakter.”¹¹⁴

U vezi sa pojavom fenomena nostalgije u umetnosti koju Džejmson prepoznaje kao novinu, recimo baš Liotar u svom *Postmodernom stanju* (čijem američkom izdanju objavljenom 1984. upravo Džejmson piše predgovor), pojašnjavajući estetsko načelo prethodnog razdoblja stvaralaštva, nalazi da za *razliku* od postmoderne: “Moderna estetika je estetika uzdizanja, iako nostalgična. Ona dozvoljava nepredstavljajućem da

¹¹² Interesantno je da od *tolikih* filmova, Džejmson ističe baš recimo *Telesnu strast, Pucanj nije brisan* ili *Otimače izgubljenog kovčega (Raiders of the Lost Ark, Stiven Spilberg / Steven Spielberg, 1981)* 1982/83. godine, naslove koje je Noel Kerol (Noel Carroll) izdvojio kao nove *filmove aluzije*, u svom tekstu *The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)* iz 1982. godine, gde tumači *Telesnu strast* kao figuru pomeranja iz prošlosti u sadašnjost (zbog noarovskih aluzija). Kerolova opaska da je *Telesna strast* senka od *Poštara uvek zvoni dva puta (The Postman Always Rings Twice, 1946)* i *Dvostruko osiguranje (Double Indemnity, 1944)*, u Džejmsonovom tekstu objavljenom naredne godine *Postmodernizam i potrošačko društvo (Postmodernism and Consumer Society)* udaljeni je rimejk istih. *Poštara* Džejmson izbacuje u svojoj knjizi *Postmodernizam, ili, kulturna logika kasnog kapitalizma* (kao i *Otimače izgubljenog kovčega*), kako je već *Dvostruko osiguranje* bilo ključno Kasdanu za njegov film.

¹¹³ Jameson, 1991: 19.

¹¹⁴ Ibid. 369.

bude izneto samo kao izgubljena sadržina; ali forma, zbog svoje prepoznatljive doslednosti, nastavlja da nudi čitaocu ili gledaocu razlog za utehu ili zadovoljstvo.”¹¹⁵

Najzad, Džejmson ipak priznaje kvalitet u jednom postmodernističkom autoru - slavlom Žan-Lik Godaru. Uz naravno prećutnu ličnu favorizaciju Godarove agresivne leve orijentacije, Godar zapravo kao retko ko dosledno primenjuje Džejmsonov skriveni smisao - ideal igranog filma najbolje oličen u frankošvajcarčevoj čuvenoj: “Ne treba praviti političke filmove, već filmove politički.” Ipak, Džejmsonovo da je postmoderno: “sve što stigne od Godara”¹¹⁶(obično u suprotnosti sa mnogima koji smatraju da je Godar visoki modernista koji se angažovano bavi subjektom, poput recimo uglednog teoretičara i avangardnog autora Pitera Volena / Peter Wollen), počiva na Godarovo sklonosti ka korišćenju elemenata savremenog načina izražavanja, poput marketinških natpisa, napadne (spotovske) montaže, fragmenata - omaža popularnoj kulturi, itd., upućujući mu tako i primedbu tipa kako ni on nije stvorio novi autohtoni angažovani stil (modernizam) što bi podrazumevalo potpunu očišćenost od sredstava kojim se služi i kapitalizam, čime i brisanje svake potencijalne mogućnosti identifikacije sa aktuelnim sistemom tržišta. No opet, Godar svakako predstavlja uspehu subverziju (čime i autorsku osvešćenost) po Džejmsonu, jer njegovi filmovi su:

“... odlučno postmodernistički u tome što zamišljaju sebe kao čist tekst, kao proces proizvodnje predstava koje nemaju istinitu sadržinu, te su u tom smislu čista površina ili površnost. To je ta osuda koja se računa kao reflektivnost Godarovog filma, odluka da se služi predstavljanjem protiv sebe da bi uništio vezivanje ili apsolutni status bilo kog predstavljanja.”¹¹⁷

¹¹⁵ Lyotard, 1984: 81.

¹¹⁶ Jameson, 1998: 1.

¹¹⁷ Jameson 2013: 92.

2.7. Simulakrum retro scenarija po Bodrijaru

“... [Film] nije samo ekran i vizuelni oblik, nego mit, nešto što je i dalje zadržalo ponešto od dvojnika, fantazma, ogledala, sna, itd.”¹¹⁸

Žan Bodrijar

Žan Bodrijar, iako je težio izbegavanju samog termina postmodernizam priznajući samo da je antimodernista, u širem kontekstu je verovatno najpopularnije ime koje se vezuje za teorije društva, kulture i posebno medija *kasnog kapitalizma*. Kao provokativan i inventivan mislilac, vešt opsenar Bodrijar izazivao je brojne kontroverze,¹¹⁹ kao što je i inspirisao (u vezi sa konceptom filma *Matriksa*, više reči kasnije). U svojoj najčuvenijoj knjizi *Simulakrum i Simulacije*, zbirci eseja objavljenoj u Francuskoj 1981. godine, on iznosi svoj konstrukt simulakruma, uvodeći termin *hiperrealno*.

Dok Platonov koncept simulakruma (fantazma) - kopija koja je u odnosu na original namerno izobličena ne bi li se percipijentu predstavila kao *ulepšana* u odnosu na njegovu fizičku poziciju posmatranja, ipak pretpostavlja postojanje originala (istine) - svoje reference, Bodrijarov sugeriše kako on nije kopija čega stvarnog, već istina sama po sebi; mi živimo u *pustinji realnog samog po sebi*, što će reći da: “Današnja apstrakcija nije više ona od mape, dvojnika, ogledala, ili koncepta. Simulacija više nije ta od jedne teritorije, referencijalnog bića, ili supstance. Ona je generacija od modela realnog bez porekla ili stvarnosti: hiperrealno.”¹²⁰

¹¹⁸ Baudrillard, 1994: 51.

¹¹⁹ Reč je najpre o provokativnom trodelnom eseju *Rat u zalivu se nije desio* (1991) na temu Zalivskog rata, sukoba predvođenim SAD-om protiv Iraka (1990-1991, čiji je povod bila iračka agresija - aneksija Kuvajta, što će se kasnije ispostaviti takođe spornim; ovaj rat preispituje i film Sem Mendesa *Marinac / Jarhead* 2005, nastao prema autobiografskom spisu učesnika *rata* Entoni Svoforda / Anthony Swofford). U njemu Bodrijar ukazuje na medijsku manipulaciju koja je *simulacija rata*, inspirisan vestima u kojim su novinari izveštavali za CNN događaje sa *ratnog poprišta* (gledajući taj isti CNN). Zaključak koji Bodrijar izvlači je da je sve bilo unapred isprogramirano sa američke strane, te tako svaka spontanost u vezi sa ishodom jednog tradicionalnog oružanog sukoba ne postoji.

¹²⁰ Ibid. 1; Bart u svom eseju *Strukturalistička delatnost* (1963) simulakrum vidi kao strukturu objekta, *intelekt pridodat objektu, dodatak antropološke vrednosti*, koji pomaže razumljivost i nadgrađuje inicijalni objekat iz prirode; Barthes, 1972: 213-220. Recimo Delez u svom eseju *Platon i simulakrum* (1983), koji opet, invertirajući Platonov idealizam, a za razliku od Bodrijara koji vidno pripisuje negativnu konotaciju simulakrumu (što se oslanja i na Ničeovu misao, kao što varira i stanovišta velikog američkog pisca Filipa K. Dika / Philip K. Dick iz njegovog romana *Simulakrum* iz 1964.), u njemu vidi mogućnost dovođenja u

Za razliku od Džejmsona kojem čini se da film predstavlja samo još jedan zgodan artefakt za konstataciju posrnulog potrošačkog društva (iako je isti praktikovao da prokomentariše i sadržaj filma, čak i glumačku igru), Bodrijar nije imao običaj da zalazi dublje u pojedinačne filmske proseedee, dok nije krio ličnu naklonost ka ovom mediju: “Što se tiče filma, ja sam još uvek veoma zaljubljen u njega, ali je isti dosegao stanje očaja. [...] Ja volim film, od svih spektakala, on je čak i jedini koji volim;”¹²¹ kao i otvorenu nostalgichnost: “Gubitak filmova moje mladosti neka je vrsta surovog gubitka za mene.”¹²² Za njega je: “*Bela magija filma* jedna je od dve najveće masovne fascinacije XX veka”; druga je *crna magija terorizma*.¹²³

Bodrijarov prvi postmodernistički autor stvara nešto ranije od Džejmsonovih favorita - Serđo (Sergio) Leone, autor po Bertolučiju prvog (i jedinog) postmodernističkog vesterna *Bilo jednom na Divljem zapadu* (*Once Upon a Time in West*, 1968). Bodrijar je hvalio Leonea upravo zbog kreiranja vesterna unutar savremene *kulture citatiranja*, kao prvog autora koji je shvatio *dvoranu ogledala*.¹²⁴

Bodrijar i Džejmson uviđaju veoma slične sindrome, onovremensku novu i sve više prisutnu pojavu sagledanu bilo kao *retrofascinacija* ili nostalgichnost za *sadašnjošću*, gubitak istorijskog težišta što rezultira ispraznim ostvarenjima, ili naglašenu težnju ka tehničko-tehnološkoj perfekciji i realizmu, estetskoj izvedbi, tj. formi, te se čak dotičući i pojedinih istih naslova poput recimo: *Beri Lindona*, *Kineske četvrti*, ili *Tri kondorova dana* (*Three Days of the Condor*, Sidney Pollack, 1975) pripisujući primedbe sličnog karaktera.

Bodrijar konstatuje kako su i stvarnost i film danas izgubili svoju specifičnost, i: “Stvarnost nestaje u rukama filma, i film u rukama stvarnosti. Smrtonosna transfuzija kojom svako gubi svoju specifičnost,”¹²⁵ rezultirajući sa: “hladnim kolažiranjem, hladnim promiskuitetom, aseksualnim brakom dvaju hladnih medija koji u asimptotskoj liniji

pitanje, i svrgavanja *prihvaćenih ideala*, ili *privilegovanih pozicija*: “Kopija je slika obdarena sa sličnostima, simulakrum je slika bez sličnosti”; Deleuze and Krauss, 1983.

¹²¹ Baudrillard, 1993: 23-29.

¹²² Ibid. 23.

¹²³ Baudrillard, 2002: 29-30.

¹²⁴ Frayling, 2012: 492, 162; Bernardo Bertolucci je inače i jedan od potpisnika priče za scenario filma.

¹²⁵ Baudrillard, 2005b: 125.

evoluiraju jedan ka drugom,¹²⁶ gde film pokušava da se ukine u apsolutno stvarnom, a stvarno je odavno apsorbovano u kinematografskom (ili televizijskom) hiperrealnom. Ovim Bodrijar naročito cilja na preveliku zaokupljenost tehničkim savršenstvom u težnji da se predstavi *realno* (kao i naše viđenje istorije), čime za uzvrat ona prava stvarnost nestaje zbog rastućeg značaja i uticaja filma. No, u konačnici, ipak se mogu izvući različiti zaključci iz osnovnih, pojedinačnih sudova Bodrijara i Džejmsona u odnosu na sam medij.

Kao što se Džejmson uslovno *ograđuje od umetničkog stila*, važno je naglasiti kako i Bodrijara, kako sam kaže, umetnost zanima samo kao forma, obrazlažući svoj stav: “Umetnost me interesuje kao objekat, sa antropološke tačke gledišta: objekat, pre bilo kakvog promovisanja njene estetske vrednosti, i šta se dešava nakon. Mi smo gotovo srećni što živimo u vremenu kada se estetske vrednosti, uzgred kao i druge, utemeljuju. To je jedinstvena situacija.”¹²⁷

Težeći isticanju fenomena, Bodrijarov hiperrealizam postaje oblik kritičkog etalona sa izrazito negativnom konotacijom, dok je u estetskom smislu umetničke prakse, hiperrealizam zvanično prepoznat sa Vorholom, a čije delo opet Bodrijar smatra za ponovnu pojavu umetnosti nakon Dišana (koji je za Francuza isto tako predstavljao fantastičan obrt). Vorholova estetika ne zanima Bodrijara već njegov fenomen, ističe filozof, te tako Vorhol za Bodrijara: “ostaje osnivač moderne, što je nekako paradoksalno, zato što se moderna obično smatra za više od destrukcije.”¹²⁸

Koliko god se ograđivao od estetike, Bodrijar posebnu važnost pridaje upravo slici (naročito obrađivanom fenomenu na filmu i od strane Deleza).¹²⁹ “Fotografska slika je

¹²⁶ Baudrillard, 1994: 47.

¹²⁷ Baudrillard, 2005a: 61.

¹²⁸ Ibid. 44.

¹²⁹ U pomenutom diptihu *Pokretne slike* (Delez, 1995) i *Film 2: Slika-vreme* (Delez, 2010), Delez prilično filozofski razvija odnos slika-prostor-vreme, razlikujući tzv. slike percepcije, *slike-afekta* i *slike-akcije*. On posebno ističe slike-afekta, koje se događaju između percepcije, i delovanja (bilo kog oblika radnje, usmerenosti), raskidaju sa realizmom predstavljajući čulni utisak, odnosno stanje pre nego što se *iskristališe* emocija. Kao vrhunac takve vidi krupni plan.

Takođe, Delez ustanovljava krizu slike-akcije nakon II svetskog rata, naročito u Evropi i sa pojavom italijanskog neorealizma, gubljenje figuralnosti i veću pojavu slike-afekta, kao kod Antonionija ili Bresona

najčistija, jer ne simulira ni vreme niti pokret i ograničava se najrigoroznijom nerealošću. Svi drugi oblici (film, video, kompjuterski generisane slike) samo su oslabljeni oblici čiste slike i njenog prekida sa stvarnim,”¹³⁰ evocira Bodrijar modernistička shvatanja fotografije recimo Bodlera ili Benjamina, uz nadgradnju da je film oblik degradacije fotografije: “Odnos filma prema tehnologiji već je dugo jedna od ‘iluzija napretka’ i današnje korišćenje virtualnih tehnologija predstavlja daljnju degradacije slike kao što je to bilo i dodavanje zvuka i boje u ranijim vremenima.”¹³¹

Za Bodrijara postoje četiri faze odnosa slike i stvarnosti.¹³² U prvoj fazi slika (umetnost) odraz je duboke realnosti (predstavljanje je *sakramentalnog reda*, što bi recimo predstavljala poznata hijerarhizacija do feudalizma, simbolički red), onda dolazi period maskiranja i izvitoperavanja duboke realnosti (pojavnost zla te je predstavljanje *reda zloćudnosti*; od renesanse do industrijske revolucije, barok), zatim treća faza maskiranja odsustva duboke realnosti (igre sa prividom pojavnosti iz *reda čarobnjaštva*, do sredine 1950-ih, fotografija i mehanička reprodukcija slika) i konačno, slika nema relaciju prema bilo kojoj realnosti (nije više od predstavjačkog reda, nego simulacije; naše doba kojim dominiraju stvari bez originala ili prototipa - era modela ili koda). Bodrijarova tri reda simulakruma čine: I - prirodan, utemeljen na slici, optimističan, koji teži restituciji, idealističkom odnosu spram prirode u slici Boga (korenspondira sa slikom utopije); II - produktivistički utemeljen na energiji, sili, materijalizaciji od strane mašina i celog sistema proizvodnje (korenspondira sa naučnom fantastikom); III - simulakrum simulacije, utemeljen na informaciji u cilju totalne kontrole.¹³³

Bodrijar doživljava film kao trajektoriju od najfantastičnijeg ili mitskog, do realističkog i hiperrealističkog, dok: “režiseri kao Venders, Džarmuš, Antonioni, Altman, Godar, Vorhol istražuju beznačajnost sveta kroz slike, i kroz svoje slike oni doprinose

(Robert Bresson); prostor gubi svoje stare koordinate – prerasta u *bilo-kakav-prostor*, akteri počinju besciljno da lutaju - šetaju njima, kroz asocijativnu *sliku-vreme*.

Naročito zbog *dekonstruktivističke*, decentralizujuće mu teorije rizoma, postoji izvesan broj mišljenja koja ga priključuju postmodernističkom, ali, naročito po tretmanu slike, i svojih filmskih primera, dalo bi se zaključiti kako je on u stvari estetski veoma modernistički nastrojen.

¹³⁰ Baudrillard, 2005b: 97.

¹³¹ Baudrillard, 1995: 49.

¹³² Baudrillard, 1994: 6.

¹³³ Ibid. 121.

beznačajnosti sveta, oni dodaju iluziju njegovom realnom, ili hiperrealnom. Skorašnji filmovi Skorsezea, Grineveja i dr. samo ispunjavaju prazninu slike kroz visokotehnološke i barokne mašinerije, kroz frenetičnu i eklektičnu agitaciju, i tako doprinose razočarenju naše imaginacije.”¹³⁴ Dakle, spas Bodrijar vidi u režiserima poput Godara, jer jedino tako film i dalje može uzeti učešće u “izvanrednoj auri” fotografije i “oporaviti taj specifičan kvalitet slike”.¹³⁵

Rekao bih pomalo zaumno, ali njegovi konstrukti u kontekstu filma redovno se koriste u službi negativnog karakterisanja savremenih ostvarenja, dok u suštini, sam koncept da se na platnu počelo ostvarivati *realnije od realnog* - hiperrealno, u priličnoj meri nudi glorifikaciju umeća savremenih autora, jer, sasvim prirodno, san svakog filmskog stvaraoca je da bude do te mere ubedljiv - sugestivan da se osećaj publike kako svedoči jednoj artificijelnoj (ili pak apstraktnoj-eksperimentalnoj) predstavi (izražajno sredstvo pozorišta), odnosno simboličkom niskomimetskom oponašanju stvarnog života (pseudodidaktičkoj predstavi), potpuno gubi. Na samu temu *prenošenja poruka* filmom, Bodrijar zdravorazumski upozorava: “Ako želite da film bude vektor neke poruke, ostavljeni ste bez ičega sem najgoreg filma ikada napravljenog.”¹³⁶

Tako *kritika* Kopoli iz *Simulakruma i Simulacija*, suštinski predstavlja duboku afirmaciju njegovog ostvarenja *Apokalipsa sada* (*Apocalypse Now*, 1979), u kojem je ovaj toliko uverljivo portretisao rat da su se granice referencijalnog i referišućeg izgubile. Štaviše, stvorena je još ubedljivija reprezentacija od same inspiracije - *Apokalipsa sada* (1979), *jedna ekstenzija rata* (u Vijetnamu), kojom Kopola “testira snagu filmskog intervenisanja, testira uticaj filma koji je postao jedna nemerljiva mašinerija specijalnih efekata... Rat je postao film, film je postao rat, dvoje je udruženo svojim zajedničkim krvarenjem u tehnologiji...”;¹³⁷ ako su Amerikanci izgubili onaj rat, ovaj sigurno nisu, tvrdi Bodrijar.

¹³⁴ Baudrillard, 2005a: 115.

¹³⁵ Baudrillard, 1998: 98.

¹³⁶ Baudrillard, 1993: 70.

¹³⁷ Baudrillard, 1994: 59; retorika koja tek nalazi uporište deceniju kasnije u pomenutom eseju *Rat u zalivu se nije desio*.

U *Simulakrumu i Simulacijama*, koje i počinju Bodrijarovim apokrifom - simulacijom citata iz starozavetnog spisa *Knjiga propovednikova* (grčki Ekklesiastes) čime se Bodrijar poigrava (na temu *simulakrum je istina*, a svoje poigravanje će autor lično otkriti tek kasnije, nakon što je citat već uveliko bio citiran sa neistinitim izvorom), od posebnog značaja za područje filma smatra se poglavlje *Istorija kao retroscenario*, gde on ističe naglašenu *RETROfascinaciju* (u politici, modi, umetnosti, i sl.), najviše zamerajući upravo ono čemu bi svaki autor morao prirodno da teži - tehničkoj perfekciji svoje izvedbe - kreiranju filmova *bez slabosti*,¹³⁸ a što po njegovom mišljenju upravo stvara taj utisak hiperrealnog, slike očišćene od svakog značenja, dok je supstanca isprazna (samo sadržinu, tematski raspon, likove, strukturu i naraciju ne obrazlaže). Koliko god pojedine ključne deskripcije zvučale slično sa Džejmsonovim, distinkcija ipak postoji u tome što kod Bodrijara referenti za reference ne postoje, dok kod Džejmsona reference više nisu u odnosu na istoriju, već na druge postojeće tekstove.

Tako *Poslednja biskopska predstava* (*The Last Picture Show*, 1971) Piter Bogdanoviča (Peter Bogdanovich), po Bodrijaru izaziva našu zaprepaščenost kada otkrijemo da smo gledali: “film iz 1970-ih, perfektan retro, rafiniran, čist, hiperrealna restitucija filma iz 1950-ih, koji govori o vremenu 1950-ih bez psiholoških, moralnih i sentimentalnih nedostataka filmova iz tih godina. Film je suviše dobar da bi bio snimljen 1950-ih.”¹³⁹ Dok za Kubrika, on smatra da: “manipuliše svojim filmom kao šahista, koji pravi operativni scenario istorije,” te u vezi sa *Beri Lindonom* zaključuje kako: “niko nije uradio bolje, niko neće ni napraviti bolje u... Smislu čega? Čak ne ni evociranja, u simuliranju.”¹⁴⁰

Najzad, shodno svom karakterističnom nihilizmu, Bodrijarovo rezonovanje je: “Da li mi u potpunosti moramo birati između smisla i besmisla? Ali poenta je upravo u tome da mi to ne želimo. Odsustvo smisla je bez sumnje nepodnošljivo, ali bi isto tako bilo nepodnošljivo videti svet koji pretpostavlja definitivni smisao.”¹⁴¹

¹³⁸ “*Kineska četvrt* je detektivski film preimenovan laserom,” ukazuje Bodrijar (Ibid. 46), dok Džejmson najpre karakteriše *Kinesku četvrt* kao: *sjajan film Polanskog* (u eseju *Postmodernizam i potrošačko društvu*, da bi potom pridev odbacio).

¹³⁹ Baudrillard, 1994: 45.

¹⁴⁰ Ibid. 45-46.

¹⁴¹ Baudrillard, 2001: 128.

III POSTMODERNIZAM I FILM

“Postmoderna bi bila ona koja u modernom ističe nepredstavljajuće u predstavljavanju sebe same; ta koja poriče sebi utehu dobrih formi, konsenzus ukusa koji bi učinio mogućim da se kolektivno deli nostalgija za nedostižnim; ta koja traga za novim predstavljajima, ne u službi uživanja u njima nego sa ciljem pružanja snažnijeg osećaja nepredstavljajućem.”¹⁴²

Žan Fransoa Liotar

Suzan Hejvord (Susan Hayward) u odeljku o postmodernizmu svojih *Ključnih koncepata* studija fima (iako manje izdašna po pitanju navođenja konkretnih filmskih primera u odnosu na predstavljanje postavki teoretičara), ističe: “u vezi sa savremenom kulturnom estetikom, postmoderna bira dva modela. U glavnotokovskom, manifestuje se kroz manirizam i stilizaciju, kroz *pastiš* – imitaciju onog što je prošlo(st). U opozitnom modelu – u svom očaju od ambisa ničega – okreće se parodiji, ironizaciji stila, forme i sadržine... Bila glavnotokovska ili opozitna, postmoderna estetika oslanja se na četiri međusobno čvrsto isprepletena skupa koncepata: simulaciju, koja je ili parodija ili *pastiš*, prefabrikaciju, intertekstualnost i brikolaž.”¹⁴³ Za *opozitnu* postmodernističku estetiku, Hejvordova recimo izdvaja Tarantina, smatrajući da on svoje *pastiše* dovodi do krajnjih konsekvenci, čime demonstrira svoj ironičan otklon, proizvodeći tako parodiju. Najeklatantnijim glavnotokovskim konceptom postmodernizma smatra nove filmske verzije - *rimejk (remake)* filmove.

Kao ključne reči u vezi eklektičnih postmodernističkih pokretnih slika (kao uostalom i drugih savremenih umetnosti), javljaju se *nostalgija*, te *pastiš* i *parodija*, rezultati svesne primene *intertekstualnosti* od strane autora. Ona je recimo Džejmsonu i jedna od glavnih platformi negativne kritike savremenim delima, iako je sam pisao da se sa istim terminom ne može ništa objasniti: “pribegavajući trenutno pomodnom terminu [intertekstualnost], koji, čini mi se da u najboljem slučaju označava problem pre negoli rešenje.”¹⁴⁴

¹⁴² Lyotard, 1984: 81.

¹⁴³ Hayward, 2006: 302.

¹⁴⁴ Jameson, 2013: 17 (Esej iz 1979).

Ukupno uzev, metod intertekstualnosti ne pripisuje se stvaraocima modernističkih dela, u našem slučaju razdoblja klasičnog filma. Primena pojedinih oblika intertekstualnosti - samorefleksije ima jasno deziluzionističko dejstvo, *izbacujući* gledaoce iz stvorene iluzije identifikacije sa likovima filmske priče čemu teži klasična filmska naracija. No opet, treba odmah naglasiti i to da ako je metatekst vešto inkorporiran u sam narativ, a gledaocu nije poznat izvor reference - što je više nego česta situacija, iluzija mu se ipak neće narušiti.

Sam proces sklapanja intertekstualnih - referencijalnih znakova u jednu celinu jeste oblik kolažiranja, a kolaž je, po mišljenju Deride, kroz montažu primarni diskurs postmodernizma, jer smo svi mi u suštini *brikolažisti*.¹⁴⁵ Opet, istoričar umetnosti Brendon Tejlor (Brandon Taylor), nakon pregledanja istorijskih dokaza o upotrebi kolaža (pogotovo Pikasa), zaključuje kako je kolaž daleko od adekvatnog indikatora razlike između modernističkog i postmodernističkog slikarstva.¹⁴⁶

Osnovna teza kritike postmodernizmu ogleda se u ekspanziji neinventivnosti - odsustvu imaginacije (stoga se pribegava metageneričkim konstruktima), *atrofiji subjekta*, opštoj relativizaciji - *krivotvorenju* objektivne istorijske ravni, tj. variranju komercijalnih elementa iz prošlosti zarad ovovremene eksploatacije. Film i televizija produkuju *reprogramiranje popularne memorije*; ljudima se prikazuje: “ne ono što su bili, već ono šta moraju zapamtiti da su bili... Memorija je veoma važan faktor u borbi... Ako neko kontroliše ljudsku memoriju, kontroliše i njegov dinamizam,”¹⁴⁷ tvrdi Mišel Fuko. Takvo stanje izgubljenog identiteta, *kraj umetnosti* još po Hegelu, ili *stvar prošlosti* (postavši svesna svoje *istinske filozofske prirode*), praktično se zamenjuje *krajem stvaranja umetnosti* po Džejmsonu.¹⁴⁸ *Savremeno društvo spektakla*¹⁴⁹ koje karakteriše *neprestana sadašnjost* (po Rolan Bartu), proizvodi idealnu kopiju života - *hiperrealno, simulakrum* u kojem *simulacija* poput Diznilenda (američkog, ali i francuskog) postaje jedina prava realnost (po Žan Bodrijaru).

¹⁴⁵ Harvey, 1992: 51.

¹⁴⁶ Ibid. 51; Taylor, 1987.

¹⁴⁷ Friedberg, 1993): 8.

¹⁴⁸ Jameson, 1991: xvii.

¹⁴⁹ Sintagma francuskog teoretičara, pisca Gaj Debora (Guy Debord) elaborirana u istoimenoj mu knjizi iz 1967. Debor potom pravi i dugometražni dokumentarni film istog naslova 1973. godine.

U najširem smislu, postmodernističkom stvaralaštvu pripisuju se sledeće karakteristike:

1. kontradiktornost, tj. protivrečnost (*princip* koji je suštinski zajednički imenitelj i nekolicini tačaka koje slede, a za posledicu ima izazivanje konfuzije kod percipijenta);
2. pastišnost i parodija, intertekstualnost (neautentičnost, neinventivnost);
3. eklektičnost, metageneričke konstrukcije *ranijih* žanrova, te pojava *neo[žanrova]* - stereotipnost i klišeiziranost;
4. naglašena subjektivnost putem nostalgije, te aistoričnost - anahronost;
5. rušenje granice između tzv. *visoke* i *niske* umetnosti (one *autentične* nasuprot *plitke, masovne*) - neselektivnost, proizvoljnost, *anything goes*;
6. izrazito populistički, komercijalni, trendovski – *niski*, eksploatatorski karakter (koji uključuje i odvajkada prisutnu inklinaciju čistoj eksploataciji nasilja i seksa, samo što su se cenzorski kriterijumi menjali);
7. repeticija - serijalizacija kao i brojne nove verzije (*remake*) klasičnih filmskih ostvarenja ;
8. razni oblici fragmentarne dramaturgije, često u ruhu dinamične, tzv. spotovske estetike;
9. prebacivanje težišta sa subjekta na objekat, tretmana vremena na (mobilni) prostor - emotivna hladnoća, melanholija;
10. autorska samorefleksivnost i *mise en byme* (metafikcijsko);
11. spektakl, potenciranje tehničko-tehnološke osnove sa dominantom u vizuelnom – formi, a ne suštini, sadržaju, tj. zanemarivanje naracije i likova u službi zabave (ispraznost);
12. apolitičnost, tj. ideološka neangažovanost, neosvećnost, neutralnost.

Naravno, nemoguće je utvrditi čvrste granice svake od navedenih stavki ponaosob, jer su mnoge od njih praktično organski povezane. Problematizujmo sada nekoliko bazičnih karakteristika.

3.1. Pastiš - parodija - intertekstualnost

“Jedna od najizrazitijih karakternih crta ili praksi u postmodernizmu danas je pastiš [...] Pastiš je prazna parodija, statua slepih očiju”¹⁵⁰

Fredrik Džejmson

Džejmsonova potonja misao je od najviše tematizovanih u kontekstu poetike postmodernizma (svakako uz pomenutu Liotarovu krizu velikih narativa i Bodrijarov hiperrealni prostor simulakruma). On smatra da parodiju, koja ipak poseduje satiričan, kritički ton (prisutan u doba visoke moderne), u kasnom XX veku zamenjuje pastiš: “Pastiš je, kao i parodija, imitacija specifičnog ili jedinstvenog, idiosinkratičnog stila, nošenje lingvističke maske, govor na mrtvom jeziku. No to jeste neutralna praksa takve mimikrije, bez ikakvih skrivenih motiva parodije, amputirana od satiričnog impulsa, lišena smeha i bilo kakvog uverenja da pored odstupajućeg (abnormal) jezika koji je trenutno pozajmljen, neka zdrava jezička normalnost i dalje postoji.”¹⁵¹

Nedostatak mogućnosti uspostavljanja kritičke distance pastiša, kako to Džejmson vidi, odlično se uklapa u sadašnje korporativno, kapitalističko društvo bez fiksiranog establišmenta, pošto su izbrisane granice *visoke* i *niske* umetnosti, tj. institucije istih. Prirodno, kako se pastiš tiče referencijalnog, pokreće se i pitanje autentičnosti, tj. istorijske (ne)verodostojnosti (proizvoljnost, relativizacija činjenica). A šta bi u značenjskom smislu bio pastiš?

“Pastiš je vrsta imitacije koja treba da se prepozna da je imitacija,”¹⁵² ističe engleski filmski teoretičar i kritičar Ričard Dajer (Richard Dajer) u svojoj temeljitoj studiji *Pastiš*.¹⁵³ Pastišem se smatra sve ono što na bilo koji način svesno korenspondira sa već ranije stvorenim umetničkim delom. Odnosi se na imitiranje ili kombinovanje već postojećih stilova (ili motiva) u umetnosti, i javlja se u najrazličitijim oblicima, od čistog falsifikata do svih oblika parodija. Dajer pastiše deli na one što: *kombinuju* (poput raznih

¹⁵⁰ Jameson, 1998: 4, Jameson 1991: 17.

¹⁵¹ Jameson 1991: 17.

¹⁵² Dyer, 2007: 1.

¹⁵³ *pastiš* je reč francuskog porekla, a etimološki izvedena iz italijanske *pasticcio* – kombinacije paste i pite od različitih sastojaka mesa, povrća, jaja, i sl.

vidova kolaža) i *imitiraju* (oponašaju postojeće). *Imitirajući* su složeniji i metodološki mogu biti *skriveni* - kao recimo plagijati, i *neskriveni*. Po karakteru, *neskriveni* su: *neutralni*, *nesignalizirajući* - gde se i podrazumeva zasnovanost u izvoru kao kod raznih varijacija istog ili kod žanra, i *evaluativni*, *signalizirajući* - koji uspostavljaju direktnu relaciju u odnosu na kvalitet, vrednost izvora - omaži, travestije, parodije, itd.

Pastiš se javlja još u osvit renesanse u vezi sa slikama *sumnjivog* kvaliteta u kojima se mešaju različite tehnike i stilovi, te u Italiji XVI veka sa početkom cirkulisanja slika koje su kopirale tehniku visoke renesanse, kao i falsifikata velikih majstora, ukazuje Husteraj (Ingeborg Hoesterey).¹⁵⁴ Pastišima se smatraju i recimo Aristofanove *Žabe* (405. p.n.e., zbog svog parodijskog – kritičkog odnosa spram Evripida), dok se *cento* (upotreba tuđih stihova u prerađenoj formi), pronalazi još od Homera, Evripida ili Vergilija, pa do Šekspira ili Getea. U muzici opet, ovaj oblik se primećuje u operi XVIII veka (npr. kod Hendla), itd. Nasuprot izvornom italijanskom tretmanu, francuska književnost XVIII veka služi se pastišima čak sa priličnim uvažavanjem. Tako za Marsel Prusta (u variranju Balzaka, Flobera, i dr.), kako Denis Holier interpretira: “pastiš nije toliko pisanje već čitanje” (npr. Prustovi “*Pastiches et melanges*,” objavljeni 1919.) što je: “kao konstituisanje intertekstualne igre koja jeste literatura. To je dijaloški mod pastiša koji je postao glavni fokus kulturne produkcije postmodernizma.”¹⁵⁵

“Pastiš je uvek i neizbežno istoričan... [i to iz dva razloga] Uvek se referiše na nešto pre i uvek signalizira činjenice (jer ako to ne čini, ne bi ni bio pastiš).”¹⁵⁶

Prema Dajerovom mišljenju, najveća dragocenost pastiša upravo leži u njegovoj mogućnosti da nas dotakne iako nam dozvoljava da budemo svesni odakle naša dirnutost stiže - iz istorije.¹⁵⁷ On tako smatra da pastiš nije samo cerebralno observirana prošlost, već pobuđuje i osećanja - emocije.¹⁵⁸ Na potonje se nadovezuje i stanovište Linde Hačion: “Uprkos svojim klevetnicima, postmoderno nije aistorijsko ili deistorijsko, mada dovodi u pitanje naše (možda nepriznate) pretpostavke o onome što ustanovljava

¹⁵⁴ Hoesterey 2001: 1-2.

¹⁵⁵ Hoesterey, 2001: 9.

¹⁵⁶ Ričard Dajer; Dyer, 2007: 131,133.

¹⁵⁷ Ibid. 138.

¹⁵⁸ Ibid. 133.

istorijsko znanje. Ono, u svom kritičkom povratku historiji, nije nostalgično ili antikvarno; jer uostalom i pastiš, sa svojim najcenjenijim oblikom u parodiji, opet je u odnosu na nešto već postojeće - historijsko.”¹⁵⁹ Mirela Bili naglašava i: “Dok je parodija transformativna, pastiš je imitativni”.¹⁶⁰

Za Hejvordovu opet: “Pastiš je vezan za simptomatično imitiranje nekadašnjih žanrova i stilova, ali, za razliku od parodije, imitacija nije ironična, čime nije ni subverzivna. U svojoj neinventivnosti, pastiš je samo senka parodije. Postmoderna umetnost bira od već postojećih slika i objekata, i ili ih ponavlja, ili ponovo izmisli iste onakve kao što su već i bili.”¹⁶¹ Recimo Ričard Rorti (Richard Rorty), američki neopragmatički filozof najčešće klasifikovan kao postmodernistički, zalagao se za *ironizam*, pojam koji je plasirao u svom zameranju težnje ka predstavljanju ideje uopšte, te kao izrazu autorske svesti u odnosu na historiju sa već bogato izgrađenim vokabularom, a različite oblike ironizacije nalazi kod mnogih autora od Prusta i Ničea, do Fukoa i Deride.

“Film je kao bojno polje: ljubav, mržnja, akcija, smrt... U jednoj reči - emocija.”¹⁶²

Upravo pomenuta ironija u sprezi sa pastišem sastavni su elementi tzv. *mise en abyme* -a, termina koji uvodi francuski nobelovac koji se smatra i *esencijalno modernističkim* - Andre Žid (Gide) krajem XIX veka, referišući se na sliku unutar slike, dramu unutar drame, priču unutar priče... izvodeći sam termin iz državnih grbova koji imaju svoj simbol u istom simbolu. Smatran pastišom (forme) unutar (te iste) forme, ili za samorefleksivni, intertekstualni komentar autora koji predstavlja fragment(e) što narušava tok razvijanja klasične narativne strukture, *mise en abyme* postupak se često pripisuje dekonstruktivističkim intencijama postmodernizma.

No, isto je prisutno još od najpoznatijeg primera metateatarskog kod Šekspira i scene predstave *Mišolovka* unutar mu *Hamleta*. U filmskoj transpoziciji - metafilmsko

¹⁵⁹ Hutcheon, 1988: 13.

¹⁶⁰ Dyer, 2007: 47.

¹⁶¹ Hayward, 2006: 302.

¹⁶² Semjuel Fuller; Replika koju izgovara kulturni američki autor Samuel Fuller u Godarovom *Ludom Pjeru* (*Pierrot le Fou*, 1965), nakon što se na žurci predstavi svojim pravim imenom i zanimanjem, u jedinstvenoj intertekstualnoj posveti filmu.

(film u filmu), paradigmatičan je Felinijev *8 ½* (*Otto e mezzo*, 1963), kao i Triffoov film o snimanju filma *Američka noć* (*La nuit americaine*, 1973, oba i dobitnici Oscara za najbolji film vanengleskog govornog područja). Samoreflektivnost je jedan od prisutnih elemenata u komedijama još od Čaplina do braće Marks (dakle pre nego li je recimo Belmondo gledao u kameru i obraćao nam se u Godarovom famoznom *Do poslednjeg daha / A bout de souffle*, 1960, a pogotovo negoli sam Vudi Alen, toliko često vezivan za ovaj postupak u postmodernom dobu),¹⁶³ kao i mjuziklima uopšte; *mise en abyme* postupak je i stožer praktično prvog (i najdugovečnijeg) oblika mjuzikla sa artikulisanijom naracijom koji se javlja krajem 1920-ih, tzv. *iza scene - bekstejdž* mjuzikl.¹⁶⁴

Kao oblik *mise en abyme*, Hejvordova navodi i danas česte adaptacije literarnih predložaka: “Postoji originalni tekst, adaptirani tekst, filmski tekst, tekst režisera, tekst zvezde, produkcion (kon)tekst, i na kraju svih ovih različitih tekstova intertekstualnost. Ovakav lanac označitelja čini jasnim da je stanovište autorstva veoma disperzivno,” originalni autor jedan je od mnogih, govori Suzan Hejvord ističući kao važan aspekt zadovoljstvo – uživanje u (vizuelnom) ilustriranju.¹⁶⁵

Iako je ovaj postupak u priličnoj meri dominantan tokom celokupne istorije filma, naročito kada se govori o Holivudu, a pogotovo u klasičnoj mu eri, kada je zapravo i teško pronaći među najuspešnijim i najcenjenijim onaj koji nije makar inspirisan literarnim izvorom (posebno ako izuzmemo *Građanina Kejn* / 1941). Tako se od samih početaka filma ređaju nebrojane adaptacije: Limijerovi *Život i strast Isusa Hrista* (1898) ili Melijesov čuveni *Put na mesec* (*Le voyage dans la lune*, Georges Melies, 1902) prema

¹⁶³ Ovde treba načiniti i distinkciju kada obraćanje predstavlja direktni, naglašeni komentar autora tako što se akter iznenadno okreće publici i pojašnjava, sa akcentom na stvaranje deziluzionističke distance od filmske priče, i upotrebe pastiša dokumentarnog filma - TV emisije, koji pledira da prepoznatljivom estetikom naglasi prihvatanje filmske iluzije kao realnog života npr. u obraćanje junaka u filmu *Kad je Hari sreo Sali* (*When Harry Met Sally...* 1989).

¹⁶⁴ Recimo nadahnuti mjuzikl *Holidej In* (*Holiday Inn*, 1942.), gde se u Holidej In hotelu kojeg vodi Bing Krozbi, prave predstave za proslave praznika tokom godine, da bi se na kraju snimao i film o tom istom Holidej In hotelu. Ili Kukorova (George Cukor) samorefleksivnost u *Hajde da vodimo ljubav* (*Let's Make Love*, 1960), u kojem se protagonisti kojeg tumači Iv Montan (Yves Montand) najavljuju kao instruktori *najbolji u poslu*, imenom i prezimenom, pevanja Bing Krozbi (Crosby), odnosno plesa Džin Keli.

¹⁶⁵ Hayward, 2006: 14.

Žil Vernovom romanu, dok su izvori oduvek bili svi mogući, od klasika poput Šekspira - recimo predložka koji se smatra najekranizovanijim uopšte - *Romeo i Julija* (još od svojih prvih nemih verzija, francuske iz 1900, ili italijanskih i britanskih 1908, do danas preko 50 *zvaničnih* verzija, uključujući i animirane i porno), pa do svih oblika aktuelne i žanrovske literature.

“Za umetnike kao i njihovu publiku, parodija uspostavlja dijaloški odnos između identifikacije i distanciranosti. Poput Brehtovog *verfremdungseffekt-a*, parodija radi na distanciranju, i u isto vreme da uvuče i umetnika i publiku u učestvujuću hermeneutičku akciju.”¹⁶⁶

Praveći razliku između intertekstualnosti, naglašavajući da oko nje *vlada (pre)veliki interes danas*, i parodije, Hačionova sasvim opravdano ističe kako prvo može biti samo *u oku posmatrača*, nešto lično i subjektivno što percipijent ni ne mora da primeti, dok je drugo vrlo jasno postavljeno u odnosu na izvor, proizvodeći praktično oblik (Brehtovog) dijalektičkog odnosa. I zaista, veliki broj referenci i citata, popularnih omaža na kojima je naročito insistirao deo francuskih *novotalasovaca*, dakle značajno pre nego li je deo kritike ustoličio za kralja tog istog danas - Tarantina (kojem su opet od najvažnijih autora baš Godar i Leone), jeste predmet *oka posmatrača* tj. njegovog obrazovanja.¹⁶⁷

No, reklo bi se kako je prisutna prevelika pozornost na isključivo isticanje - detekciju i kritiku istog. Bez obzira na kakav je način neka referenca inkorporirana, neretko kao i da predstavlja jedini kriterijum ocene pojedinačnog ostvarenja, te se čini kako je deo kritičarske prakse prerastao u oblik zadovoljavanja lične potrebe kritičara - lovca, da degradira autora - ulovi i savlada lovinu. Naravno, najkrupnija zverka baš je

¹⁶⁶ Linda Hačion; Hutcheon, 1988: 35.

¹⁶⁷ Koliko je recimo prosečnom uživaocu likovne umetnosti remetio recepciju doživljaja *originalnosti* – nastanka modernog likovnog izraza, što u stvari prava revolucija istog od sredine XIX veka (a najuočljivije u *art nouveau* stilu 1880-1890) nastaje pod uticajem japanskih *ukiyo*e printova u čijoj tradiciji je decentralizovana figuracija (izvedeni u drvetu, kao što je izvesni pečat ostavila i afrička skulptura, naročito na Pikasa), koji su već bili prisutni pogotovu u Parizu i Londonu toga vremena. Dvodimenzionalnost prizora, kao i kitnjatost istog, bila je kritikovano od strane mnogih, poput Čarlsa Dikinsa (Charles Dickens) zbog svoje nefunkcionalnosti, ali su ih upravo zbog toga, recimo Van Gog (Vincent van Gogh) i Gogen (Paul Gauguin) smatrali superiornim predstavljajući povratak čistoj umetnosti, dok deo savremenih akademskih krugova smatra primenu dekorativnosti kao oslobađanje, još onda potisnutog kod moderista. Elliot and Purdy, 2008: 274-275.

Tarantino, a o načinu kako se lov *temeljito* sprovodi, više reči kasnije, u odeljku o njemu samom, koji opet prilično plastično opisuje ovaj popularni sindrom kritike.

“Umesto da kritičari rade prikaze mojih filmova, ono što oni sada stvarno rade je nastojanje da odgovore mojim dosetkama. Svaki put kada rade prikaz mojih filmova, kao da žele da igraju šah sa mastermajndom i otkriju svaku reference koju mogu naći, čak i kada je pola od toga njihova vlastita tvorevina. Osećaj je kao da kritičari IMDB-duju sve što ja radim. To me samo iritira, jer na kraju oni to iskoriste kao štap da bi me udarajući njime obarali.”¹⁶⁸

Važno je naglasiti kako prema nizu savremenih tumačenja parodija ne mora biti komična, na čemu insistira i Hačionova. Etimološki grčki, pojam je sastavljen od *ode - pesme*, i *para - značenja pored ili paralelno sa*, dok u kasnijem obliku, recimo francuskom kao derivatu iz latinskog dobija značenje i suprotnosti - *protiv*, čime prefiks može sugerisati i kontradiktornost. Bahtinovo stanovište o tome kako stav onoga koji parodira prema materijalu koji parodira osciluje između podsmevanja i odnosa punog poštovanja, ističe Saša Markuš u svojoj studiji upravo na ovu temu - *Parodija u postmodernom filmu*. Markuševa podvlači i nekoliko značajnih stanovišta uglednog francuskog književnog teoretičara i strukturaliste Žerar Ženeta (Gerard Genette) koji uvodi i sintagmu *ozbiljna parodija*, definišući je kao “devijacija teksta putem najmanje transformacije,” za razliku od travestije koja je stilska transformacija, dok pastiš i satiričan pastiš imaju imitativnu strukturu.

“Parodija koja izražava poštovanje prema parodiranom tekstu veoma je rasprostranjena u umetnosti moderne. Paradigmatični primeri mogu se naći u delima pisaca kao što su Džojls, T. S. Eliot ili Tomas Man. [Manov] *Čarobni breg* (1924), na primer, parodira narativne šeme bildungsromana,”¹⁶⁹ ističe Markuševa, kao i Ženetovo objašnjenje *ozbiljne parodije*: “Ako se parodija definiše samo u skladu sa svojim burlesknim aspektom, onda ne možemo da kategorizujemo dela kao što su Laforgov *Hamlet*, Žiroduova *Elektra*, *Doktor Faust* Tomasa Mana, Džojsov *Uliks* ili Turnijeov

¹⁶⁸Kventin Tarantino; Goldstein and Rainey, 2010.

¹⁶⁹ Markuš, 2014: 11. Žanra romana koji tretira proces sazrevanja mlade osobe – roman o odrastanju, ima didaktičku ulogu i obično podrazumeva pustolovine - putovanje junaka. Javlja se najpre u Nemačkoj, a kasnije se širi u čitav svet. Inaugurirajućim delom smatra se Geteovo *Godine učenja Vilhelma Majstera* (1795-96).

Petko, koja imaju isti odnos prema tekstu na koji se odnose kao *Virgile travesti* prema *Eneidi*. Pojam funkcionalnih razlika ovde određuje, ako ne identitet, onda u najmanju ruku, kontinuitet proseada,”¹⁷⁰ zaključno sa njegovim predlogom: “bez pretenzija da oformi sistem zatvoren za sugestije i kritike, šest različitih vrsta odnosa između hiperteksta i hipoteksta: ironičan, ludičan (razigran), humorističan, ozbiljan, polemičan i satiričan,” predstavljali bi *režime* zavisnosti između tekstova.¹⁷¹

“Dakle, namerno protivrečna postmoderna kultura upotrebljava i zloupotrebljava konvencije diskursa,”¹⁷² tvrdi Hačionova naglašavajući princip kontradiktornosti, dok u svom polju - domenu literature, ona nalazi osvežavajućim težnje ka zapletima i referencama, za razliku od kasnog modernizma, te predstavlja polemičan korelativ kao: “Uništavanje je zamenjeno problematizovanjem.”¹⁷³

Tako po njenom mišljenju, postmodernizam: “zna da ne može pobeći od učešća u ekonomskim (kasno-kapitalističkim) i ideološkim (liberalno-humanističkim) dominantama našeg vremena. Ne postoji spolja. Jedino što može da učini je da preispituje iznutra. Može samo da problematizuje ono što je Bart (1973) nazivao ‘dato’ ili ‘ono što se podrazumeva’ u našoj kulturi.” Hačionova nastavlja kako postmodernizam pokreće pitanje: “Šta se događa kada je kultura izazvana iznutra: izazvana ili dovedena u pitanje ili osporena, ali ne i urušena.”¹⁷⁴ Shodno tome, proizišao bi i zaključak kako postmodernizam praktično dovodi u pitanje totalitarni režim dekonstruišući ga i demistifikujući.

¹⁷⁰ Ibid. 54-55.

¹⁷¹ Ibid. 55; prema Ženetovoj nomenklaturi, *hipertekst* je novi, izvedeni, dok je *hipotekst* izvorni, referencijalni.

¹⁷² Hutcheon, 1988: 14.

¹⁷³ Ibid. 14.

¹⁷⁴ Ibid. 15.

3.2. (A)istoričnost - anahronost u doba nostalgije i melanholije

“Za mene umetnost nema ni prošlost ni budućnost. Ako jedno umetničko delo ne živi neprestano u sadašnjosti ne sme se uopšte ni razmatrati.”

Pablo Picasso, 1923
Izjava Marius De Zajasu

Ovo je svakako tačka koja zavređuje da se na njoj malo više zadržimo. Džejmson ističe kako je istorija *fundamentalno nenarativna i nepredstavljiva*, te je nepristupačna za nas, osim u tekstualnom obliku, ili drugim rečima, “može joj se prići samo putem prethodne (re)tektualizacije.”¹⁷⁵ U svom agitovanju za istoričnost, on pod (re)tektualizacijom nudi naglašavanje teksta u reorganizaciji podteksta (što bi onda, samo po sebi, trebalo da znači i reorganizovan tekst koji bi onda izgubio svoju funkciju?!), ili simboličko delovanje na nivou imaginarnog, koji tako više ne deluje kao podtekst, već tekstu dodaje crtu refleksije, što sve skupa daje prilično jasne smernice za predstavljanje jednog *fundamentalno nepredstavljivog* istoričnog filma.¹⁷⁶ No, kao što je već istaknuto, prema Džejmsonovom mišljenju jedan od osnovnih pokazatelja postmodernističkog je krivotvorenje istorije postupkom naglašene subjektivne nostalgije - *govora na mrtvim jezicima* (prošlosti) što za njega i predstavlja pastiš, a sve to vezuje za decentralizaciju subjekta.

Oslanjajući se i na mišljenja poststrukturalista, Džejmson za zaokret u savremenoj estetici u odnosu na ranije pravce-razdoblja (a naročito modernizam), doživljava decentralizaciju od prethodno *centriranog subjekta ili psihe*, što uzrokuje i *smrt* autonomne individue. Džejmson tako obrazlaže: “pošto ideologija grupa nastaje istovremeno sa dobro poznatom *smrcu subjekta* [...] psihoanalitičko podrivanje iskustava ličnog identiteta, estetski napad na originalnost, genijalnost i modernistički lični stil, slabljenje *harizme* u medijsko doba i *velikih ljudi* u doba feminizma, fragmentarnost, shizofrenična estetika na koju aludira sve navedeno (što je u stvarnosti otpočelo sa egzistencijalizmom) - rezultiralo je da ovi novi kolektivni karakteri i predstave koje su same po sebi grupe, ne mogu više po definiciji biti subjekti. Ovo je, naravno, jedna od

¹⁷⁵ Jameson, 1981: 82.

¹⁷⁶ Ibid. 82.

stvari koja problematizuje viziju istorije ili *velikog narativa* bilo buržoaske ili socijalističke revolucije (kako je Liotar objasnio), jer je teško zamisliti takav veliki narativ bez ‘predmeta istorije’.¹⁷⁷

Shizofrena crta se takođe često pripisuje postmodernističkim delima, a pod takvom estetikom Džejmson, ograđujući se od bilo kakve kliničke dijagnoze, pretpostavlja *jezički poremećaj*, evocirajući Lakana i njegovu definiciju shizforenije, kao posledice sloma označujućeg lanca, jer: “ako ne možemo ujediniti prošlost, sadašnjost i budućnost rečenice, tada na sličan način ne možemo ujediniti prošlost, sadašnjost i budućnost svog biografskog iskustva ili psihičkog života;”¹⁷⁸ Ovo bi se dovodilo u vezu i sa Žižekovom paralelom smene Lakonovog *simboličkog* sa Lakanovim *realnim*, koje po njegovom mišljenju odgovara smeni modernizma sa postmodernizmom.¹⁷⁹ Tako je zapravo shizofrenik osuđen na iskustvo serije u vremenu nepovezanih prezenata. No, značaj paradoksa zvanog prezent, upravo posebno ističe jedan od sinonima modernizma Pikaso putem prethodno navedene misli, dok drugi, i naročito *blizak* Džejmsonu - Džojns, na temu istorije a putem svog junaka *Ulisa*, slavnog romana koji predstavlja i oblik polemike sa Homerovim Odisejem, poručuje: “Istorija, Stiven reče, noćna je mora iz koje ja pokušavam da se probudim.”¹⁸⁰

Kao posledica ove shizofrene situacije, nama je onemogućeno i tzv. *kognitivno mapiranje* (što bi značilo pozicioniranje jedinice u prostoru i vremenu, prepoznajući kognitivnim putem realne predstave prepoznatljivih mu koordinata), termin koji Džejmson uvodi, i koji bi *u stvarnosti bio ništa drugo nego šifra za “klasnu osvešćenost,”* dakle ono što nam je neohodno da bi bili ideološki, socijalno i politički svesni.¹⁸¹ Otuda i ona poslednja, navedena kao 12. tačka među karakteristikama

¹⁷⁷ Jameson, 1991: 348; Iako je kod Džejmsona upotrebljena množina, sintagma *veliki ljudi* bi trebala da se odnosi na premise teorije *Veliki čovek*, koja nastaje u Britaniji u XIX veku, i prema kojoj se istorijski tokovi u velikoj meri mogu objasniti kroz uticaje istaknutih istorijskih figura.

¹⁷⁸ Frederic Jameson 1991): 27.

¹⁷⁹ Žižek, n.d. Ovaj model bi u prevodu značio regresiju u *prejezičko* stanje, dominaciju IDa, odakle bi mogle recimo poteći i slike eksplicitnog, često nemotivisanog prikaza razuzdanog nasilja, ili pak *nejasna situiranost* i proizvoljna fragmentarnost savremenog filma, što se često ističe.

¹⁸⁰ Joyce, 2008: 31.

¹⁸¹ Jameson, 1991: 418.

postmodernističkim filmovima - apolitičnosti, tj. ideološka neangažovanost, neosvećnost, neutralnost.

Odbacujući osnove teorija Bazena (Andre Bazin) i Krakauera (Siegfried Kracauer) smatrajući ih proizvoljnim (jer se tiču normativne estetike u domenu ličnih ukusa, te tako usko primenjivim samo na filmove omiljenih im *autora* poput Renoara, Velsa, Roselinija),¹⁸² Džejmson, obrađujući Kubrikov *Beri Lindon* (*Barry Lyndon*, 1975), odlazi toliko daleko da film za koji sam kaže da ima *velike kvalitete* i pokazuje *impresivnu virtuoznost* autora u variranju niza relevantnih ideja za savremenu publiku - antiratni iskaz, studija o moći i prostituisanju, manipulaciji... “sve ‘glavne’ teme koje savremeni umetnik ima potpuno pravo da razvija bez ikakvog daljnjeg pravdanja,”¹⁸³ smatra da ipak ostaje bez suštinskog smisla zbog svoje istorijske distance.

Taj odlazak u drugu epohu, čineći time delo neaktelnim - socijalno neangažovanim, daje Džejmsonu za pravo da postavi pitanje u vezi sa samim izborom tematskog okvira režisera: “zašto bi mali grad na jugu, kalifornijski univerzitet, ili Menhetn 1970-ih bio manje proizvoljna polazna tačka, u fragmentiranoj multinacionalnoj kulturi, nego li londonske ili nemačke regije 18 veka?... Zašto uopšte taj 18. vek u sred kulturne revolucije poznog doba 20-og veka?”¹⁸⁴ Interesantno, iako i književni kritičar, Džejmson ne da ne pravi bilo kakav oblik komparacije filma sa pikarskim romanom koji je poslužio za literarni predložak - *Sreća Berija Lindona* (*The Luck of Barry Lyndon*, objavljivan kao serijal 1844), nego čak ne pominje ni ime pisca Vilijam Tekerija (William Makepeace Thackeray).

“Razlika između istoričara i pesnika nije između korišćenja stihova i proze... [istorija] tretira istinite događaje, [umetnost] događaje koji su se mogli desiti... poezija je više vezana za univerzalno, dok je istorija za pojedinačno.”¹⁸⁵

¹⁸² Jameson, 2013: 254.

¹⁸³ Ibid. 116.

¹⁸⁴ ... nastavljajući dalje i krajnje spekulativnim pitanjem zašto onda Kubrik ne bi napravio i “bilo šta drugo tako dobro” (kao Kubrikova elizabetanska era, Kubrikova američka revolucija, Kubrikov Ajanho / Ivanhoe); Ibid. 116.

¹⁸⁵ Aristotel; Aristotle, 1967: 59.

Analizirajući dalje Kubrikove *metageneričke* konstrukte, Džejmson nam i *otkriva* svoju tvrdnju kako *Isijavanje* zapravo predstavlja reinenciju jednog starijeg podžanra *priče o duhovima* (eksplicitno variranje *duhova prošlosti* u okviru uklete kuće - hotela proseže se tokom čitavog narativa!), samo što Džek Nikolson, alijas Džek Torens kako se zove protagonista, nije zaposednut zlom, đavolom ili nekom drugom okultnom silom, već Istorijom.¹⁸⁶ No, ono što Džejmson nalazi: “anahronim u vezi sa pričom o duhovima je njena osobena obavezna i utvrđena zavisnost od fizičkog mesta, konkretno od materijalne kuće kao takve.”¹⁸⁷

Pod anahronizmima smatraju se *materijalne greške* svesno dodatih elemenata koja nisu u saglasju sa autentičnim istorijskim podacima, dok ih stručnjaci nalaze u brojnoj literaturi tokom istorije, od Homera (istina, kod njega se doživljavaju ne kao svesno primenjeni, već posledice Homerovih pretpostavki da su pojedina oruđa iz njegovog vremena postojala i vekovima ranije), preko recimo Šekspira, do naše epske poezije. Džejmsonova tvrdnja o *anahronizmu* u *Usijanju*, na liniji nematerijalnih duhova i materijalnih kuća, nalazi tako svoje validno uporište samo ukoliko prihvatimo da autor poseduje dobro empirijski proživljeno spiritualističko iskustvo.

Predmeti napada kritike za (pre)česte anahronizme u savremenom filmu umeju da budu i pojedini proizvodi čija geneza samo nije poznatija široj javnosti (a reklo bi se i delu kritike), kao. npr. sunčane naočare koje nosi Kopolin *Drakula* (*Dracula*, 1992), ili protagonista Lurmanovog *Mulen Ruža* (*Moulin Rouge!*) Kristijan (Ewan McGregor), koje po istraživanjima jesu izum kasnog XIX veka kada ih junaci pomenutih ostvarenja nose, jedino što tada nisu bile zastupljene u funkciji modnog detalja, čime i predstavljaju artefakt koji podvlači Aristotelovu *moćnost*.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Jameson, 2013: 112-113; Džejmson ističe kako: “semiotički sadržaj ‘Džek Nikolsona’ kao postsavremenog junaka, poentira na isti način svojom distanciranošću kao novi buntovnici starije generacije (Brando, Džejms Din, Pol Njumen, čak i tranzicioni Stiv Mekvin).” Ibid. 118, iako priličan problem čini njegova prevelika (i u priči prerana) ekspresivnost, te koju je opet Kubrik, kako je i sam ukazivao, modelovao prema jednom od svojih omiljenih glumaca, *buntovnika* još starije generacije - Džejms Kegnija (James Kagney).

¹⁸⁷ Ibid. 113.

¹⁸⁸ *Hipotetičku* prirodu umetničkog dela u odnosu na realni istorijski diskurs, Aristotel naglašava i putem distinkcije izraza slavnog pesnika i filozofa, tako što između: “Homera i Empedokla nema ničega

No, odbijanje razumevanja potonje razlike doseže i do onih najapsurdnijih primedbi, poput recimo tretmana Trojanskog rata, najpre kao oblika *istorijskog* artefakta (naučno tretiran mitom, a moguć sukob između Troje i Mikene situiran je oko 1200. godine p.n.e.) opevanog u Homerovom epu *Ilijada* prema usmenom predanju (koji je on, ako diskreditujemo spekulacije da nije ni postojao, zapisao i do pet vekova kasnije, po Herodotu u IX veku p.n.e.), da bi potonje u konačnici stiglo i do Petersenove *Troje* (*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004) napadane za *istorijsku* neverodostojnost u odnosu na Homerov *autentični* izvor. Konačno, pitanje koje se nameće nad čitavom ovom problematikom bilo bi i da li se mi to možda bavimo dokumentarnim filmom, ili pak igranim? Robovanje *istinitim* faktima - bez poetske intervencije, tj. dramatizacije, kao što je poznato obično završava u ćorsokaku filmskog medija u kojem gledaoci podsvesno zahtevaju logiku motivacija, obrađene događaje, dok nepredvidiva, nelogična dešavanja i spontane - neobrađene prizore ostavljaju *mediju* sopstvenog realnog života. Otuda i tolike primedbe na neuverljivost - sumnju u tolika ostvarenja prema istinitim pričima, onih koje se *slepo* prenose na platno.

Džejmsonova poenta u vezi sa *Isijavanjem* i nostalgijom, nalazi uporište u kreiranju Džeka, pisca alkoholičara, u evokaciji *novog* stereotipa (Hemingvej, O'Nil, Fokner, *bitnici*), kojeg progona Istorija, odnosno američke 1920-te, što nam sugeriše bal, simbolišući: “žal za kolektivom, [koji] preuzima jasnu formu opsesije sa poslednjim periodom u kojem je klasna svest napolju, na otvorenom”, podvlačeći Kubrikovu: “žudnju za sigurnostima i satisfakcijama tradicionalnog klasnog sistema.” Sve skupa: “ovo je očigledan ‘povratak potisnutog’ sa osvetom”.¹⁸⁹

“U američkim detektivskim filmovima tridesetih godina referenca nije toliko stvarni istorijski period prohibicije, koliko imaginarni svet prohibicije, onakav kakav se formirao u svesti svakog gledaoca na osnovu pročitanih novinskih članaka i romana, i odgledanih filmova.”¹⁹⁰

zajedničkog osim metra; zato je pravo da prvoga zovemo pesnikom, a drugoga više prirodnjakom nego pesnikom”; Aristotel, 1955: 6.

¹⁸⁹ Jameson, 2013: 120 -122.

¹⁹⁰ Omon et al., 2006: 94.

Za Džejmsona, kao i Bodrijara, *Kineska četvrt* (1974), ne poseduje istorijsko utemeljenje, a glavna primedba je zavidno visoki vizuelni kvalitet - *sjaj slike* (u samom filmu se radilo na smanjivanju intenziteta spektra boja, izvesnim desaturacijama, i insistiralo na varijacijama braon valera putem filtera), te oživljavanje starog žanra *noar filma* (*film noir*) razvijanog u SAD 1940-ih i 50-ih (o kojem nešto više kasnije). Praktično, to bi bilo i sve izrečeno na temu ovog ostvarenja Polanskog, no dovoljno za brojna citiranja sa negativnom konotacijom. A o čemu je sam film, i na koji način su sprovedeni likovi i priča? Koje je tematike?

Jedan od najcenjenijih filmskih scenarista Robert Tauni (Towne), je za svoj briljantni, oskarovski težak scenarij *Kineske četvrti* bio inspirisanim istinitim Kalifornijski tzv. *ratovima za vodu* 1920-ih, i manipulacijom javnih resursa vode u privatne svrhe... Nije li to dovoljno kritički stav spram kapitalizma, ovde toliko ideološki potcrtan? Tauni jeste sebi dopustio priličnu slobodu u odnosu na istorijske fakte, čak i pomerio radnju 10-ak godina kasnije pružajući tako realne osnove za preispitivanje istoričnosti, ali Džejmson ovaj aspekt uopšte ne komentariše. A čuveni incestni obrt, niz *edipalnih* referenci? Zar seksualna devijacija i do kraja priče demonstrirana razorna ekonomsko-politička moć beskrupuloznog pojedinca, nedodirljivog američkog kapitaliste (portretisanog još od strane jednog od onomad malo preostalih, aktivnih sinonima režije klasične ere Holivuda Džon Hjustona / John Huston) ne sadrži snagu *osvešćenosti* u pogledu američkog sna? Uzgred, Taunijev scenario je i jedan od najuspelijih primera uspešne primene klasične tročinske strukture (o kojoj više kasnije). Da li se možda opaskama na perfekciju slike (odvajkada ideala Holivuda!), sugeriše kako su 1930-ih godina Amerikanci u stvarnom životu živeli u monohromatskom ambijentu, ili da im je čulo vida u životu dosegalo dotle koliko i filmska tehnika onoga vremena, te tako Kalifornija nikako nije mogla biti *suncem okupana*, i *bakarne* boje? “Samo ono što je već roba može da odoli komodifikaciji,”¹⁹¹ rezonuje Iglton, a upravo biti unutar etabliranog, te koristiti leksiku istog dok je sam sadržaj teksta u suprotnosti sa očekivanim glavnotokovskim, reklo bi se da čini vrhunsku subverziju, a kao takvoj, *Kineskoj četvrti* je teško naći pandan.

¹⁹¹ Eagleton, 1985: 65.

“... Pamćenje i nostalgija su načini očuvanja izgubljenog kao savest istorije.”¹⁹²

Koje je u stvari značenje nostalgije? Nostalgija, pojam razvijen od čežnje za domom, pre svega je osećaj spram onog što se već dogodilo, a priroda filmskog medija jeste takva. Njim se predstavljaju već okončani događaji - obrađena, gotova slika i zvuk koji se prate uz apriorno prihvatanje da se prizori odvijaju upravo *sada*, pred našim očima i ušima, za razliku od drugih vremenskih, tj. prostorno-vremenskih umetnosti, recimo pozorišta koje jeste *živo*, muzike *samo* za uši, ili literature koju opet svako ponaosob vizuelno zamišlja.

Nostalgija je zapravo prirodno stanje prouzrokovano strahom od neizvesne budućnosti, odnosno smrti, a samo se snažnije aktivira ličnim nezadovoljstvom sadašnjosti, odnosno pronalaženjem joj manjkavosti. Umnogome se bilo kakva prošlost ume doživljavati prisnije od sadašnjosti (koja se tek odvija), pošto prošlo već znamo, te se u istom zato i osećamo *bezbednim*. Neizbežno, sećanje na nešto lepo, osim zadovoljstva nanosi i oblik bola za izgubljenim - tuge pri samom činu, što i etimologija reči ukazuje (etimološki, grčki *algos* - bol).

“Melanholija postaje naša fundamentalna strast.”¹⁹³

Termin nostalgija ima i značenje u medicini, i predstavlja oblik melanholije (ili stručnije kliničke depresije), a o njoj je pisao još Robert Barton (Burton) u svojoj *Anatomiji melanholije* 1621, značajnom temelju za kasnija medicinska istraživanja. U umetnosti, od recimo *Melanholije I* (1514), čuvene gravure nemačkog renesansnog majstora Albreht Direra (Albrecht Durer) do Bodlera koji jedva može i da zamisli *tip lepote u kojem ne postoji melanholija*, i doba mu modernizma za koje mnogi teoretičari i vezuju upravo ovo stanje, opet značajno prethodi Bodrijarovom detektovanju ovog modusa kao specifičnosti našeg postmodernog doba.¹⁹⁴

Ukupno uzev, ako prenebregnemo činjenicu motiva nostalgije u izvornom smislu - žala za povratkom domu recimo još kod Homerovog *Odiseja*, ili koliko je nostalgija kao

¹⁹² Endrju Saris; Sarris, 1970: 285.

¹⁹³ Žan Bodrijar; Baudrillard, 1994: 162.

¹⁹⁴ Pomenimo samo recentno izdanje *Medernizam i melanholija* (Bahun, 2013) Sanje Bahun, u kojoj ona dovodi u direktnu vezu epohu sa melanholijom na više nivoa (počevši od istorijskog diskursa koji nalazi zajedničkim), tretirajući umetnički izraze autora poput Kafke ili Virdžinije Vulf.

izražajno sredstvo bila važna još u doba romantizma od kasnog XVIII veka (prepoznatljiva i kroz renesansu, klasicizam... prilikom oživljavanja antičkih vrednosti), dolazimo do pitanja postoji li ona i u svakom filmu čija radnja nije smeštena u doba u kojem je gledalac posmatra (a što se dešava i sa svim snimljenim savremenim pričama već nakon izvesnog vremena)?

Ukoliko faktor nostalgije diskredituje kvalitet filma apriori, šta onda reći za tolike priznate klasike? Nisu li tako praktično svi istorijski spektakli ili kostimirane (melo)drame nostalgični? Tek vesterni? Filmovi o odrastanju, sve sa njihovim buntovnicima sa i bez razloga? Šta je *Prohujalo sa vihorom* (*Gone with the Wind*, 1939), sa toliko naglašenom simbolikom sigurnog utočišta detinjstva i mladosti svoje heroine kroz imanje Tara? Ili pak *Kazablanka* (*Casablanca*, 1942.) koja upravo i igra na kartu nostalgije u vremenu II svetskog rata, a što se pak tiče njene *verodostojnosti*, stvorena je u studiju, bez ičijeg realnog iskustva samog grada Kazablanke osim epizodnog glumca Duli Vilsona (Dooley Wilson), alijas pijaniste Sema u filmu?

Uzgred, ako prenebregnemo Trifoovo mišljenje da ne postoji antiratni film, kako već svi na ovaj ili onaj način prikazuju rat kao igru, u temeljima ratnog filma je uzidana nostalgija za vremenom pre sukoba - mirom. A nostalgija u mjuziklima, izdvojmo recimo baš međaša tzv. integrisanog mjuzikla, Minelijeve *Sretni me u Sv. Luisu* (*Meet Me in St. Louis*, Vincente Minnelli, 1944), čija se radnja dešava početkom XX veka, i to još u idealizovanoj američkoj provinciji¹⁹⁵? Slavljeni Felinijev dobitnik Oskara *Amarkord*, ili *Sećam se* (*Amarcord*, 1973)? Pam Kuk takvim smatra i rane filmove Majkla Pauela i Emerika Presburgera (Michael Powell & Emeric Pressburger), kao i *Kratak susret* Dejvid Lina (*Brief Encounter*, David Lean, 1945) gde takođe primećuje anahronizme, recimo u kostimima koji nisu iz vremena kada je film nastao, već nekoliko godina stariji.¹⁹⁶

Recimo Fordov (John Ford) oproštajni vestern *Čovek koji je ubio Liberti Valansa* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), inače Leoneu omiljen vestern slavnog autora jer

¹⁹⁵ Koliko je anahronizam recimo čuvena pesma u izvedbi Džudi Garland *Trolley song* producirane u maniru radijskih *big band* hitova 1940-ih, te ni u kom slučaju verodostojna vremenu kada se radnja filma događa, umanjila značaj samog Minelijeve ostvarenja? Kako i Baz Lurman naglašava u vezi sa ovim filmom, Mineli se koristio najefektnijim metodama predstavljanja publici karaktera iz prošlosti, a oni se ogledaju u korišćenju aktuelnih sredstava i mogućnosti.

¹⁹⁶ Cook, 2005: 70.

je jedini bio pesimističan, legendarna kritičarka Polin (Pauline) Kael videla je kao *ozbiljno depresivno delo nostalgije*.¹⁹⁷ Džejmson priznaje Fordu status klasika, te mu ne preispituje istorijsku (ne)verodostojnost, nostalgičnost ili romantičarsko viđenje prošlosti divljeg zapada, inače često napadanog aspekta filmskog velikana.

Među najznačajnije modernističke autore Džejmson navodi Orson Velsa, iako je za radikalni vizuelni izraz remek-dela mu *Građanin Kejn*, kako sam Vels kaže, on sam zaslužan utoliko pre zbog svoje spremnosti da prihvati svaki predlog legendarnog direktora fotografije Greg Tolanda (Gregg Toland koji se uzgred i sam nametnuo projektu), nego li kakve prethodno izgrađene sopstvene vizije. Celokupni kasniji opus Velsa, mogao bi se podvesti i pod krov nedovršenog *modernističkog* projekta (poput Habermasove *Moderne kao jednog nedovršenog projekta*), dok fragmenti kojima mu on obiluje, koliko god ne bili uslovljeni njegovom voljom, umnogome korenspondira sa *postmodernističkim* aspektom.¹⁹⁸ Velsove adaptacije za njega samog najvećeg stvaraoca ikad - Šekspira, Džejmson ne elaborira, kao niti omiljen mu uradak, kompilaciju Šekspirovih istorijskih drama *Ponoćna zvona* (*Chimes at Midnight*, 1965, na žalost pogrešnom procenom izmakla da budu realizovana u koprodukciji sa našom bivšom zemljom).

Tretirajući *Uvećanje* (*Blow-Up*, 1966) Mikelandžela Antonionija, uobičajenog primera par ekselans modernističkog autora koji se bavi otuđenim subjektom, Džejmson vidi kao prelaz - pogled italijanskog autora na postmodernistički filmski prostor (iako opet ni ne pominje literarni predložak – pripovetku Hulija Kortasara / Julio Cortazar, *Paučina miholjskog leta*, odnosno *Đavolje bale*).¹⁹⁹ No, Antonioni, iako sam dolazi iz buržoaskog okruženja, govorio je: “moja jedina nada je da vidim italijansku buržoaziju poraženu. To je prokletstvo Italije. Ona je najgora na čitavom svetu, najviše licemerna. Mrzim je,”²⁰⁰ što bi se moglo posmatrati i kao svojevrsni oblik *osvete* sopstvenom društvenom statusu.

¹⁹⁷ Kael, 1991: 461.

¹⁹⁸ Kontekst kojim se bavi knjiga *Orson Welles and Unfinished RKO Projects: A Postmodern Perspective*, Rippy, 2009.

¹⁹⁹ Jameson, 2013: 254 – 261.

²⁰⁰ Tomasulo, 2007, intervju magazinu *Life* za vreme snimanja *Uvećanja* u Londonu (1967).

Recimo filmski kritičar i teoretičar Frenk P. Tomasulo razložno naglašava da kao što je antička grčka tragedija definisana sa *karakter je sudbina*, tako bi se za Anonionijev (modernistički) opus moglo reći *karakter je klasa*. Tomasulo pozitivno karakteriše recimo pristup akterima *Avanture - njihov karakter je njihova klasa*, dovodeći iste u vezu i sa Markuzeovim čuvenim *Čovekom jedne dimenzije*, kao produktima jednodimenzionalnog neokapitalističkog društva.²⁰¹ No, bez obzira što bi ova Tomasulova metaforička veza gotovo izvesno našla pozitivan odjek iz domena Džejmsonovih ličnih ideoloških opredeljenja, teško da je u saglasju i sa njegovim zagovaranjem autentičnosti Antonionionijevog tretmana subjekta, a reklo bi se da je čak i u suprotnosti. Jer, potonje Tomasulovo stanovište deluje prilično u duhu Džejmsonove navedene postavke o negativnoj postmodernističkoj pojavi depersonalizacije - *novih kolektivnih karaktera i predstava koje su same po sebi grupe, te ne mogu više, po definiciji, biti subjekti*.

Iako Liotar ističe pojavu postmoderne 1950-ih sa hladnoratovskom politikom, Džejmson u SAD izdvaja tek *Američke grafite* (1973.) za inauguratora nostalgичnog - postmodernističkog filma. Istini za volju, da se za momenat ne vraćamo na ranije dekade, nemu eru, mjuzikle, ili recimo naročito hibridna ostvarenja Braće Marks, upravo ta 5. dekada koja se obično smatra i dosegnutim zenitom klasičnog Holivuda, započinje npr. filmom koji bi se ultimativno mogao tretirati ako ne nostalgичnim, onda svakako postmodernističkim - (hiper)intertekstualni *Bulevar Sumraka* Bili Vajldera (Billy Wilder).²⁰² Ubrzo, izlazi i danas verovatno najcenjeniji mjuzikl ikada, *Pevanje na kiši*

²⁰¹ Tomasulo, 2007

²⁰² *Bulevar sumraka* (*Sunset Blvd.*) tretira posrnuće nekadašnje zvezde nemog filma čija je slava ostala zapečaćena u prethodnoj eri, a tumači je Glorija Svanson (Gloria Swanson), glumica čiji je zvezdani status u privatnom životu takođe ostao u nemom razdoblju. U stvarnom životu, ona je bila lansirana od strane slavnog Sesil B. Demila (Cecil B. DeMille), koji je nastavio svoju uspešnu karijeru i u novom zvučnom dobu, a u Vajlderovom filmu ima tzv. *cameo* nastup, igrajući samog sebe - tog istog slavnog režisera. Vozač bivše dive u filmu, takođe je nekada uspešni režiser Maks fon Majerling, a igra ga niko drugi do Erik fon Štrohajm, referišući se tako na sopstvenu karijeru, sve sa projekcijom sopstvene mu kopije *Kraljice Keli* (*Queen Kelly*, 1929) u kojoj naslovnu ulogu tumači Svansonova, a koji se nostalgичno gleda u *Bulevaru*.

Vajlder je bio sklon samorefleksivnosti poigravajući se direktnim (pop) referencama i u svojim kasnijim ostvarenjima poput recimo *7 godina vernosti* (*Seven Year Itch*, 1955), u kojoj heroinu filma tumači Merilin Monro / Marylin Monroe, dok se u filmu pominje kako bi Merilin Monro mogla biti u kuhinji, te naročito mu prilično zaboravljenom dragulju *Poljubi me, budalo* (*Kiss Me, Stupid*, 1964), koji se eksplicitno poziva na Din (Dean) Martinovu onomad i aktuelnu pevačku slavu, film u kojem sam Dino (Martin) igra pop zvezdu Dina.

Donena i Kelija (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen & Gene Kelly, 1952), sa naročito blistavom slikom u boji, ostvarenje koje prezentuje i eru nemog filma.²⁰³

Dalje, šesta dekada prošlog veka američkog filma, značajna po svom eksperimentalizmu poput 1940-ih (na šta veoma razložno ukazuje i Dejvid Bordvel), te dosta obilata sa intertekstualnošću, fragmentarnošću (*lomljenju* narativa), samoreferencijalnošću, jednostavno se preskače, kako bi se najzad stiglo i do Lukasovog *ispovednog filma* - *Američki Grafiti*, intimnog ostvarenja o odrastanju u Američkoj provinciji sa početka 60-ih prošlog veka. Rodžer Ebert (Roger Ebert, prvi i gotovo 3 decenije jedini filmski kritičar laureat Pulicerove nagrade, 1975.), uz sećanje na period svog odrastanja koji i film tretira, piše: “*Američki grafiti* nisu samo veliki film, već i briljantan rad u domenu istorijske fikcije; nema sociološke rasprave koja može kopirati autentiku ovog filmskog uspeha u tačnom pamćenju kako je to bilo biti živ u onom kulturološkom momentu.”²⁰⁴

Dalo bi se zaključiti kako možda najveći problem prilikom negativnog iščitavanja Lukasovog filma nije sam tretman verodostojnosti njegovog filma i vremena koje oslikava - jer on baš i nije bio u mogućnosti da bira epohu u kojoj će odrastati - već gledalačke percepcije na šta ukazuje i Ebert u svojoj kritici, tj. subjektivne vizure iz koje se gledao ovaj film 1970-ih, kada se za samo tih 10-ak izrazito turbulentnih godina u SAD (između 1962. kada je radnja filma situirana, i film realizovan) toliko toga značajnog dogodilo na političkom i kulturološkom planu, da je jedno ovakvo ostvarenje zaista moglo da izgleda kao nečija lična, potpuno irelevantna, drevna istorija.

Sa druge strane, kada se već govori o glamuru, tehničkim perfekcijama karakterističnim za lažne, dekorativne slike što je prepoznato kao nova konvencija od strane Džejmsona, zvuči pomalo i zbunjujuće izbor upravo ovog niskobudžetnog filma koji je najpre jedva bio i snimljen - uz veliko lično zalaganje Kopole, a od strane studija viđen kao siguran neuspeh, započevši limitiranom distribucijom, da bi tek kasnije postao ultimativni hit, jer

²⁰³ Hit naslovna pesma *Pevajmo na kiši* delo je najvećeg producenta mjuzikla ikad Artur Frida (Freed), i već je bila upotrebljena još 1929. u *Holivudskoj reviji*, a kasnije je služila kao snažno sredstvo reklamiranja filma bivajući odmah objavljena na ploči, puštana na radiju i imala note u prodaji, tzv. klasična marketinška kampanja koja se najčešće identifikuje sa postmodernom praksom više od 2 decenije nakon.

²⁰⁴ Ebert, 2008: 26.

studiji nisu hteli da podrže epizodičan pristup naraciji - četiri linije priče sa svojim glavnim akterima, u toku jedne *objedinjujuće* noći bez jasnog zapleta - klasične dramaturgije (iako se upravo u naraciji *Grafita* može pronaći građa za diskusiju na temu *postmodernističkog*, ona se ne potencira). Film je snimljen na 16mm filmskoj traci, bez uobičajene anamorfne optike za klasičan *wide screen* onog vremena, sa minimalnom rasvetom i prirodno nedovoljno osetljivom filmskom trakom (senzitivniji *high speed* će se proizvoditi nešto kasnije), što sve skupa uključuje i podeksponirane i neoštre kadrove u cilju naglašavanja *dokumentarističkog* pristupa. Naročito onda, ovakva degradacija slike na platnu morala je biti znatno upadljivija nego li bi to bio slučaj danas.²⁰⁵

Što se tiče Lukasovog sledećeg ostvarenja - *Ratovi zvezda: Nova nada* (*Star Wars: A New Hope*, 1977), uprkos tezi dela savremene kritike u vezi sa ondašnjim forsiranjem holivudskog novog *žanrovskog* spektakla zabave (proizašlog iz B filmske i tv produkcije serija kojima je najviše pripadao SF žanr), sam Universal studio je odbio *Ratove* čak i nakon jedne od najvećih im zarada u sopstvenoj istoriji upravo na *Grafitima*. Konceptualno i dramaturški, kako je i sam Lukas, nesvršeni antropolog isticao, *Ratove* najpre određuje primena *monomita* (uvedenog od strane Džozef Kembela/Joseph Campbell),²⁰⁶ odnosno klasična struktura mita generisana iz Kembelove revolucionarne antropološke studije *Heroj sa 1000 lica* (1949), a što u konačnici rezultira praktično suprotnim ostvarenjem od *Grafita*, iako ih povezuje zajednička osnova – motiv odrastanja – sazrevanje protagoniste adolescenta.

Moglo bi se tako reći kako su *Grafiti* simbolički - u odnosu na svoj sve osim *happy end*. Film praktično implicira pesimistički modernistički osećaj nedostatka ljudskog uticaja na pojavu problema i njihovih rešavanja - protagonista ne nalazi potencijalnu ženu svog života za kojom je čitav film za petama, demistifikuje jedini preostali *mit* grada u liku radio voditelja tako što ga upoznaje, i najzad odlazi u vojsku... (Vijetnam), dok ne baš svetle sudbine dočekale sva četiri junaka filma, kako saznajemo u odjavi (završetak koji je bio i predmet otpora samog studija, upravo zbog nedostatka

²⁰⁵ Takođe, Džejmson se ne osvrće ni na prethodni Lukasov film – debitantski *THX 1138* (1971) koji je u potpunosti avangardnog karaktera - inače mu veoma blizak pristup, što je i sam Lukas imao običaj da ističe, odnosno prilično modernistički, apstraktni SF, nenarativni eksperiment baziran na prilično subjektivnoj simbolici.

²⁰⁶ *Monomit* označava *herojevo putovanje* koji prolazi niz prepoznatljivih stadijuma - prepreka, ne bi li se se on na kraju vratio promenjen – osvešćen.

optimizma). Sa druge strane, *Ratovi zvezda* bi bili metaforički - didaktičko, klasicistički manihejsko optimistično ostvarenje u smislu nuđenja rešenja problema putem arhetipskih slika i situacija, što je osnova mita.

Za razliku od *Grafita*, *Ratovi zvezda* osim bliskosti sa psihoanalitičkim modelima koje Holivud neguje još od njihovog uvođenja u širi optičaj, najpre kroz frejdovo učenje o Edipovom kompleksu i strahu od kastracije od strane oca, te Jungove (Carl Gustav Jung) analitičke psihologije a naročito kroz arhetipove, dalo bi se zaključiti kako *Ratovima zvezda* Lukas kroz jednostavnost arhetipova upravo oslobađa prostor za jasno zagovaranje subjekta - individue, tj. okretanje prema nama samima u pronalaženju svoje sopstvene *sile* - indikativno je i to da je jedino oružje džedaja baš klasična (*falusna*) svetlosna sablja, a ne kakav vid futurističkog laser oružja, a sa kojom se pobeđuje pogubeni aspekt dominacije tehnicizma, najbolje oličenog kroz zlo kiborga, pola čoveka pola mašine Dart Vejdera, ako hoćemo i oblika *romantičarskog* oca tiranina (u krizi). Metaforički posmatrano, on je iskušenje moći progressa koje nam je toliko opojno, organski blisko poput kakvih genetskih, porodičnih veza.

Generalna primedba *Ratovima zvezda* u vezi sa pukim oživljavanjem žanrovskih obrazaca prethodnica poput tzv. *svemirskih opera* i SF filmskih serijala značajno starijeg datuma baš i nije mnogo primerena, jer iste karakteriše epizodičnost, nezaokruženost, i u većoj meri stereotipi nego arhetipi, dok je snaga Lukasonog dela struktura, a pojedini elementi koji su kopče sa prethodnim su pre u domenu dekora i ornamentike (osim ako ne smatramo da recimo Flaš Gordon drži monopol kao junak u svemiru koji ima neprijatelje). No, Džejmson nalazi *Ratove zvezda* metonimijski istoričnim ili *nostalgičnim filmom*, a koncept nostalgije ovde je u domenu reminiscencije na subotnje matine projekcija serijala tipa *Bak Rodžers*, koja su od 1930-ih do 1950-ih pohađala deca. Tako je Lukas težio da oživi *oblik karakterističnih umetničkih objekata starijeg doba*, i njime: “probudi osećaj prošlosti povezan s tim objektima,” obrazlaže Džejmson.²⁰⁷ Džejmson dodaje i kako: “Nema smisla parodirati takve serijale, s obzirom da su oni odavno izumrli,”²⁰⁸ ali, svrstava li to parodiju u postupak koji je validan samo u odnosu na nešto aktuelno? Opet,

²⁰⁷ Jameson, 1998: 8.

²⁰⁸ Ibid. 8.

i ako evociramo nešto *odavno izumrlo*, kako se onda uklapamo u variranje popularnog, toliko isticane crte postmodernizma?

Takođe, Lukasovo crpljenje inspiracije za *Ratove zvezda* od autora takvog renomea kao što je Kurosava, Džejmson ni ne pominje, a kamoli da diskutuje, iako ga lično svrstava među samo nekoliko uzornih modernista (razlog tome se možda krije i u Lukasovom izboru *Skrivene tvrđave / The Hidden Fortress*, 1958, koja se obično ne uvrštava u panteon Kurosavinih slavni filmova). Ukupno uzev, ukoliko same kulise potonjeg Lukasovog koncepta - da ne kažemo forma, slika, specijalni efekti, ili pak primena klasične naracije mita, izgledaju Džejmsonu banalno, ili deplasirano za iole ozbiljnije razmatranje, dalo bi se zaključiti kako već prelazimo u polje subjektivnog - ličnog ukusa, ili pak domen Trifoove *tradicije kvaliteta* (o čemu više u nastavku), tj. skrećemo sa teme da li postoji, ili na koji način je sprovedeno neko ontološko značenje kroz jedno ostvarenje, te u kakvoj je ono vezi sa našom stvarnošću u odnosu na nas same, individue ili kolektiv.

3.3. Žanr i metageneričke konstrukcije

“[postmoderno] evidentno određuje ono što istoričari arhitekture nazivaju ‘istoricizam’, a to je nasumična kanibalizacija svih stilova prošlosti, igra nasumičnih stilskih aluzija, ukupno uzev ono što je Anri Lefevr nazvao porastom prioriteta *neo*”²⁰⁹

Fredrik Džejmson

Pod bilo kojim oblikom *neožanra* se po pravilu smatra pastiš sa izrazito negativnom konotacijom, kao uostalom i kod samih ukrštanja žanrova (osim ako je u pitanju žanrovska negacija poput recimo antivesterna, koji doživljava svoju punu afirmaciju 1970-ih). A da bi se do metageneričke konstrukcije stiglo, treba najpre preispitati šta bi to bio filmski žanr, i kada se javlja? Istoričari filma - teoretičari žanra uvek ističu delikatnost tretiranja žanra kao takvog zarad svoje složene prirode, ukazujući na njegovu fleksibilnu tvorevinu sklonu stalnim modifikacijama, čime prirodno i hibridizaciji.

²⁰⁹ Jameson, 1991: 18; Henri Lefebvre, francuski neomarksistički filozof i sociolog.

“Od klasičnog, preko samoparodije klasičnog, do perioda gde film sadrži predlog da je deo žanra, i na kraju do kritike žanra kao takvog,”²¹⁰ putanja je koju formuliše još 1975. pionir semiologije filma Kristijan Mec, dok je Vladimir Prop smatrao kako je žanr već stigao do svoje opozicije.²¹¹ Rik Altman koristi i veoma ilustrativan termin *žanrifikacija*, kojim označava proces konceptualizacije žanra, i *režanrifikacija*, kada se zamorena forma preformuliše osvežena hibridizacijom, suprotstavljajući se ideji žanra kao tautologije, ili apriori definisane tvorevine. Hejvordova navodi Stiv Nila: “Film se konstantno referiše na sebe kao forma generisana ukrštanjem (različitih) medija”²¹² koji ističe i: “Žanr se ne odnosi samo na tip filma, već i na očekivanja i hipoteze gledalaca (spekulacije poput onih kako će se film završiti).”²¹³

Kao uzročnike složenosti žanrovskih klasifikacija, Hejvordova opravdano izdvaja na prvo mesto intertekstualnu prirodu filma, kao derivata pređašnjih oblika umetnosti i zabave (uticaja literature i pozorišta, preko fotografije do vodvilja), zatim pojavu niza podžanrova, čime je nužno čistota samog *izvornog* žanra narušena, te konačno, što više ne može biti viđen ideološki čisto. Definisanje žanra kao skupa kodova i konvencija - poput očekivanja publike šta će gledati, recimo, vremenom se menja i mutira.²¹⁴

Ironično, konture žanra zaista i jesu najuočljivije upravo u klasičnoj eri filma, dobroano pre zvaničnih žanrovskih debata. U savremenom filmu, čak i one najšire podele tipa na “narativni, avangardni i dokumentarni film,”²¹⁵ stvaraju izvesne poteškoće, evocirajući i nekadašnje Godarovo geslo: “svi veliki igrani filmovi teže dokumentarnom, kao i svi

²¹⁰ Hayward, 2006: 188.

²¹¹ Kao što je recimo najčešće pominjani *antivestern* (ili *revizionistički western*), u kojem ideološka slika klasičnog vesterna značajno menja svoje obličje, tradicionalne heroje i glorifikaciju razvoja putem socijalizacije zamenjuju antiheroji, civilizacija dobija negativni atribut, postajući inferiorna, korumpirana ili slaba, gradovi divlji, animalni, nasuprot sada pitome, humane pririje; Ibid. 188-189.

Takođe, vesternima postklasičnog perioda pripisuje se i *rehabilitacija* indijanaca, koja kulminira Kostnerovim oskarovskim *Plesom sa vukovima* (*Dances with Wolves*, 1990), dok istraživanja govore kako je i prva serija *vesterna* u ranoj fazi nemog filma, upravo prikazivala indijance u pozitivnom svetlu, za razliku od belaca.

²¹² Ibid. 186.

²¹³ Hayward, 2006: 185.

²¹⁴ Ibid. 186.

²¹⁵ Ibid. 186.

veliki dokumentarni filmovi igranom,”²¹⁶ jer su granice između igranog, dokumentarnog i animiranog već su vidno uzdrmane.²¹⁷ Dodatnu relativizaciju žanra kao jasno determinisane kategorije - skup konvencija koje određuju narativ i tematski okvir, čini niz *žanrovskih* raščlanjivanja (i podžanrova, naročito razvijenih u angloameričkoj terminologiji), od onih klasičnih u okviru trilera koji po etimologiji pretpostavlja samo *uzbuđenje* - eng. *thrill* (opet obavezan sastojak i horora, sa nizom svojim tematskih podžanrova zaključno sa *slasher*-om), a mogli bi se posmatrati i kao: po atmosferi - karakteru: noar film (crni film), misterija (*mystery*); *vokaciji* glavnih likova: gangsterski, detektivski; generalnom domenu delovanja: kriminalistički, uz attribute psihološki, okultni, erotski... Do, ukupno uzev, podela novijeg datuma: tzv. *umetnički filmovi - art house* (koji prevashodno preispituju - oponiraju klasičnoj filmskoj naraciji); prema ciljnoj grupi publike (što povlači i seksualne, rasne, ili ideološke konotacije): ženski i porodični film (*women's picture, family film*), *blaxploitation*,²¹⁸ *gej i lezbejski*, itd.

Recimo širom sveta popularni *road movie* suštinski ne uslovljava niti jedan kodifikovani skup žanrovskih konvencija, osim putovanje iz tačke A u tačku C (eventualno preko tačke B), predstavljajući idealnu platformu za fleksibilnu metaforu životnog - duhovnog traganja još od Homerove *Odiseje* (otuda je i njegov okvir toliko prisutan u *umetničkom* filmu, posebno uočljiv kod recimo Vendersa). Niz ostvarenja našeg jedinog *autentičnog* žanra - partizanski film, krase *road movie* okvir koji se ogleda kroz akciju probijanja partizana iz tačke A u B.

Opet SF i istorijski filmovi su pre vezani za kulise prošlosti, ili viziju istih u budućnosti, negoli tip naracije ili pak izbor same teme. Ratni film praktično jedino

²¹⁶ Godard, 1986: 132.

²¹⁷ Putem težnji ka *dokumentarističkom* pristupu u igranoj strukturi, od varijacija na francusku *cinéma vérité* do skandinavske *Dogme 95*, ili preko tzv. *dokumentaraca* – pseudo dokumentarnih filmova koji su obično duhovite travestije kao što je to izvrsni Vudi Alenov *Zelig* (1983.). Odnosno, prvih kombinacija animirane i žive slike još od MGM-ovog mjuzikla *Diži sidro* (*Anchors Aweigh*, 1945.), do recentne holivudske visokobudžetne produkcije, koja često i preobilatno koristi animaciju u igranim filmovima.

²¹⁸ Niz klasičnih eksploatatorskih filmova 70-ih godina prošlog veka, usmerenih ka afroameričkoj publici putem glumačkih podela i popularizacije *funk* i *soul* muzike kroz svoje *soundtrack*-ove. U kontekstu eksploataorskog filma, javljalo se i niz drugih *podžanrova* 1960-ih poput *sexploitation*, naročito popularnih i u Japanu (pink film), nudistički film, ili *beach party* tinejdžerske komedije... *Grindhouse*, popularizovan od strane Tarantina i Rodrigeza (Robert Rodriguez), termin koji datira još iz 1920-ih za američke bioskope sa repertoarom sastavljenim od *slobodnijih* filmova, kao glavnog (najčešće i jedinog) aduta privlačenja publike.

podrazumeva situiranost priče (ne i koje i kakve) u sam ratni milje. Avanturistički i akcioni film pre je vezan za dinamiku odvijanja radnje, negoli njenu sadržinu. Dok: “Melodrama počiva na najjačoj komponenti umetničke komunikacije - na ljudskim emocijama... Čak i da svaki žanr odlikuje posebna podvrsta emotivne komunikacije sa publikom, melodrama govori u globalu o emotivno - identifikacijskom sistemu žanra.”²¹⁹ Svaki film, manje ili više, nužno sarži dramske elemente - *akciju* (etimološki drama sa grčkog), a “šta je drama, na kraju, nego li život iz kojeg su izbačeni dosadni delovi,”²²⁰ definiše Hičkok.

Najjednostavnija transpozicija dramskog zasigurno je putem melodrame, dok je njeno emotivno-identifikacijsko dejstvo usko povezuje i sa samom prirodom filmskog medija, odnosno ideologijom filmskog aparatusa. Etimološki grčki, melodrama bi u prevodu imala značenje *muzička drama*, te se kao takva prirodno razvija (istoriografski kao žanr) najpre kroz operu, potom pozorište, i literaturu, da bi na filmu poprimila široke razmere, daleko iznad simplifikovanih viđenja kao podžanra drame - popularna melodrama od 1910-1930. godine u američkom filmu, pogotovo melodramski serijali, predstavljaju praktično i temelje oblikovanja *Fabrike snova* u svakom smislu, uključujući i današnju visokobudžetnu produkciju..

Osim organske veze sa mjuziklom, kao što Nevena Daković naglašava u svojoj studiji *Melodrama nije žanr*: “melodrama je amalgam karakteristika drugih žanrova, kao što se u svakom žanru može naći nešto melodramsko, ali sličnosti nisu nužno istovrsne,”²²¹ zbog čega melodrama i nije žanr, ona je nadžanr: “što podrazumeva hijerarhijski najviše i sveobuhvatno mesto u sistemu holivudskih žanrova.”²²²

Po pitanju melodrame (više reči o njenom ranom obliku u kontekstu marketinške mašinerije, tehnicizma i eksploatacije biće u sledećem segmentu), treba istaći i to da se ona kao prepoznatljiva dramska forma javlja oko 1800. godine, sa uobičajenim tretiranjem početka modernizma, a razvoj joj se u priličnoj meri podudara i sa industrijskom revolucijom, te se po više osnova može doživljavati i kao njen direktni

²¹⁹ Daković, 1994: 269.

²²⁰ Truffaut, 1985: 103.

²²¹ Daković, 1994: 267.

²²² Ibid. 266.

produkt - mnogi smatraju kako se najpre i razvija u Francuskoj, pod uticajem Rusoovog *Pigmaliiona* postavljenog 1770. Obrazlažući njenu usku povezanost i uslovljenost tehnološkim razvojem putem prezentovanja najnovijih dostignuća po prvi put (prizora spektakla o čemu takođe više u nastavku), a koja su zahvaljujući upravo njoj postala vidljiva i onoj populaciji kojoj slični proizvodi nisu bili dostupni finansijski, melodrama je jedina dramska forma koja je nastavila da *maršira u korak sa vremenom*, kako je isticao 1910. godine američki filozof Horace Kallen (Horace Kallen),²²³ što navodi istoričar i teoretičar filma Ben Singer, u svojoj kapitalnoj studiji *Melodrama i modernizam: rani senzacionalni film i njegov kontekst*.

Melodrama je tako rušila klasne razlike - u vezi recimo melodramskog serijala *Tajno kraljevstvo* (*The Secret Kingdom*, 1916-17), reklama u novinama potencirala je kako je on: "jedini serijal ikad ponuđen koji zadovoljava ukuse svih klasa."²²⁴ Savremena interpretacija takve popularnosti ondašnje melodrame je da je ona predstavljala kulturološki odgovor na moralnu nesigurnost naročito druge polovine XIX i prvih decenija XX veka, koja je posledica potpuno uzdrmanih: "stabilnih struktura sprovedenih od strane monarhijskih, feudalnih i religijskih autoriteta [...] *paranoidna* fiksacija melodrame na nemilosrdnu viktimizaciju nevinih izražava prisutan nemir i dezorjentisanost postfeudalnog, postduhovnog sveta kapitalizma u povelju."²²⁵ Motiv nedužne žrtve je gotovo od nezaobilaznih u melodrami koja počiva na etici, kroz dualitet borbe u jasnoj podeli dobra i zla, pravde i nepravde, dodaje Singer.

U svom tekstu *Drama i žuta drama* (aludirajući na senzacionalizam žute štampe) objavljenog u pozorišnom magazinu 1904. godine, američki art kritičar Henri Tajrel (Henry Tyrell) je pisao: "U jasno postavljenom leksikonu melodramskog komada, ne postoje reči kao što su 'motiv,' 'karakter,' ili 'logičan razvoj'; ali zato 'scena,' 'zapanjujuća situacija,' 'užasavajuća opasnost i herojsko spašavanje' ispisane su velikim slovima. Njegov svet [leksika melodrame] zaista je čudan, gde svakodnevna pojava nije

²²³ Singer, 2001: 205.

²²⁴ Ibid. 205; U epizodi Pathe-ovog serijala *Munja jahač* (*The Lightning Raider*, 1919), jedan od likova sugeriše homoseksualnu orijentaciju, potvrđujući time modernost melodrame, ali i tendenciju da privuče što širi spektar publike. Ibid. 239.

²²⁵ Singer, 2001: 11.

moguća; gde čuda dolaze i traže od ljudi da učestvuju u njima; gdje je udarac [pesnicom]! beng [pucanj]! konstantna serija fenomena, bez pripreme ili odgovarajućeg redosleda.”²²⁶

S druge strane priručnik za scenario još iz 1914. godine navodio je: “u melodrami... sva emocija je strast,” situacije koje proizvode patos na užtrb naracije služeći se tako još onda neklasičnim narativnim strukturama - epizodama, *deus ex machina* rešenjima, konstrukcijama, prenatrpanošću događaja za uzročno posledični lanac, itd.,²²⁷ i izrazitom, senzacionalnom vizuelnom komponentom, uz tzv. *cliffhanger strukturu* (što bi značilo kraj epizode na vrhuncu opasnosti, termin rasprostranjen od dramatičnih završnica poput *višenja* junakinje/a sa litice), inače naročito usavršavanih odlika kod najpopularnijeg serijala - *kraljica melodrama*. A sam Singer izdvaja pet ključnih elemenata melodrame: “snažan patos, naglašena emocionalnost, moralna polarizacija, neklasični narativni mehanizmi i spektakularni efekti.”²²⁸

Postojala su i stanovišta prema kojima su melodrame *realistični* prikazi snova,²²⁹ eskapističke utopije, ali i distopije zbog sklonosti predstavljanja i najtežih oblika zlostavljanja nevinih, odnosno prikazi surove realnosti prepune nasilja (uključujući i mizoginični sadizam, dok su se iskonstruisane situacije umele povezivati sa koincidencijama u životu); melodrama *ogoljava istinu do kostiju*, isticala je novinarka Rolin Lajnd Hart (Rollin Lynde Hartt) još 1909. godine.²³⁰ No ipak, preovlađujuće negativna recepcija kritike melodrame je na liniji prigovora *crno-belaj*, stereotipnoj podeli likova (počevši od junaka i zlikovca),²³¹ simplifikovanim sadržajima sa trivijalnim zapletima uz odsustvo logike i motiva, naglašeno nereálnim aspektima priče, te upotrebi

²²⁶ Singer, 2001: 47.

²²⁷ Ibid. 45-46.

²²⁸ Ibid. 7.

²²⁹ Čuveni angloamerički kritičar i dramski pisac Erik Bentli (Eric Bentley) u svom delu *Život drame* (1964) smatra da melodrama više nudi realnost od naturalizma, jer je ona zapravo *naturalizam života iz snova*. “Melodrama nije toliko preterana koliko je nespustana. U Interpretaciji snova, Frojd kaže da neurotičari, kao deca *ispoljavaju preuveličano osećanje ljubavi i mržnje prema svojim roditeljima...* Sva nepreterana osećanja predstavljaju idealni standard, a ono što svi posedujemo jesu preterana osećanja deteta, neurotičnog, divljeg.”; Singer, 2001: 52.

²³⁰ Ibid. 136.

²³¹ Otuda i čest, generalno omalovažavajući odnos spram melodrame od strane velikog dela naročito američke kritike, jer psihologizacija počinje da se primetnije implementira kasnije, naročito nakon drugog svetskog rata u holivudskoj melodrami tzv. porodičnom i ženskom filmu, te u uradcima njenog ponajcenjenijeg eksponenta Daglas Sirka (Douglas Sirk).

tehnicizma na temelju čega je i filmska melodrama začeta još pre jednog veka, a kada se tome pridoda i ondašnji prigovori eksploatacije žanra od strane kapitalizma, naprosto kao da situacija današnjih primedbi naročito holivudskom filmu (uz često isticanje navedenih nedostataka kao karakterističnim za deo ostvarenja postmodernog doba), izgleda kao kopir efekat od pre jednog veka.

Kakogod, jasnije žanrovske podele u široj upotrebi javljaju se prilično kasno, praktično nakon II svetskog rata, dok su ranije podele na vestern, melodramu ili romansu služile više kao orjentir - asocijacija na karakter filma, nego li skup određenih, unapred determinisanih konvencija. Kako teoretičar žanra Rik Altman (Rick Altman) ističe u svojoj studiji *Film/žanr*, sve do 1930-ih, bili su značajni tzv. ciklusi filmova, dakle skup filmova istog ili sličnog tipa, kao npr. biografski. Stiv Nil definiše cikluse kao: “grupu filmova napravljenih unutar specifičnog i vremenski ograničenog perioda, i najvećim delom utemeljenih na karakteristikama pojedinačnih komercijalnih uspeha”²³² (cikluse, kao i rana generička ukrštanja ističe i niz drugih istoričara filma i žanra: Tino Balio, Beri Kit Grent / Barry Keith Grant, Dejvid Bordvel, itd.). Naime, praksa je bila da kada izvesni film jednog studija postigne uspeh, kako već nisu bila precizno definisana autorska prava, čelnici tog istog studija (kao i konkurentskih), analiziraju uspešno ostvarenje do detalja, i prema njemu modeluju svoj naredni projekat (uz modifikacije koje bi trebale da budu prepoznate kao pečat određenog studija). Ovaj metod svakako je najbolji primer direktne pastišnosti (i metageneričkog ukrštanja) kao preduslova oblikovanja žanra.²³³

Trendovski karakter takođe je uticao na etiketiranje, pre nego li žanrovska suština proizvoda. Tako recimo 1950-ih, kada popularnost naleta horora Universal studija 1930-ih slabi (slavno uvođenje Drakule, Frankenštajna, Vukodlaka i Mumije), a sa razvojem ksenofobije prouzrokovane hladnim ratom, SF žanr postaje popularniji (kroz metaforu invazije zlih i beskrupuloznih *tuđinaca*), filmovi na tragu ondašnjih horora počinju da se

²³² Neale, 2000: 9

²³³ Altman, 1999: 30 – 48; Recimo čuveni Goldingov *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932), *umreženog narativa* koji se smatra prvim *all star* filmom (sa 5 MGM-ovih zvezda), pokušao je da se imitira u raznim varijacijama, dok se recimo Fordova *Poštanska kočija* (*Stagecoach*, 1939, inspirisana pričom Mopasana / Guy de Maupassant, iako nepotpisanog), čak i plasirala kao *Grand Hotel na točkovima* (značajno pre postklasične prakse tipa *8. putnika* kao *Ajkule u svemiru*).

najavljuju kao SF, poput kultnog *Stvorenja iz Crne lagune* Džek Arnolda (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954).²³⁴ No, ono što se svakako može zaključiti, kao što i Bordwell ističe u niz navrata, je sama pojava tranzicije žanrova *klasičnoolivudske* B produkcije, u savremenu A, poput upravo kriminalističkog-gangsterkog-noar filma, horora, SF, akciono-avanturističkog... pa do strip adaptacija.²³⁵

Altmanova veoma argumentovana teza da je naročito klasični Holivud upravo bežao od žanrovskih etiketa, ne bi li tako širio svoju ciljnu grupu, ili imao za svakoga ponešto, oba pola i sve uzraste, koncept je koji nam se tek od 1990-ih referiše kao tzv. *čtvorokvadrantni* film (naročito vidljiv u recimo eksploziji visokosofisticiranih holivudskih animiranih ostvarenja namenjenih uzrastima i do, i od 25 godina starosti oba pola). Dakle, kao što i Dajer ističe, ondašnji autori praktično nisu bili svesni šta zapravo snimaju, ako eventualno izuzmemo vestern, i to svakako ne odmah po nastanku (zgodna ilustracija su i originalni plakati na kojima nije bio naznačen žanr, već je pobrajano niz asocijacija: avantura, romana, uzbuđenje, i sl.).²³⁶ Najzad, ono legendarno predstavljanje: *Ja se zovem Džon Ford. Ja pravim vesterne!* datira sa skupa Udruženja režisera tek 1950. godine. Altman takođe pravi i razliku između *filmskog žanra* i *žanr filma*, gde bi prvi pojam označavao nužnu potrebu za izvesnim okvirom u kojim se jedna priča situira, dok drugi predstavlja zbirku prepisanih konvencija - prepoznatljivih klišeja.

U službi daljeg pojašnjavanja, Altman predstavlja žanr i kao uspostavljanje jedinstva semantičkog, sintaksičkog i pragmatičkog pristupa, gde semantička ravan pretpostavlja skup opštih konvencija, gradivnih blokova kao što su: ikonografija, ambijent, ponašanja i osobine likova... ("lingvistički" materijal, ili prepoznatljiva leksika), dok se sintaksička tiče strukture u koju se gradivni blokovi inkorporiraju, nalazeći ovu ravan pre pojedinačnom (naracije, tekstualnog značenja); pragmatička se odnosi na različitost doživljaja publike, kao i institucije, očekivanja lanca uključenog u proizvodnju i plasman samog produkta. Altman nalazi da samo spoj određene sintakse, unutar

²³⁴ Ibid. 78

²³⁵ Bordwell, 2006: 52-55.

²³⁶ Recimo *Velika pljačka voza* Edwin S. Portera (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter 1903.), koja će kasnije predstavljati rodonačelnika vestern žanra, reklamirana je kao film pljačke, i bila predstavnik tzv. podžanra filma željeznice; Altman, 1999: 35

posebnog semantičkog okruženja, može da stvori izdržljiv - opstajući žanr²³⁷ (naravno u direktnoj vezi i sa pragmatičkom ravni). No, ovde nastaje problem prilikom samog razdvajanja usko povezane strukture od sadržaja i tretmana likova, kao i pridavanje značaja različitosti sintakse - strukture (nasuprot više mu stereotipnog korpusa semantičkih kodova). Kao što će biti više reči kasnije, klasična tročinska struktura, iako često *skrivena*, uspešno se primenjuje na sve žanrove (bilo da je reč o npr. *Seks, laži i videotrake / Sex, Lies and Videotape*, 1989, ili *Umri muški / Die Hard*, 1988). Da li bi onda recimo i filmovi koji slede trag strukture mita - *herojevog putovanja*, mogli da se podvode pod isti žanr, ili pak ciklus (npr. *Matriks* i *Početak / Inception*, 2010, sve sa *Ples sa vukovima*)?

Vratimo se istoriji, vredi podsetiti i to kako se žanrovski obrasci, toliko amblematični za Holivud, u stvari najpre javno pozicioniraju od strane francuske filmske kritike i to tek 1950-ih (najzad, žanr je izvorno i francuska reč za tip, ili vrstu), putem recimo Bazena i njegovog eseja: *Vestern, ili američki filmovi par excellence* (1953) i *Evolucija vesterna* (1955, iste godine i Šabrol objavljuje tekst *Evolucija trilera*).²³⁸ Tako će i francuski filmski kritičar Nino Frank kumovati terminu *film noir* 1946. godine, nakon što je Holivud već proizveo niz srodnih, pripisujući žanrovsku odrednicu novom izrazu filmova sa mračnom atmosferom i temama u domenu kriminalističkih i detektivskih priča, počevši od Hjustonovog *Malteškog sokola (The Maltese Falcon, 1941)*, pa nadalje.²³⁹

U Americi opet, noar film terminološki biva prihvaćen praktično kroz prve filmski školovane generacije kasnih 1960-ih godina – do tada je bio vođen pod raznim

²³⁷ Altman, 1999: 223

²³⁸ Bazin, 2005; eseji u kojim Bazin govori o posleratnoj pojavi *fenomena* već *novog* tipa vesterna (a kakvim se delom smatraju tek postklasični, antivesterni), nazivajući ih već *supervesterni* (!?) poput: *Dvoboja na suncu (Duel in the Sun, 1946)*, *Tačno u podne (High Noon, 1952)*, *Šejna (Shane, 1953)*, “vesterna koji bi se stideli da budu samo to, i traže neko dodatno značenje da bi potvrdili svoje postojanje”; Ibid. 151.

U prvom tomu Bazenovog zbirke eseja *Šta je film?*, on razvrstava holivudske filmove koristeći termine poput horora ili kriminalističkog – gangsterskog filma (Bazin, 1968:28, glava *Evolucija filmskog jezika*).

²³⁹ Važno je napomenuti da su francuske bioskope po završetku II svetskog rata naprosto zapljusnuli holivudski filmovi od početka 1940-ih pa nadalje (kako je već višijevski režim zabranio distribuciju istih za vreme rata), što je svakako dodatno stimulisalo fascinaciju francuske kritike američkim filmom, pomažući im da sa jedne strane uoče zajedničke elemente, ali isto tako i da izgube osećaj o sukcesivnom razvoju.

Opet, za razvoj film noara u Holivudu, posebno će biti zaslužni emigranti iz Nemačke, počevši naravno od Fric Langa (Fritz Lang).

varijacijama kriminalističkog. Pol Šreder (Paul Schrader) recimo objavljuje svoje uticajne *Beleške o film noaru* u *Film Comment*-u tek 1972. godine (nakon toga reprintovane u više knjiga – zbornika), pozicionirajući ga u tzv. *Zlatno doba* Holivuda, konkretnije od 1941 – 1958. (od *Malteškog sokola* do *Dodira zla / Touch of Evil*), te prihvatajući stanovište uticajnog britanskog kritičara Rejmon Durnata (Raymond Durnat) kako *noar film nije žanr*, on ističe da je noar definisan pre svojim tonom - atmosferom nego žanrom. Koliko god su noari, generalno gledano, predstavljali holivudske filmove što portretišu svet mračnih ulica (snimljenih na realnim lokacijama), kriminala i korupcije 1940-ih i 50-ih, Šreder naglašava kako se oni i ne tiču obavezno kriminala i korupcije, jer: “većina dramskih holivudskih filmova od 1941. do 1953. godine sadrže neke *noar* elemente.”²⁴⁰

Takođe, Šreder ukazuje na dominantu noara u: “strasti za prošlošću i sadašnjošću, ali i strahu od budućnosti. Junak noara se plaši da gleda prema napred, već pokušava da preživi iz dana u dan, i ako je u tome neuspešan, on se povlači u prošlost. Tako tehnike film noara naglašavaju gubitak, nostalgiju, nedostatak jasnih prioriteta, nesigurnost.”²⁴¹ Sve to rezultira da ove *sumnje u sebe* bivaju *uronjene u manirizam i stil*. Razlog svojevremeno manjeg pridavanja važnosti noaru, od recimo gangsterskog filma 1930-ih ili vesterna, je što noar film *razrađuje svoje sukobe pre vizualno nego tematski*, a stil tradicionalno manje zanima od tematsko-idejnog okvira američke kritičare, ističe Šreder, naglašavajući kako su oni *uvek bili sociolozi na prvom mestu, a potom naučnici*. Šreder deli noar na tri faze, od kojih smatra i poslednju, treću (od 1949-1953.), kada je noar operisao upravo u B produkciji (naročito problematične kategorije Džejmsonu, što ćemo i videti u nastavku) - *kremom* stila i socijalne osvešćenosti, ukupno uzev stila koji je za Šredera bio *verovatno najkreativniji u holivudskoj istoriji*.

Sa svim ovim u vezi, kada je već film noar naknadno definisana žanrovska tvorevina (ako ga uopšte i možemo smatrati takvim nakon Šrederovog elaboriranja), Dajer postavlja i suvislo pitanje u kolikoj je meri moguće da se svesno kreiraro sve ono što će tek decenijama nakon postati zgodan poligon raznih teorijskih studija, naročito feminističkih i psihoanalitičkih; noar film kao snažan argument o patrijarhalnom ideološkom programu Holivuda kroz prikaz žene kao pasivnog objekta muškog pogleda,

²⁴⁰ Schrader, 2003: 230

²⁴¹ Ibid. 237.

sve sa pojavom *neonoara* 1980-ih? Može li onda neonoar pre predstavljati novi žanr koji se sada svesno formira u okrilju Reganove ere, nego li biti revitalizacija svog *diskutabilnog* izvora? U vezi sa poslednjim, Dajer iznosi i značajnu - istoriografsku vrednost *pastiša*, jer tzv. neonoar filmovi mogu da nam ukažu kako je noar film, bio on formiran i bez jasne svesti, ipak postojao jer *neo*: “afirmiše postojanje žanra samom činjenicom da ima šta da imitira.”²⁴²

U svom *Pastišu*, Dajer ističe i italijanske *špagete vestern*, toliko često naglašavane *pastiše* američkog *vesterna*, a na koje se naročito Tarantino rado referiše, a najeksplicitnije u *Đangovoj osveti* (*Django, Unchained*, 2012).²⁴³ Izdvajajući za najbolje *špagete* Bodrijarov postmodernistički međaš - Leoneov *Bilo jednom na Divljem zapadu*, Dajer posebno ističe njegovu neverodostojnost u kontekstu istorijskih činjenica, prikazujući ih drugačije - između ostalog i sentimentalno, ženu - junakinju (Klaudija Kardinale / Claudia Cardinale), čije je opet stereotipno prikazivanje u klasičnim *vesternima* bio glavni trn u oku feministkinjama. Dajer potencira i klasični *pastišni* karakter niza *špageti vesterna* u kojima se junaci praktično samo zabavljaju (poput upravo serije filmova sa *Đangom*, ili *Moje ime je Niko / My Name is Nobody*, 1973.), te ni na koji način nisu pozicionirani u odnosu na američko društvo (kako je već sam *vestern* pozicioniran u razdoblje zapadne obale SAD-a do XX veka); ovde se može postaviti i pitanje postoje li čvrste istorijske činjenice koje ukazuju na to da slični avanturisti - *vagabundi* nisu

²⁴² Dyer, 2007: 132.

²⁴³ Pozivajući se na Frejlingovu specijalizovanu knjigu o evropskom *vesternu* (Christopher Frayling: *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone / 1981*), Dajer u fusnoti samo pobraja kolokvijalne nazive neameričkih *vesterna*: *sauerkraut* – kiseli kupus (nemački), *kamamber* (francuski), *boršč* (sovjetski), *kari* (indijski), *chop suey* (kineski), ukazujući na kulinarske termine kao *prideve*, izostavljajući recimo *eastern-e* (istočna evropa), ili *anadolijski* (turska) *vestern*, Ibid. 102.

Paelja (ili *korizo*) *vesterni* Dajer ne obrazlaže (prema običaju akademskih analiza u vezi sa *pastišem*), iako ih je od 1963-1969. u Španiji snimljeno preko 160, kako onih potpisanih od strane i ondašnjih afirmisanih španskih režisera pod neretko engleskim pseudonimima, tako i italijanskih autora, predvođenih naravno Leoneom, i temeljcima *špageti vesterna* *Za šaku dolara* (*A Fistfull of Dollars*, 1964) i *Za dolar više* (*For a Few Dollars More*, 1965); Labanyi and Pavlović, 2016: 249-250.

Isto važi i za nama svojevremeno prilično znane *sauerkraut* *vesterne* (realizovanih u koprodukciji i sa našom bivšom zemljom), i popularnom serijom filmova iz 1960-ih – *Vinetu* (*Winnetou*), adaptacijama *vestern romana* nemačkog pisca Karl Maja (May), iako su parodirani u Mel Bruksovim *Vrućim sedlima* (*Blazing Saddles*, 1974).

obitavali na američkom divljem zapadu, ili se Dajerova tvrdnja tiče konvencije tradicionalnog western žanra?

Monopolistički nastrojena studijska proizvodnja amblematična za *Zlatno doba Holivuda*, imala je svoje ekvivalente i u ostatku sveta, bilo da je reč o nemačkoj UFI u doba Vajmarske Republike, ili francuskom Patheu i Gomonu, Britanskom Ranku, Japanskom studiju Nikatsu (Nikkatsu), ili hongkongškoj Braći Šo (The Shaw Brothers).

No ukupno gledano Evropa, naročito Italija, bila je izuzetno plodno tlo za transpoziciju američkog žanra u svoju B produkciju od kasnih 1950-ih, počevši od tzv. *peplum* (tunike iz drevne Grčke i Rima), tj. *mač i sandale / sward and sandal* epika (npr. svojevremeno popularna serija filmova i kod nas sa Herkulesom, ali i tradicije koja datira i od čuvenog nemog visokobudžetnog italijanskog epskog spektakla *Kabirija / Cabiria*, 1914), preko tzv. nasilnog trilera *giallo* (naziv označava žutu boju u aluziji na korice petparačkih izdanja kriminalističkih romana) razvijanog 1960-ih i 70-ih godina (sa Mario Bavinim / Bava međašem *Devojka koja je znala previše* ili *Evil Eye*, 1963, naslova koji odgovora na *Čoveka koji je previše znao* Alfreda Hičkoka), a u okrilju kog će stasati i najmarkantnija autorska pojava italijanskog horora, najpre filmski kritičar Dario Arđento (Argento, uz Bertolučija i Leonea je i 3. potpisnik priče za *Bilo jednom na Divljem zapadu*). Treba pomenuti i *makaroni combat*, italijanski ratni akcioni film kojim je naročito bio inspirisan Tarantino za svoje *Prokletnike (Inglourious Basterds*, preuzimajući i naslov, ali ne i radnju od ponajuspešnijeg iz žanra, filma *Enca Kastelarija / Enzo Castelarri* iz 1978).

Opšte je poznato kako su francuski *novotalasovci* bili pod uticajem klasičnog holivudskog filma, što je slučaj i sa pojedinim autorima *nemačkog novog filma*, naročito Vendersa, i hiperproduktivnog Fasbindera (Rainer Werner Fassbinder). Naravno, uticaj američkog noar film posebno je uočljiv u francuskom odgovoru na isti – tzv. *policijском filmu* popularnom 1960-ih i 70-ih godina (tzv. *polar*, francuski triler koji pretpostavlja ambivalenciju antiheroja u odnosu na naznačen društveni kontekst, a vuče korene još iz francuskih 1930-ih).

Studije koje se tiču španske kinematografije obično ističu samo nekoliko autorskih imena, te opštu sputanost filmske proizvodnje pod diktaturom Generala Franka, zaobilazeći recimo kulturnog autora Hezusa Franka (Jesus ili Jess Franco), sa gotovo 200 dugometražnih uradaka što ga je kvalifikovalo i za najplodnijeg autora ikada u Ginisovoj knjizi rekorda. Poznat po hororima i eksplicitnim scenama seksa, Franko je od 1957. godine mnogo toga snimio do smrti ozloglašenog španskog diktatora 1975, a od strane katoličke crkve je, uz slavnog Bunjuela (Luis Bunuel), smatran za najveću pretnju po integritet društva.

Kao posledica *velike depresije* u SAD, nastaje serija filmova koji će kasnije biti smatrana gangsterskim žanrom - američka *crna serija* 1930-ih, dok se u isto vreme u Japanu razvija *gangsterski žanr* uz značajan doprinos nemih ostvarenja izuzetno plodnog autora Jasuđiro Ozua (Yasujiro Ozu), inače jednog od samo nekolicine čiji se doprinos smatra od najvećih na polju razvoja upravo umetničkog filma (da ne kažemo transcendentalnog, po Pol Šrederu, kako on definiše Ozuov stil, uz Bresonov i Drejerov u svojoj uticajnoj master tezi na UCLA-u, a objavljenoj 1972.).

Gangsterskom žanru (i uopšte kriminalističkom) sa svojom bogatom istorijom u Japanskoj kinematografiji do današnjih dana (naročito negovan kroz čuveni Nikatsu studio), nije odolevao ni najslavljeniji japanski režiser u svetu - Akiro Kurosava i to u više navrata, inače azijski autor koji je širom globusa proslavio žanr samurajski *jidaigeki*, u značajnoj meri je bio inspirisan Džon Fordom, i poznat po svojim adaptacijama evropskih klasika kakvi su Šekspir, Dostojevski, ili Gorki.²⁴⁴

A šta reći za najproduktivniju kinematografiju na svetu - Indijsku, sa oko 1000 dugometražnih filmova godišnje? Po nekadašnjoj *hladnoratovskoj* geostrateškoj podeli zapadnih sila, Indija bi pripadala *zemljama III sveta* (kao što smo deo istog bili i mi sami), a opet upravo se one često dovode u direktnu vezu sa postmodernizmom pod aktuelnom postkolonijalnom teorijom (filma), koja pretpostavlja eklektičnost - hibridizaciju i

²⁴⁴ Opet, Kurosava je za svoj čuveni *samurajski* klasik *Telesna straža* (*Yojimbo*, 1961) bio inspirisan i poznatim američkim (tvrdim) *krimićeom* *Crvena žetva* (1927) Dešiel Hemeta (Dashiell Hammett). Leone, kada bude pravio svoju vestern verziju *Telesne straže - Za šaku dolara* (1964), biva značajno inspirisan i Hemetovim romanom, ali i klasičnom italijanskom komedijom del arte Karla Goldonija *Sluga dvaju gospodara*, napisane 1746. Na kraju, Kurosava će zaraditi od Leoneovog filma više nego li je od sopstvenog, nakon što dobija tužbu zbog kršenja autorskih prava.

fragmentaciju usled traženja pravog identiteta, između sopstvenog, autentičnog i kulturnog nasleđa razvijenog od strane kolonizatora. Uzgred, savremenu produkciju *III sveta* Džejmson vidi i kao jedinu iole kvalitetniju protivtežu proizvodima posrnulog ostatka sveta (uz opet mali broj primera iz područja osim Latinske Amerike, tj. Kube i Tajvana).²⁴⁵

Iako predstavlja samo oko 20% celokupne indijske produkcije, niz porodično vođenih studija u Bombaju - poznati pod veoma indikativnim nazivom Bolivud (Bollywood), nikada nisu dovodili u pitanje preuzimanje tuđih matrica - naravno najpre holivudskih, kao preteksta za prevod na sopstveni jezik muzike i spektakla. No indijska kinematografija datira još od 1913. godine, a pod snažnim uticajem holivudskog filma najpre snima mitološke i istorijske priče, počevši od adaptacija motiva iz epova *Ramajane* i *Mahabharate*, dok popularni žanr *masala* (mešavina začina u indijskoj kuhinji) koji ukršta akciju, komediju, (melo)dramu stiče posebnu popularnost od 1970-ih (kada Bolivud dobija i svoj *zvanični* naziv od strane novinara).²⁴⁶ Kako su već pesma i ples duboko utemeljeni u indijsku kulturu, u kojoj postoji i tradicija istog kao zamena za pripovedanje mitova, istorije ili bajki, sam koncept integrisanog mjuzikla praktično predstavlja organsku pojavu, tako da za ovo područje žanrovska klasifikacija *mjuzikl* prirodno i izostaje, osim ukoliko je baš film tematski vezan za muziku, tj. konkretno se bavi njome. Čini se kako je upravo poslednje izrečeno i najilustrativniji primer relativnosti žanra u odnosu na kulturološki milje.

Kada smo već kod najsloženijeg žanra mjuzikla, a kako Džerom Delamejter (Jerome Delamater) tvrdi: “na mnogo načina, ispitivanje mjuzikla predstavlja mikrokosmos problema izučavanja filma,”²⁴⁷ Hejvordova ukazuje da mjuzikl: “funkcioniše ideološki da nas razreši straha od razlika,”²⁴⁸ odnosno, da svojom srećnom završnicom proslavi

²⁴⁵ Kada se danas govori o najproduktivnijim filmskim industrijama na svetu (gde svakako ubedljivo prednjači Džejmsonov *neindustrijski* III svet), ističući afričku proizvodnju, tj. recentni nigerijski produkcionni bum prozvan Nollywood, važno je napomenuti da se on razvio tek zahvaljujući video - digitalnoj tehnologiji, te je gro ove mikro i (ne)budžetske produkcije namenjeno je isključivo video tržištu; recimo samo u 2013. proizvedeno je 1844 filma; Bright, n.d.

²⁴⁶ Mehrani, n.d.

²⁴⁷ Kaminski, 1995: 142.

²⁴⁸ Hayward, 2006: 276.

pobedu nad čovekovim “iskonskim strahom od samoće,”²⁴⁹ što je inače i najvažniji pokretač melodrame, jer izvorno, mjuzikl uvek jeste melodrama. Rik Altman ističe suprotnosti u mjuziklu koje su: “dual-fokalne strukture. One generišu lanac suprotnosti: seksualnih, bekgrounda, nacionalnog porekla, temperamenta, godina, boje kose.”²⁵⁰ Da bi se svi problemi razrešili, potrebno je pomiriti suprotnosti (razlike). Upravo zbog toga: “mjuzikl je baziran na principu dualiteta ili uparivanja, muško/ženske suprotnosti, što se ultimativno razrešava (srećno),”²⁵¹ služeći se prepoznatljivim binomima: grad/selo, posao/zabava, crnke/plavuše, itd. Zajedništvo - celina je snažnija od dve polovine, koje kada se prikažu kroz dva odvojena, lako prepoznatljiva skupa arhetipski suprotnih osobina, postaju lako čitljive metafore ravnoteže - harmonije.

Dakle: eklektično poreklo filmskog mjuzikla - u širem smislu: evropski - iako na filmu nije izgradio jasno profilisan stil, generisan je iz opere i operete, dok je američki iz evropske operete (posebno austrijske), američkog vodvilja i britanske burleske - *music hall*-a (da ne ulazimo i ostale izvan ova dva porekla); epizodični karakter - upliv pesme u klasični (meta)narativ; njegove adaptivne sposobnosti da se nadgradi horor, western, SF, istorijskom ili bilo kojom drugom ikonografijom sa brojnim primerima tokom istorije - termin kojim se često opisuje i postmodernizam - *sve može (anything goes)*,²⁵² još u sprezi sa istaknutim mu opisom ideološkog koncepta koji sugerise ukidanje razlika (slaveći tako i globalizam), skupa čini ovaj, prema brojnim mišljenjima uz western i najstariji filmski žanr, praktično i ontološki postmodernističkim.²⁵³

“Filmovi novog talasa stalno nas podsećaju da mi upravo gledamo film, a ne stvarnost na koju film neizbežno liči, i to tako što nam skreću pažnju na njihovu

²⁴⁹ Daković, 1994: 261.

²⁵⁰ Hayward, 2006: 275.

²⁵¹ Ibid. 275.

²⁵² *Anything goes* je inače i naslov poznatog brodvejskog mjuzikla iz 1930-ih, u dva navrata ekranizovanog u eri klasičnog Holivuda, uvodeći sintagmu značajno pre nego li austrijski filozof Pol Fajerabend (Paul Feyerabend) 1975. Godine.

²⁵³ U vezi sa razlikama, simptomatično je i to da upravo klasični holivudski mjuzikl uvodi i pojavu afroamerikanaca sa iole većim značajem na platnu, počevši od prvog zvučnog filma *Džez pevač (Jazz Singer, 1927)*, bez obzira što je naslovna zvezda Al Džolson / Jolson bio belac zamaskiran u crnca, te čak 8 filmova sa celokupnim afroameričkim kastingom (što će se u drugim žanrovima početi pojavljivati tek 1950-ih), od *Srca diksija (Hearts in Dixie, 1929.)*, uključujući i debi Vinsent Minelija *Koliba na nebu (Cabin in the Sky, 1943.)*

‘filmičnost,’ odnosno na njihovu prirodu koja je veštačkog porekla. [...] To je zato što je film novog talasa u izvesnom smislu samorefleksivni film, ili metafilm - film o filmskom procesu i prirodi samog filma.’²⁵⁴

Evropa koja tradicionalno drži do autorstva, naročito nakon Trifoovog proglašenja *politike autora* - uvek favorizujući pre lični stil negoli žanr, u svojoj nemoj eri brojala je nekolicinu estetskih pravaca koji su, iako se za svaki ponaosob ne može tvrditi da je sadržao značajniju količinu jasno *determinisanih* ostvarenja (naročito pedantni istoričar filma Beri Salt smatra da recimo uticajni nemački ekspresionizam broji samo 6 filmova²⁵⁵), deluje kao ponuda čak i snažnije izdiferencirana nego li holivudska istoga perioda: francuski impresionizam (a kasnije 1930-ih i poetski realizam), čisti film i nadrealizam, nemački ekspresionizam, kamerni (*kammerspiel*) film i nova stvarnost, sovjetska montažna škola... uz naravno postojanje između dva rata da kažemo i klasičnijih žanrovskih modela, poput: epika, melodrama, komedija, ili mjuzikla (uključujući i filmske zvezde).

Iako su i u SAD i u Evropi u ranom nemom filmu, zajednički imenitelj bile kratkometražne epizode avanturističkih, melodramatičnih serijala punih akcije, koje su obično činile uvod u dugometražni program, nakon II svetskog rata, u Evropi počinju da se ređaju *revolucionarne* prekratnice: italijanski neorealizam, britanski novi talas *slobodni film - free cinema* (započevši kratkometražnim dokumentarnim filmovima), francuski novi talas, češki novi talas, nemački novi film, naš crni talas... u slično vreme pojavljuju se i *zaokreti* širom sveta od kojih je naravno najistaknutiji *japanski novi talas* (inače vođen novom politikom studija) predvođen Ošimom (Nagisa Oshima); pod snažnim uticajem italijanskog neorealizma, u Indiji nastaje novi *paralelni film* vođen Satjadžit Rajem (kao opozit bolivudskoj produkciji); u Brazilu je to politički angažovani pokret *cinema novo* pod *vođstvom* Glauber Roše (Rocha), gde i *neorealistični* Nelson Pereira dos Santos igra važnu ulogu, itd...; a svi se oformljavaju mahom po istom modelu ogledajući se na prethodnicu/e iz niza, te u suprotnosti sa *neistinitim realizmom* glavnotokovskih filmova matičnih zemalja, tj. klasičnim filmom, kao i uz *pomoć* uobičajenih budžetskih ograničenja.

²⁵⁴ Dejvid A. Kuk; Kuk, 2007: 185.

²⁵⁵ Salt, 1979: 119

“Neorealizam je uveo elemente u filmski izraz koji su proširili njegov vokabular, ali ništa više. Neorealistička stvarnost je nepotpuna, konvencionalna, i pre svega potpuno racionalna; poezija, misterija, sve ono što upotpunjuje i proširuje opipljivu stvarnost je u potpunosti izuzeto iz njegovih dela. Neorealizam je zamenio ironičnu fantaziju sa fantastičnim i crnim humorom.”²⁵⁶

Umnogome kao posledica opšte neimaštine i depresije po gubitku rata, rađa se zasigurno najuticajniји filmski pokret - italijanski neorealizam, kasnije naročito značajan izvoz pogotovo u zemlje tzv. trećeg sveta, poput recimo Latinske Amerike. Iako sama prethodnica *realizam* nikada nije bila jasno izdiferencirana (dok je sam neorealizam reakcija autora na lažni prikaz realnosti koji je prethodio), kreiranju nove estetske kategorije koja počiva na autentičnom prikazu (siromašnog) života iskazanom na tzv. *dokumentaristički* način, recimo međašu pravca *Rim, otvoreni grad* (*Rome, Open City*, 1945.), Roseliniju (Roberto Rossellini) značajno je potpomogla upotreba jedino dostupnih starih negativ različitog liva i u ograničenim količinama, kao i krajnje skroman budžetski okvir.

Za francuski *novi talas* (*nouvelle vague*) započet krajem 1950-ih, koji umnogome preuzima načela neorealizma - prikaz *nove stvarnosti* u Francuskoj naspram one neautentične iz prethodnih glavnotokovskih voda (dok je sa druge strane rezultat i fascinacije *novotalasovaca* klasičnim holivudskim filmom), njegov duhovni otac Žan Pjer Melvil (Jean-Pierre Melville) ističe kako isti nije bio jedan organizovan, osmišljen kolektivni stilski pravac, nego posledica loših budžetskih uslova, a što je prirodno znalo rezultirati i time da pojedini filmovi jednostavno *ispadaju* više fragmentarni nego li je to bilo predviđeno, usled nemogućnosti pravljenja dovoljnog broja dublova. Istoričar filma Dejvid Kuk opisuje dalje francuska novotalasna ostvarenja: “Ta žestoka i pre svega očigledna manipulacija našom percepcijom u tim filmovima, i to primenom montažnih skokova, snimanjem kamerom ‘iz ruke’, itd, izbacuje nas iz voda konvencionalnog

²⁵⁶ Luis Bunjuel; Verovatno najistančaniju analizu *modernom trendu zvanom “neorealizam”* dao je Bunjuel 1958. godine, ukazujući kako on ništa specifično sinematično nije doneo (poput misterioznog), dok su situacije, motivi koji nagone likove, njihove reakcije, čak i sami plotovi izvedeni iz najsentimentalnije i konformističke literature; Bunuel, 2002: 140.

razmatranja igranog filma i tradicionalnog načina identifikacije s likovima, koji su često u manjoj meri prepoznatljivi kao likovi a u većoj kao glumci koji glume te likove.”²⁵⁷

“Ljudi pišu da sam video previše filmova. U kojoj drugoj umetničkoj formi bi se smatralo negativnim biti ekspert? Da sam pesnik, da li bih bio kritikovan za previše znanja o Sapfo? Ili Aristotelu?”²⁵⁸

Pastišnost - metageneričke konstrukcije - intertekstualnost - omaži, pored pripisivanja filmofiliji, adresira se i na akademsko filmsko obrazovanje, a napadima dela kritike naročito podleže tzv. *generacija filmske škole* u SAD, grupe autora koji su kasnih 1960-ih i 70-ih okončavali svoje visoke filmske škole, i formirali toliko osporavani *Novi Holivud*, počevši od tzv. *filmskih derišta (movie brats)*: Kopole, Skorsezea, Šredera, Lukasa, Milijus, De Palme (koji istina nije studirao film, već fiziku a onda pozorište), i Spilberga (koji uopšte nije studirao). Polin Kael, u svom tekstu iz 1966. nakon što konstatuje kako je kulturna istorija postala toliko ubrzana, pominje i studente koledža koji govore kako idu mnogo u bioskop, doživljavajući ih kao one koji od tolikog gledanja neće imati sa čim da povežu filmove, bivajući *upijeni od strane filmskog platna*.²⁵⁹

Nekadašnja praksa vezana za autore kojima se priznaje kreiranje drugačijeg izraza, generisanog iz obrazovanja kroz gledanje filmova - filmofilije i pisanja o odgledanom, danas se u priličnoj meri smatra oblikom hendikepa. Razvojni put od filmske kritike pa do stvaranja filmskog dela, svakako se najviše vezuje za *tvrdog jezgro* francuskog novog talasa – Trifo (koji filmofiliju vidi kao *neurotičnu, ali ne u pežorativnom smislu*), Godar, Šabrol, Romer i Rivet, okupljenih najpre oko filmskog magazina *Cahiers du Cinema* osnovanog 1951. godine, a uređivanog od strane rodonačelnika moderne filmske teorije Andre Bazena; kasnije će Godar isticati kako je on i dalje onaj isti stari kritičar *samo što više ne piše nego snima*.²⁶⁰

²⁵⁷ Kuk, 2007: 185.

²⁵⁸ Kventin Tarantino; Pappademas, 2009

²⁵⁹ Kael, 1966.

²⁶⁰ Veliki uticaj holivudskog filma na novotalasovce, najbolje ilustruje: Erik Romer, naslednik Bazena na uredničkoj poziciji magazina, i autor niza suptilnih *etida* svakodnevna života, koji je 1953 pisao za *Cahiers du Cinema*: “ja mislim da neko ne može stvarno voleti niti jedan film, ukoliko zaista ne voli one od Hauarda Hoksa”; Rohmer, 1989: 131.

No, upravo se iz ovakvih okolnosti izrodila i pomenuta slavna *politika autora* po kojoj je režiser kompletni autor dela, razvijena iz Trifoovog čuvenog eseja *Izvestan pogled na francuski film* objavljenog 1954. godine, koji nam se često referiše i kao *Tradicija kvaliteta*, usmeren protiv aktuelne glavnotokovske struje viđene kao nekvalitetne, lažne i isprazne. Kasnije stanovište koje u izvesnoj meri evocira i ser Gombrihovu iz čuvene mu studije *Saga o umetnosti* (Ernst Gombrich, prvi put objavljena 1950): “zapravo ne postoji takva stvar kao umetnost. Postoje samo umetnici,”²⁶¹ formulisano kao: *ne postoje dobri i loši filmovi, već samo dobri i loši režiseri*, kao i izvedena misao iz Trifoove (koja se referisala na autorski pečat Renoar, i odsustvo istog Duleno / Jean Delannoy) da je i najlošiji film *autora* više interesantan od najboljeg filma režisera (*zanatlije*), brzo postaju veoma popularne, i to ne samo u Evropi.²⁶²

Čuveni američki kritičar Endrju Saris (Andrew Sarris) će uvesti *politiku autora* na anglosaksonsko tržište 1962. prevodeći je na *teoriju autora*, uz prilično i opravdano protivljenje ovakvom prevodu sintagme od strane najvećeg mu oponenta - legendarne kritičarke New Yorker-a Polin Kael. Naime, francuski koncept objektivno i jeste više vezan za konkretnu *političku* borbu *novopridošlih* u okvirima filmske produkcije spram ondašnje francuske etablirane produkcije (sindrom i svih drugih evropskih novih talasa), a što će biti slučaj i kasnije samo protiv nastavljača *ideologije starog*, ili industrijskog američkog studijskog sistema, nego što je reč o profilisanoj stilskoj i estetskoj platformi koja nudi niz relevantnih faktora koji bi činili jednu sveobuhvatnu *umetničku teoriju*.

Godar je pisao 1957: “Ukoliko bi film prestao da postoji, sam Nikolas Rej (Nicholas Ray) odaje utisak da je sposoban da ga ponovo izmisli i, što je važnije, želju da to učini”; Godard, 1986: 37, a Šabrol, i na nivou sopstvenog filmskog opusa najodaniji svom idejnom ocu Hičkoku, napisao je i prvu studiju o istom 1957, dok će Trifo objaviti i verovatno najuticajnije filmsku knjigu ikad - Hičkok/Trifo, 1966. Trifo je takođe u više navrata ekranizovao američke krimi predloške, poput svoje rane noarovske parodije *Pucajte na pijanistu* (*Tirez sur le pianiste*, 1960), ili kasnijim omažima Hičkoku *Nevesta je nosila crninu* (*The Bride Wore Black*, 1968), ili poslednjeg mu filma *Živela nedelja* (*Vivement dimanche!* 1983).

²⁶¹ Gombrich, 1995: 15.

²⁶² Trifo, ističući da je od 100-ak filmova snimanih godišnje u Francuskoj, samo 10-12 zavređivalo pažnju kritike i filmofila (odnosno *Cahiers-ovaca*), esejem je kritikovao *tradiciju kvaliteta* glavnotokovskog filma, *psihološki realizam* (*niti realan niti psihološki* smatrao je Trifo) koji je zamenio poetski realizam, referišući se, kako ih naziva, na *scenarističke filmove* (pod najvećim uticajem scenarista Oranša i Bosta / Jean Aurenche i Pierre Bost), obično adaptacije romana bez pečata režisera, pozivajući se na autorstvo: Renoara (Jean Renoir), Bresona, Koktoa (Jean Cocteau), Bekera (Jacques Becker), Ofilsa (Max Ophuls), Tatija (Jacques Tati)... i kritikujući komercijalne, *buržoasko neautore* Duleno (Jean Delannoy), Otan-Laru (Claude Autant-Lara), Klemana (Rene Clement), Alegrea (Yves Allegret)... ; Truffaut, 1976: 224–36

Bavljenje filmskom praksom i teorijom nije nepoznanica još od sovjetske montažne škole neme epohe, iz koje su i najznačajniji autori ostavili teorijskog traga (Ejzenštajn, Pudovkin, Vertov, Dovženko). Francuskim novotalasovcima su prethodili i Žan Epštajn (Jean Epstein) i Aleksandar Astrik (Alexandre Astruc, rodonačelnik teorijskog autorstva sa svojom idejom *camera-stylo* / kamera-nalivpero 1948., po kojoj se filmski autor služi kamerom kao pisac perom), kao i deo okosnice italijanskog neorealizma, levo orjentisanih filmskih kritičara okupljenih oko italijanskog časopisa *Cinema*: Cavatini (Cesare Zavattini), Viskonti (Luchino Visconti), Antonioni, De Santis (Giuseppe De Santis), a čiji je glavni urednik bio Musolinijev sin. Opet, Roselinijev otac izgradio je prvi bioskop u Rimu, tako da je Roberto koristio mogućnost besplatnog gledanja filmova u neograničenim količinama od malena.

U Britaniji, Lindzi (Lindsay) Anderson (i Džon Borman / John Boorman) bavio se najpre kritikom, pokrenuo filmski magazin kratkog daha, da bi 1956. godine i imenovao nadolazeći britanski novi talas - *slobodni film - free cinema*, inače veoma sličnih intencija kao i francuski. U SAD, našeg porekla Piter Bogdanovič (čija *škola* je bila gledanje filmova, poput Tarantina) zauzima značajno mesto kao kritičar, naročito zbog objavljenih knjiga intervjuja sa Fordom, Velsom, Langom, i drugim autorima i filmskim zvezdama, dok se kritikom i teorijom bavio i Pol Šreder. I svi, osim u nezanemarljivoj meri američki filmski eruditi, doživljavaju se kao pojave koje su unele neophodnu svežinu filmskom izrazu i visok nivo autorske osvešćenosti.

Ukupno uzev, do sada bi već trebalo biti jasno koliko su uticaji (intertekstualnost, metageneričke tvorevine, pastiši) prisutni tokom istorije filma, ali treba naglasiti kako postoji i povratna sprega. Recimo, Lukino Viskonti je snimio svoju debitantsku *Opsesiju* (*Ossessione*, 1943), iako nepotpisano prema bestseler romanu iz 1934. godine *Poštara uvek zvoni dva puta* čuvenog američkog pisca *tvrdih* krimića Džejms M. Kejna (James M. Cain, holivudska ekranizacija nastaje tek 1946.), a *Opsesija* (uprkos tome što je Kejnov roman doživeo svoju *praekranizaciju* u Francuskoj kao *Poslednje skretanje / Le dernier tournant*, 1939.), slovi za temelj nadolazećeg italijanskog *neorealizma*. Mišel Poakar, odnosno Laslo Kovač (preuzimajući i ime lika kojeg tumači Belmondo u prethodnom filmu *Leda*, Klod Šabrolova, 1959), u Godarovom *Do poslednjeg daha* jeste autorov

omaž Bogartu (Humphrey Bogart), kao što je to i *Pucajte na pijanistu* američkom gangsterskom noaru, ali će i Amerika, prilično vidljivo u tzv. *postklasičnoj holivudskoj eri*, pokušati da odgovori *novim* Francuzima, donekle i Italijanima.²⁶³

Robert Benton, trostruki oskarovac od koja su dva za scenario, jedan je od mnogih koji je bio fasciniran Trifoovim i Godarovim radom, toliko da je u saradnji sa Dejvidom Njumenom (David Newman), još dok su obojica radili za magazin Esquire-a, 1963. godine nudio Trifou priču legendarnih *Boni i Klajd (Bonnie and Clyde)*, inspirisanu novim francuskim stilom. Kako Trifo nije mogao da odmah prihvati projekat zbog već ugovorenih obaveza, uveo je Godara u pregovore. Na kraju, realizovani film 1967. iako potpisan od strane Artur Pena (Arthur Penn), po mnogim mišljenjima delo je prekratnice, tj. početak postklasičnog novog Holivuda.

“Uvek je zadovoljstvo prepoznavati opet i iznova činjenicu da naš film nije bez roditelja i bez pedigrea, bez prošlosti, bez tradicije i bogatog kulturnog nasleđa prethodnih epoha. Samo neki veoma lakomisleni i drski ljudi mogu graditi zakone i estetiku filma, polazeći od premisa nekog neverovatnog, devičanskog rođenja ove umetnosti!”²⁶⁴

Ako je postupak oslanjanja na sve oblike prethodnica putem modifikacija stila i žanra pastišnog karaktera, doživljeno kao neoriginalnost, neautorstvo, *prazna parodija* (što je naravno tek verno pridržavanje iako diskutabilnih izvornih matrica, koje pritom pored upotrebe klišea pobuđuju i toliko neželjena konzervativna ideološka dejstva), postavlja se pitanje ne zahteva li se možda onda od današnjih autora apsurd tipa otkrivanja *tope vode*, tj. izmišljanja potpuno novih žanrova (i stilova, što u suštini nisu svesno činile ni priznate modernističke veličine), kako je već njih lako kreirati pošto ih prirodno uvek rađaju *nove* društvene okolnosti? Ili se možda pripisuje neka vrsta monopola izvornosti žanra u epohi kada je recimo isti bio i najaktuelniji, pa otuda sada i toliki neinventivni neovesterni, neo-noare, neomjuzikli... prepuštajući tako primat društveno-istorijskim okolnostima kao generatoru, a ne samoj estetici, naraciji, tematskom okviru dela?

²⁶³ Pored neorealističkog pristupa realizmu, pogotovo je enormno respektovan Antonioni, jednokratno i uvezen u SAD 1970. gde je pristojnog budžeta i bez zvezda realizovao *Kotu Zabriski (Zabriskie Point)*, koja će se kasnije naći i na pojedinim listama među najlošijim filmovima ikad.

²⁶⁴ Sergej Ejzenštajn; Eisenstein, 1977: 232; (izjava datira iz 1944. godine).

Ovde se zapravo stiže i do neuralgične tačke preispitivanja pastišnosti - da li se kao pokazatelj autorske neinventivnosti napada postupak recikliranja tuđeg dela ukupno uzev, ili pak postoji oblik prećutne selektivnosti na relaciji izbora karaktera - forme teksta - atmosfere (čak ne toliko ni same sadržine) iz koja se *novi* tekst generiše? Konkretno, čini se da ako su reference svojedobno bile popularne, te eventualno idejno-tematski nedovoljno *duboke*, negativna kritika je po automatizmu neminovna, dok ako se u teksturu inkorporiraju elementi filmova koji nisu imali zapažen komercijalni uspeh u svetu ili kakve pretenzije ka istom, odnosno izvori koji podrivaju klasičnu naraciju i pritom se oglašuju o popularno, stanovište više ne važi.

Tako se prosto nameće i zaključak kako pastišnost u odnosu na recimo modernistička, umetnička dela Antonionija, Bresona, Tarkovskog... čak i Godara, po automatizmu prestaju da budu *prazna parodija*, čak naprotiv, postaju spasonosni *novi* izraz, jer se takav izbor izvora ne doživljava kao referisanje na film, već na društvo, i to bez obzira na koje i kada.

S tim u vezi, upravo u svom uvodu za *Potpise vidljivog*, Džejmson i ističe režisera za kojeg se bio zainteresovao (samo) zato što je opisivan u *nekom lokalnom časopisu ili negde drugo*, piše Džejmson, kao tajvanski Antonioni, pritom nas ostavljajući da nagađamo ime autora (može se pretpostaviti da je reč o Edvard Jengu / Edward Yang, ključnom autoru tajvanskog novog talasa 1980-ih kojeg ističe u svojoj *Geopolitičkoj estetici* / 1992), a isti se pojavljuje: “u trenutku kada mi na Zapadu , iz društveno - ekonomskih razloga svih oblika, nemamo više svoje sopstvene Antonionije, ili svoje Hičkoke ili Fordove ili Godare, dobro je znati kako se na drugim mestima, izvan Prvog sveta, možemo radovati njihovom ponovnom otkrivanju, zajedno sa kulturološkim nepredvidljivostima samim po sebi (čiji gubitak se čini žrtvom kraja modernizma).”²⁶⁵

²⁶⁵ Jameson, 2013: loc. 216 (Kindle Edition)

3.4. Komercijalizacija i društvo spektakla - visoka & niska umetnost

“Postmodernizam je, u stvari, fasciniran baš tim celim ‘degradiranim’ pejzažom jeftinog i kiča, TV serijama i popularnim porodičnim magazinima (Reader's Digest culture), reklamama i motelima, kasnim noćnim šouima i B holivudskom produkcijom, takozvanom paraliteraturom, sa svojim aerodromskim džepnim izdanjima gotika i ljubića, popularnim biografijama, krimićima i naučno fantastičnim ili fentazi romanima: materijalima koje oni više ne da jednostavno ‘citiraju,’ kao što bi to možda učinili jedan Džojls ili Maler, već ih inkorporiraju u svoju suštinu.”²⁶⁶

Fredrik Džejmson

Džejmson u svojim *Potpisima vidljivog* ističe “filozofski paradoks repeticije - formulisan od strane Kjerkegora, Frojda (kao *retroaktivnost*) i drugih,”²⁶⁷ preispitujući tako doživljaj dela po *drugi put*, čime i ideju *originalnog*. Pozivajući se na Bodrijarov simulakrum, odnosno na ne postojanje originala usred prevelike zamućenosti intertekstualnošću (što smatra kako nije bio slučaj ranije), Džejmson nudi veoma maglovitu argumentaciju odbrane prošlosti, ističući opet kako je postupak repeticije produkt modernizma (uključujući i ponavljanje postupka da delo bude drugačije po svaku cenu). On recimo osuđuje popularnu muziku što je danas možemo čuti svugde (kako kod kuće ili na koncertu, tako i u kolima, na poslu, tržišnim centrima, itd), za razliku od nekad, i: “veoma različite situacije od one kod prve publike zbunjene komplikovanim klasičnim muzičkim delom,”²⁶⁸ koje se može čuti ponovo samo u koncertnoj dvorani ili kod kuće (!). Iz ovoga on izvlači i zaključak kako se recimo nekada muzika doživljavala isključivo kroz svoju prirodu i događaj prvog puta slušanja, dok ona danas često samo evocira sećanje na situaciju ili mesto na kojem smo je čuli pobuđujući tako vanmuzičke konotacije.

Takođe, dok priznaje visoki kvalitet popularnim autorima poput Čaplina, Hičkoka ili Forda, smatra i *besmislenim* porediti ih recimo sa Šekspirom ili Dikensom, bez jasnog objašnjenja - čak i ako se aludira na sam kvalitet izvedbi, što svakako ne bi bio validan argument u kontekstu analize postupaka, pojava i intencija stvaralačke prakse. Izostavljeno je recimo i Šekspirovo majstorstvo metageneričkog koncepta, ironizacije

²⁶⁶ Jameson, 1991: 2-3.

²⁶⁷ Jameson, 2013: 15-16.

²⁶⁸ Ibid. 16.

kroz tragikomičnu igru, kao i poigravanje sa jezikom bliskim široj publici, populistički karakter samog Glob teatra. Što se same muzike tiče, recimo opera, tradicionalno smatrana elitističkom razvijajući se najpre u okvirima dvorova, prilično je brzo razvila i svoj populistički ogranak, dok je takvih pokušaja bilo i od samog joj nastanka.²⁶⁹

Džejmson vidi Balzakov rad, ili drame Molijera kao *esencijalne prethodnice odvajanja* [sic] *visoke i masovne kulture*²⁷⁰ (inače upravo poznate primere suprotnog), kao što u vezi sa marketingom holivudskog filma piše: “da budemo jasni, generički sistem u savremenom komercijalnom filmu se krajnje razlikuje od tradicionalnog modela produkcija iz 1930-ih i 1940-ih, i mora da odgovori konkurenciji televizije putem izrade novih metageneričkih ili omnibus formi.”²⁷¹

Osim toga što je izuzetno snažna reklamna mašinerija postojala i u navedenom dobu (brojni štampani materijali, trejleri, radio promocije, i sl.), čini se kako ovde Džejmson zanemaruje kontekst, društveni – doba američke depresije a potom i rata, kao i tehničko-tehnološke mogućnosti. Što će reći, ondašnju nemogućnost upotrebe različitih medija poput televizijskog (čime i njemu prilagođenih formi), kao ni širokog spektra medijskih nosača (nekada su bile samo ploče, a kasnije i kasete, CD-evi, video kasete...), a to nikako ne isključuje samu tendenciju ka razvijenoj marketinškoj mašineriji odvajkada, tj. oglašavanju putem svih raspoloživih sredstava datog trenutka, na šta nas uostalom podsećaju i brojni istorijski izvori. Pomenimo samo danas često kritikovan marketinški koncept trejlera sa primedbom kako predstavlja čitav sadržaj i smisao filma, a koji takođe datira iz neme ere. Engleskog značenja *prikolice* (*trailer* u sebi sadrži i *rep*), trejleri su na snazi još od 1914, najpre na kraju projekcije glavnog filma najavljujući nova, potencijalno hit ostvarenja uključujući i Čaplinova.²⁷²

Dakle, dovoljno je otići i samo deceniju ranije od Džejmsonovih 1930-ih i 1940-ih (u eru nemog filma koju Džejmson eskivira, možda zato što je predstavlja kao *drugu* istorijsku ravan), da se izrazimo *Volšovski* (Raoul Walsh) u *burne dvadesete*, ne bi li se

²⁶⁹ “Do kraja XVIII veka, scena opere postala je *mesto susreta svih društvenih klasa*” (italik navodi Zelechowa); Fryer, 2014: 119.

²⁷⁰ Jameson, 2013: 9.

²⁷¹ Ibid. 14.

²⁷² Archer-Brown, Kampani, and Bal 2016: 205.

shvatilo insistiranje na agresivnosti marketinških kampanja odvajkada. Već 1920-ih godina u SAD-u rađa se i prvi, pravi sistem (glumačkih) zvezda, koji je čak dosezao dotle da su gotovo sve glavne glumice melodramskih serijala (danas dobrano zaboravljene dok su svojevremeno bile najpopularnije filmske zvezde), nosile imena junakinja koje su tumačile i u svom privatnom životu, a isti im je opet bio medijski pomno praćen, potpomognut i objavljuvanjima prvih specijalizovanih filmskih časopisa sa slikama iz filmova, detaljnim opisima radnje i mnogim drugim pratećim informacijama.²⁷³

Ukupno uzev, popularnosti, statusu poput božanstva nemih zvezda kao što su bile: Meri Pikford (Mary Pickford), Čaplin, Daglas Feirnbaks (Douglas Fairbanks), Rudolf Valentino (Rudolph Valentino), Me Vest (kontroverzna Mae West, koja je u jednom trenutku bila druga po primanjima iza najvećeg američkog medijskog mogula Vilijam Rendolf Hersta / William Randolph Hearst), i niza onih kasnijih klasičnog (zvučnog) Holivuda počevši od MGM-ovih, koji ih je po čuvenoj imao *više nego što ih je na nebu uključujući* i kralja Holivuda Klark Gejbla (Clark Gable), izgleda kako teško može parirati ijedna danas. Kako je okosnicu činio raznovrsni štampani materijal, i radio (pojedini kasniji zvučni klasici imali su i svoje radio verzije), manja medijska konkurencija prirodno je mogla još i više da se fokusira na eksponiranje jednog proizvoda.

Skicirajući društvenu klimu u već isticanoj studiji *Melodrama i modernizam*, Ben Singer, vodeći nas kroz SAD bazično od 1880. do 1920. godine i (senzacionalnu) melodramu, argumentovano nas i dovodi do zaključka kako bi se slobodno moglo reći da je ona težila spektaklu, ako ne i više negoli današnji pojedini uradci holivudske A produkcije, onda makar koliko i oni. Za razliku od prethodnog segmenta gde su se više potencirali žanrovski sastojci melodrame, ovde je akcenat na njen sociokulturološki i ekonomski aspekt.

U vezi sa rađanjem najpre senzacionalne melodrame u pozorištu, Singer iznosi mišljenje francuskog pisca Alfred de Misa (Musset) iz 1840. godine, koji je još onda pisao nama danas veoma prepoznatljive reči *očaja*: “Teško nama! Teško nama! Religija je iščezla... Mi više nemamo ni nadu ni očekivanja... Sve što je bilo, više nije. Sve što će

²⁷³ Singer, 2001: 263-288.

biti još uvek nije,”²⁷⁴ kao i konstataciju francuskog pisca i političara Lamartena (Alphonse de Lamartine) koja datira iz gotovo istog perioda: “Ova vremena su vremena haosa; mišljenja su razbijena; partije su u neredu; jezik novih ideja još nije stvoren; ništa nije teže nego sebe definisati u odnosu na religiju, filozofiju, politiku...”²⁷⁵

Iz takvog stanja, dalo bi se zaključiti i turbulentnijeg nego li mi predstavljamo naše, ondašnjoj pozorišnoj publici bilo je prirodno da očekuje spektakularnu akciju uživo na sceni, inače imperativa u cilju uzbuđenja i navijanja publike da se moralna nepravda prikazana na platnu osujeti. Indikativna bi recimo bila scena iz predstave *Milioner i policajčeva supruga* (*The Millionaire and the Policeman's Wife*, 1909), u kojoj: “most eksplodira pod dejstvom dinamita sa junakom i heroinom koji iskaču iz automobila hvatajući se za grane drveta dok se most ruši pod njima.”²⁷⁶

Senzacionalne melodrame (nimalo slučajno nazivane još i *krv i grmljavina / blood and thunder*) koristile su se svim novim mehaničkim i električnim izumima, nudile atraktivne scenografije, obilje specijalnih efekata, životinje uživo, naglašenu upotrebu muzike i sl.²⁷⁷ Prirodno, tek će filmska industrija ponuditi raskoš u izobilju, a reklo bi se i kako upravo melodramski serijali naročito korenspondiraju sa “Džejmsonovom repeticijom,” kao i onom aktuelnom nam opsednutošću paraliteraturom, ljubavnim i drugim šund sadržajima na koje Džejmson aludira.

Tako je za recimo serijal *Senka zaštitnik* (*The Shielding Shadow*, 1916) čuvene francuske filmske kompanije sa ondašnjom ekspoziturom u SAD - Pathe (uz Gaumont i najstarija), u promotivnom materijalu insistirano na tome da nije potopljena minijatura, već prava jahta.²⁷⁸ Opet, sama težnja ka izazivanju (samo)sažaljenja u aristotelovskom smislu, pristupom kojim se posmatrači lako mogu identifikovati sa načinjenom nepravdom nevinim junacima, a što je i najizrazitije režijskog sredstvo - sugestivnost (Singer navodi primer i upotrebe subjektivnih kadrova još 1919-1920. godine u

²⁷⁴ Ibid. 24.

²⁷⁵ Singer, 2001: 24.

²⁷⁶ Ibid. 11.

²⁷⁷ Na sceni je znalo da bude i po više diorama koje se pokreću različitim brzinama, mnogo željeza i konstrukcija, imitacija jurnjave kolima sa vozom i sl. U senzacionalnoj melodrami iz 1882. bio je normalan opis scene: “pravi balon napunjen gasom, noseći 3 putnika podiže se iznad publike...”; Ibid. 153.

²⁷⁸ Ibid. 200.

senzacionalnom melodramskom serijalu *Žena u sivom / A Woman in Grey*),²⁷⁹ provociralo je i takve reakcije da se u novinama moglo čitati kako je publika za vreme projekcije jedne melodrame toliko glasno navijala da su se povici mogli čuti na ulicama.²⁸⁰

Kada smo već kod tehnologija u službi spektakla, vredi dodati kako je i većina nama aktuelnih, već nastala, ili se direktno razvila iz *klasičnog* perioda, poput recimo i *najrecentnije*, često kritikovane 3D tehnike, izuma iako patentiranog još i ranije (prvi eksperimenti u kratkometražno formatu datiraju još od 1920-ih), zvanično plasiranog u bioskopima SAD već krajem 1952. godine, u jeku sveopštih pokušaja odgovora na ekspanziju televizije. Hičkokova adaptacija brodvejske drame *Pozovi M radi ubistva (Dial M for Murder, 1954)* slovi i za prvi holivudski glavnotokovski 3D film. Naravno, tradicija samog (*baroknog*) vizuelnog spektakla, te testiranja mogućnosti zapisa (katkad i više) kamera datira još od neme ere, bilo da govorimo o Grifitovim ključnim ostvarenjima, ili recimo Abel Gansovom (Gance) čuvenom *Napoleonu (1927)*, odnosno Langovom *Metropolisu (1927)*, te nešto kasnije *Prohujalo sa vihorom, Građaninu Kejn*, brojnim MGM-ovim mjuziklima... Osim Kubrika, autora sa zavidno visokom umetničkom reputacijom koji je poznat po svojoj sklonosti ka eksperimentisanju u smislu pomeranja i tehničko-tehnoloških standarda, kao i Hičkoka pre njega, postoji i niz onih drugih čiji se umetnički kredibilitet po pravilu ne dovodi u pitanje, uključujući i recimo jednog Antonionija, ili Godara.²⁸¹

“Dobar deo kriminala je u njima – ubistvo ili dva, neka pljačka i sve vrste nasilja i tome sličnog. To je baza melodrame.”²⁸²

²⁷⁹ Ibid. 140-143.

²⁸⁰ Ibid. 203.

²⁸¹ Između ostalog, Antonionijeva *Tajna dvorca Obervald (Il mistero di Oberwald, 1980)*, prema drami Žan Koktoa, ujedno i rimejk Koktoovog filma *Orao sa dve glave (L'aigle a deux tetes, 1948)*, slovi i za pionirski pokušaj snimanja filma na video tehnologiji namenjenog bioskopskoj distribuciji.

Godar je opet jedan od pionira videa, i retko ime koje je sa filma prešlo na video još 1972. godine, eksperimentišući do 1980 kada se tek vraća bioskopu sa *Slow Motion* –om. U video fazi mu je nastao i cenjeni esej *Broj 2 (Numero Deux, 1975)*. Kasnije će se okušati i u 3D formatu, najpre u jednoj priči koja je deo omnibusa *3X3D (2013)*, a potom i solo u *Zbogom jeziku (Adieu au langage, 2014)*.

²⁸² Šef cenzorske komisije u Pensilvaniji (1919. godine); Singer, 2001: 49.

Pisac Frederik Tejber Kuper (Frederic Taber Cooper) definiše melodramu 1906. godine kao: “zbrka ekstravagantne avanture pune krvi i grmljavine, ukrštanja mačeva, bekstava za dlaku.”²⁸³ Isticana je i eksploatacija kriminala od strane žanra, dok je recimo serijal *Crveni As (The Red Ace)* najverovatnije i prvi koji je obilato prikazivao krv u scenama borbe još 1917, naglašava Singer.²⁸⁴ Tako on ukazuje da se barem jedan ogranak najpopularnijih serijala od svih, a danas potpuno zaboravljenih - tzv. *kraljica melodrama*, može smatrati kao: “jedno od prvih sistematičnih istraživanja i eksploatacija snage perverzних stimulusa koje će kasnije uobličiti psiho-ubilački krimi triler, slasher film, i sadomazohistička pornografija,” pobrajajući najočiglednije unutar dominantnog filma, koje *mnoge feminističke kritičarke smatraju samim po sebi muški orjentisanim*.²⁸⁵

Eksploatorski film (inače postupak koji nije promakao kritici rane melodrame), etiketa je ustoličena 1960-ih za grupu proizvoda B produkcije koju karakteriše (pre)naglašeni, što eksplicitniji prikaz golotinje, seksa ili nasilja kao modela eksploatacija (poslednjeg toliko usko povezanog sa Tarantinom danas). Ali, isti nalazi svoj začetak u seksploatacijskoj *Trgovini dušama (Traffic in Souls)* koja tretira prostituciju još 1913, i to produciranoj od strane najstarijeg američkog studija Universal (jedina 2 starija na svetu su Gaumont i Pathe). Smatran najvažnijim u istoriji svog studija s obzirom na enormni finansijski uspeh, bio je to i prvi filmski predložak koji je ikada adaptiran na Brodveju a da nije baziran na pozorišnoj drami, odnosno prvi prema kom se i naknadno pisao roman – novelizacija.

Sociolog Pitirim Sorokin, najpre podsećajući kako su nekada trebali vekovi i milenijumi za širenje izvesnih vrednosti i verovanja, ideologija ili religija, za razliku od njegovog vremena kada je manjoj grupaciji za isto potrebno nekoliko meseci, a celom svetu do nekoliko godina, piše 1927-me godine: “Mi živimo u doba mobilnosti, u dobu premeštanja i promena... [moderna] društva podsećaju na poludeli karusel u kojem se ljudi, objekti i vrednosti neprestano pomeraju pomahnitalom brzinom, premeštaju, zaobrću, sukobljavaju, bore, pojavljuju, nestaju, rasipaju, bez trenutka odmora i

²⁸³ Ibid. 48.

²⁸⁴ Ibid. 217.

²⁸⁵ Ibid. 255.

stabilnosti.”²⁸⁶ Melodrama se lako mogla pronaći na ulicama, kao što je i američki kritičar i pisac Ludvig Levison (Ludwig Lewisohn) izneo u tekstu za najstariji američki magazin, nedeljnik *Nation* (1920.) upoređujući je sa brutalnošću mafije, izneo: “Nasilje, i pogotovo moralno nasilje, prednjače, i publika mu se pridružuje nalazeći se u poterama i trijumfima akcije.”²⁸⁷

Iako je heroína puna vrlina zlostavljana od strane negativca na snazi još od 1800. godine u senzacionalnoj melodrami, ipak najznačajniji refleks modernog društva na melodramu ogleda se u statusu tzv. *nove žene* na prelomu dva prethodna veka, koja je praktično postala potrebna kapitalizmu i kao jeftina radna snaga, i ona koja ide u šoping, te otuda i toliko serijala koji prikazuju *snagu žene* (*mlada žena* postaje prisutna u štampi, javljaju se kolumne u kojima se piše o ženskoj hrabrosti, prvi ženski magazini, itd.).²⁸⁸

Singer još podseća i na rađanje zabavnih parkova sa veoma originalnim novotarijama u cilju izazivanja što većeg uzbuđenja posetilaca poslednje dekade XIX veka u Americi, kao i štampane promotivne materijale i novinske reklame koje će pratiti pogotovo eru transponovane pozorišne senzacionalne melodrame na film od 1910-1930. godine.

Iako se najčešće vezuje za period od 1980-ih godina (unapređen posebno razvitkom multimedije, a najpre video igrama), i u *vezi sa* holivudskim visokobudžetnim produkcijama, pojam *tie-in* - engleski *u vezi sa*, a u praksi naročito sa filmom kao najzgodnije baze proizvodnje širokog spektra produkata različite prirode u korelaciji sa određenim filmskim ostvarenjem, u cilju njegove dodatne komercijalne eksploatacije, Singer otkriva poreklo koncepta još u nemoj epohi. Štaviše, mehanizam se može smatrati još naglašenijim imajući u vidu ondašnje mogućnosti, a koristio se naročito *vezano za* serijal-kraljica melodrama, koji su se od 1910. godine intenzivno promovisali: “kroz reklame u duplericama magazina, bilborde, novinske *tie in*-ove, nagradne igre, muzičke

²⁸⁶ Ibid. 26, 29.

²⁸⁷ Ibid. 40.

²⁸⁸ U službi podrške *nove žene*, melodrame i filmski serijali nudili su heroine često kao pastiše muškaraca, istinske heroje (špijunke, detektivke, reporterke... odevene u mušku garderobu), te su tako one postale praktično i pre popularne nego li muškarci u ulogama heroja. Heroine su znale da spasavaju muškarce iz životnih opasnosti - u pozorišnoj senzacionalnoj drami *Pod plinskim svetlom* (*Under the Gaslight*), još 1867. godine heroína spašava junaka vezanog za šine, koji potom uzvikne: *I to su žene koje nemaju pravo glasa!*; U posljednjem serijalu superzvezde Perl Vajt / Pearl White *Plen* (*Plunder*), ona vozi automobil zatvorenih očiju, jureći kroz Menhetn 1923. godine; Singer, 2001: 221-261

note, modne detalje, itd.”²⁸⁹ Američki književni kritičar Barton Resko (Burton Rascoe) još 1921. godine piše o sve prisutnijim svetlećim reklamama za filmove,²⁹⁰ a sredinom druge dekade prošlog veka, utrošeni su na marketing milioni dolara u današnjoj protivrednosti. Nagradne igre nudile su izuzetno visoke premije za npr. onog ko napiše najbolje rešenje za završetak serijala, a reklame su bile prisutne od *brendiranih* tramvaja, pa nadalje.

Verovatno najvažniji *tai-in*, barem do 1917. godine, prozne su verzije serijala objavljivane u novinama i nacionalnim magazinima, pod reklamnim kredom: *Čitajte ujutru ovde; Gledajte nas uveče na ekranu!* cirkulišući u gotovo svim glavnim novinama širom Amerike, brojeći tako hiljade glasila, sa potencijalom na desetine miliona čitalaca, dok su za uzvrat reklame za novine bile prisutne u bioskopima i na projekcijama. Sredinom druge decenije prošlog veka, mesečni tiraži su dosegali i do 80 miliona, što je činilo gotovo čitavu populaciju SAD.

Ovom fenomenu svakako je naveliko doprineo Vilijam Randolph Herst koji je podržavao serijale, a po kojem se smatra da je Orson Vels modelovao svog *Gradanina Kejn*. “Gotovo svaki američki serijal pre 1917. godine serviran je sa *tie-in* -om koji je izlazio tokom njegovog prikazivanja, obično 12 do 15 nedelja [serijali su često brojali po 15 epizoda - poglavlja]. Svaki *tie-in* serial bi se pojavio u oko 50 do 100 različitih novina širom zemlje,” ističe Singer.²⁹¹ Pomenuta revolucija *tie-in*-ova u štampi predstavlja i izuzetne primere komercijalne intertekstualnosti, ističe Singer. Epizode od dve rolne praktično je teško bilo pratiti bez opisa u *tie-in*-u (likova, situacija, itd.), pogotovo ako se nije gledala prva epizoda. Epizode su takođe bile i kratke, tako da je bilo razumljivo imati dopune. Tek kasnije nastaju dugometražni filmovi sa klasičnom i jasnom naracijom, čime i potreba za proznim izvornim *tie-in*-ovima nestaje.²⁹²

Kada je reč o marketinškim strategijama, uz *tai-in*-ove značajan je i veoma aktuelan pojam *sinergija* (*synergy*, uvodi je muzički supervizor Deni / Danny Goldberg 1980-ih), sa značenjem obostrane profitne koristi u domenu različitih oblasti povezanih jednom

²⁸⁹ Singer, 2001: 14.

²⁹⁰ Ibid. 98.

²⁹¹ Ibid. 276.

²⁹² Ibid. 279 – 281.

istom osnovom, ili konceptom, nasuprot ranije pojave tzv. *ukrštene promocije* gde proizvod iz jednog medija potpomaže uspeh onog drugog. Najeklatantniji i najstariji primer je *muzika iz filma*, prerasla praktično u zasebni muzički žanr često nemajući vezu sa naracijom filma kojem pripada. Godine 1909. kada se još nije ni nazirala pojava zvučnog filma, jedan od prvih filmskih magazina Moving Picture World je već imao kolumnu za filmsku muziku, te se moglo pročitati kako klavirska pratnja često nije bila povezana sa filmom, čak se nekada završavala i pre istog.²⁹³

Ukrštene promocije se tako javljaju u nemoj eri filma, kada su vladala dva osnovna principa muzičke pratnje: kompilacije već poznatih melodija (bile one klasične ili *lake note* popularnih) i komponovana, prodavale su se note muzičkih pratnji, a pojedini vlasnici bioskopa znali su angažovati i pevače od muzičkih izdavačkih kuća. Francuski kratkometražni epik *Ubistvo Vojvode od Giza* (*L'Assassinat du duc de Guise*, 1908) reklamiran je na bazi muzike, originalno komponovane za potrebe filma od strane Kami Sen Sansa (Camille Saint-Saens), Grifitovo *Rađanje jedne nacije* (*The Birth of a Nation*, 1915) pratio je orkestar po turnejama, da bi se potom izdala i muzika Jozef Karl Braila (Joseph Carl Breil) koji je slovio i za prvog kompozitora originalne muzike na filmu (od 70-ih godina važi za pastišnog, jer je kombinovao različite teme od Vagnerovih *Valkira* do folk muzike).²⁹⁴

Prvom uspešnom *ukrštenom promocijom* smatra se *Miki* (*Mickey*, 1918), reklamiran hit pesmom, dok je na notama bila slika junakinje zvezde filma Mejbel (Mabel) Normand.²⁹⁵ Već 20-ih godina prošlog veka počinje se javljati i *vertikalna integracija*, u kojoj producentske kuće počinju da kupuju izdavačke kuće, tako da pionirski filmski magazin Photoplay, 1929. godine ističe kako se više ne zna *ko je absorbovao koga*; da li je filmska produkcija filijala muzičkog izdavaštva, ili su filmski producenti ušli u biznis reklamiranja pesama.²⁹⁶

Popularna tema Dimitri Tjomkina (Tiomkin) iz *Tačno u podne* (1952) zauzimala je centralno mesto za reklamiranje filma, kakvo nijedna pesma nije imala godinama unazad,

²⁹³ Reay, 2004: 8.

²⁹⁴ Ibid. 10.

²⁹⁵ Ibid. 90.

²⁹⁶ Ibid. 7.

a imala je čak šest različitih singl verzija.²⁹⁷ Henri (Henry) Mancini, jedna od centralnih ličnosti razvoja pop(ularne) *muzike iz filma* (*crossover* kompozitor, kao što su to i Enio Morikone / Ennio Morricone ili Džon Beri / John Barry, “inkorporirajući elemente orkestarskog stila sa elementima pop/džeza”)²⁹⁸ “inicira neke od najznačajnijih promena u industriji, između kojih i snimanje filmske muzike specijalno za soundtrack albume.”²⁹⁹

Upravo Mancinijevom pesmom *Moon River* iz *Doručka kod Tifanija* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), započeta je agresivna kampanja reklamiranja nekoliko meseci pre same premijere filma, i to objavom da je izdavačka kuća već dozvolila snimanje 12 različitih verzija, dok će do 1966. godine, dati dozvole za preko 240 snimanja te iste pesme. Mancinijev album muzike iz filma bio je na vrhu Billboard liste albuma preko 96 nedelja.³⁰⁰

Polin Rej, u svojoj veoma temeljitoj knjizi *Muzika na filmu* ističe i praksu izdavanja albuma *muzika iz filma* još 1940-ih, recimo Hičkokove *Začarane* (*Spellbound*, 1945, kompozitora Miklos Roža / Rozsa) i Ridovog *Trećeg čoveka* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), a čiji trejler je najavljavao da film uključuje poznatu muziku Anton Karasa na citri, koja je već bila znana pre samog snimanja filma.

Krajem 1950-ih (u doba stvaranja prvih konglomerata), albumi *muzika iz filma* već postaju sredstvo u promotivne svrhe, kada se počinju i aktivno pisati potencijalne hit pesme – teme, izdvojene od komponovane muzike namenjene za klasično dodatno bojenje atmosfere filma. Kako se fokus prebacuje na izdavanje ploča, 1960-ih recimo počinju da se objavljuju i novi oblici luksuznih abumskih pakovanja muzike iz filma, sa slikama i bukletima *Ben Hura*, *Pobune na brodu Baunti* (*Mutiny on the Bounty*, 1962), ili *Kako je osvojen divlji zapad* (*How the West Was Won*, 1962).

Imajući sve navedeno u vidu, očigledno je da se Džejmson oglašuje o kontekst produkcije, distribucije i plasmana tokom istorije, koji je od Čaplina, na vrhuncu svoje karijere, načinio i jednog od najbogatijih ljudi u SAD, ili što su u Evropi recimo

²⁹⁷ Smith, 1998: 59-60.

²⁹⁸ Reay, 2004: 26.

²⁹⁹ Smith, 1998: 70.

³⁰⁰ Ibid. 77-78.

neorealističke predstave Roberta Roselinija, dovele i do statusa takve zvezde čiji je privatni život teško mogao da oskudeva u nekom obliku luksuza. *Visoka i niska (popularna)* umetnost davno je bila uzdrmana, i često predstavljala u oba slučaju rentabilnu robu, naravno, proporcionalno u odnosu na uložena sredstva u produkciju. Lista umetnički cenjenih i uspešnih proizvoda na bioskopskim blagajnama je poduža, i to ne samo na relaciji Holivuda i najeklatantnijih primera poput ostvarenja Hičkoka ili Forda, kasnije recimo Kubrika, već i u Evropi.

Filmovi *novog talasa*, koliko god da su sadržali i eksperimentalni karakter, ulazili su u centralne bioskope Francuske postajući tako popularni kao što su to bili pre rata i oni od najboljih, klasičnih filmova Žana Renoara ili Marsela Karnea (Marcel Carne). Žak Tati, oslanjajući se na američku nemu slepstik burlesku, kao jedan od najcenjenijih francuskih autora takođe je uživao veliku gledanost. Italijanske bioskope su u isto vreme punili 1960-ih: i Leone i Felini, Bertoluči i Korbuči (Sergio Corbucci), Arđento i Antonionioni, Bava i de Sika (Vittorio de Sica), Pazolini (Pier Paolo Pasolini) i Moničeli (Mario Monicelli)...

Recimo, kriza u Holivudu prve polovine 1960-ih, imala je za posledicu i to da je distributivnu mrežu SAD 1964. (godinu dana nakon najmanjeg broja produciranih filmova u Holivudu) preplavilo 361 inostranih naslova, naspram skromna 141 domaća, odakle bi se mogao detektovati i toliki uticaj veoma dostupnog evropskog filma na novu generaciju američkih autora koji će stvarati u postklasičnoj eri. S druge strane, danas recimo, ultimativna nisko/ne-budžetska *trash* produkcija nekadašnjeg studenta Jejla - kultnog Lojd (Lloyd) Kaufmana *Troma entertainment*, nikako se ne meša sa glavnotokovskom, popularnom produkcijom repertoarskog bioskopa, unatoč tome što su pejzaži *degradirnog* preplavili sve pore našeg života.

3.5. Rimejci i epizodičnost - serijalizacija fragmenata slike

“Film sebe plagira, sebe kopira, ponovo pravi svoje klasike, obnavlja svoje originalne mitove, ponovo pravi nemi film, savršeniji od onog izvornog, itd.: sve je to logično, film je fasciniran sobom kao izgubljenim objektom isto, kao što je (kao i mi) fasciniran stvarnim kao ugroženim referencijalom.”³⁰¹

Žan Bodrijar

Danas po automatizmu osporavane zbog svoje neoriginalnosti filmske *nove verzije* (u nas odomaćen i transkribovan - *rimejk*), bile one i *savršenije od onog izvornog*, kako Bodrijar piše, imaju dugu tradiciju. U pozorištu, isti dramski predložak postavljen na scenu nikada se ne tretira *pežorativno* rimejkom (valjda podrazumevajući da pozorišni režiser nije mogao da vidi i nečiju drugu verziju), a kad je u pitanju neki opšte priznat tekst, postoji čak i praksa da se iščekuje sa nestrpljenjem.

Naravno, scenario nije literarna forma već namenski pretekst za snimanje, ali zašto bi bilo apriori loše ako se neki od najkvalitetnijih pokušaja barem dva puta adaptirati? I da li bi zaista svaku ekranizaciju trebalo nazivati rimejkom (kako se to čini), ili makar pojedine novim adaptacijama?³⁰² S druge strane, eventualna neinformisanost o postojanju praverzije/a, bilo zarad toga što se više ne pridaje toliko značaj *pradavnoj prošlosti* kakva je recimo nema era, ili što prve verzije nisu bile lako dostupne širem auditorijumu (naročito ako je u pitanju kakva *udaljenija* proizvodnja *inostranog* porekla, te najviše vezana za lokalni plasman), nikako ne može da znači kako rimejk proces nije bio prisutan i ranije.

Holivud je *ponovo pravio nemi film* već u svojoj klasičnoj eri, *rimejkujući* svoje uspešne uratke u zvučne verzije poput: MGM-ovih *Ben Hur* (*Ben Hur: Priča o Hristu / Ben-Hur:*

³⁰¹ Baudrillard, 1994: 47.

³⁰² Mada se čini kako i po ovom pitanju ume da vlada selektivnost u odnosu na značaj pisca predloška, odnosno ugled autora koji je radio najuspešnije adaptacije. Tako se recimo recentna verzija *Ane Karenjine* (2012, adaptirani scenario potpisuje i ugledni dramski pisac Tom Stoppard) naročito diskutovala u domenu adaptacije Tolstojevog klasika a ne kao rimejka, iako postoje mnogobrojne filmske i televizijske adaptacije (uključujući serije), smatra se čak 9 nemih verzija proizvedenih u različitim zemljama sveta, te najčuvenija MGM-ova (zvučna) iz 1935. sa Gretom Garbom u naslovnoj ulozi, što je ona igrala i 8 godina ranije u MGM-ovoj (nemoj) *Ljubavi*. Dok je recimo Lurmanova radikalna adaptacija *Romea + Julije* (1996), umnogome bila poređena sa uzornom verzijom Zafirelija (Franco Zeffirelli) iz 1968.

A Tale of the Christ iz 1925. bila je najuspešnija produkcija neme ere ovog studija, a onda stiže i čuvenija verzija iz 1959, sve do *Titanika / Titanic*, 1997, i neprikosnoveni rekorder po broju Oskara), ili *Ane Karenjine (Anna Karenina)*, u više navrata *Robin Huda (Robin Hood)*, od 1912, ili *Tri musketara (The Three Musketeers)*, od francuske verzije iz 1903)...³⁰³

Najslavniji holivudski režiseri su imali praksu da rimejkuju sopstvene neme (ili crno-bele) verzije u zvučne ili kolor, poput Paramauntovih *10. Božijih zapovesti (The Ten Commandments)*, 1923/1956) koje potpisuje Sesil B. DeMil (druga verzija nudi i najekstremniji oblik samorefleksivnosti, u kojoj se čak De Mil pojavljuje u *prologu* pre početka svog filma i obrati nam se!), ili Džon Ford, čiji je jedan od najkvalitetnijih filmova *Tri kuma (Three Goodfathers)*, 1948), takođe mu rimejk sopstvenih *Označenih ljudi (Marked Men)*, 1919, a kojem su opet prethodile i kratkometražna i dugometražna verzija, dok je između dva Fordova viđenja Kajnove priče / Peter B. Kyne, napravljeno još 2 zapažena filma), odnosno Hičkok sa svojim parom *Čoveka koji je previše znao (The Man Who Knew Too Much)*, 1934/1956).³⁰⁴ Opet, najuspelijim *spin-off*-om ikad se može smatrati čuveni Fric Langov *M (1931)*, od sopstvenog mu *Doktora Mabuzea: Kockara (Dr. Mabuse, der Spieler)*, 1922).

Ovde treba biti i oprezan u vezi sa (ne)preciznošću navedene Bodrijarove tvrdnje oko rimejka nemog filma (jer sigurno ne cilja na oskarovsku slavu *Artiste / The Artist*, 2011, što nije doživeo). Već je istaknuto ono što se izgleda obično preskače - *današnje korišćenje virtualnih tehnologija predstavlja daljnju degradacije slike kao što je to bilo i dodavanje zvuka i boje u ranijim vremenima*, prema čemu bi usledio i zaključak da je Bodrijar smatrao da je film - u njegovoj retorici nesavršene slike kao ideala, zapravo već izgubio pojavom zvuka. Znači li to da se njegovo *nezadovoljstvo filmom* referiše na

³⁰³ Daglas Feirbanksova (Douglas Fairbanks) verzija *Robin Huda* iz 1922, odmah je sledeće godine izrodila film *Ričard Lavlje Srce (Richard the Lion-Hearted)*, što mi danas nazivamo *spin-off* - gde uspešno uvedena (nus)pojava u jednom proizvodu, uzrokuje nastanak svog sopstvenog.

³⁰⁴ Ukupno gledano, metod *samorimejka* (da li bi isto moglo da predstavlja i najviši oblik samorefleksije?) se nešto i neće pojavljivati u postklasičnoj eri. Prilično usamljeni slučaj bio bi rad upravo prestižnog austrijskog, ultimativnog *art-house* režisera - koncept majstora Majkl Hanekea (Michael Haneke), koji, istina, odlazi i najdalje, doslovno kopirajući svoje *Zabavne igre (Funny Games)* iz Austrije u iste takve u Americi, na desetogodišnjicu mu originala (1997 & 2007, razliku čini samo glumačka podela i jezik).

ostvarenja od pojave zvučne ere (ili nešto malo kasnije *kolorne*), te zapravo *rimejkovanje* koje osuđuje dobrano počiva na ona brojna još iz klasičnog razdoblja?

Što se tiče samog Džejmsona, već smo se podsetili da on ionako raščlanjuje istoriju filma na dve, tako da je u startu kontinuiranost sistema referenci samog medija kroz svoju prirodnu istorijsku genezu narušena, čime se otvara i prostor relativizaciji pravih temelja koji onda prirodno zamućuju sveobuhvatnost viđenja istorije filme. Odnosno, izrazimo se metaforički putem veoma utemeljene devize majstora filmskog pripovedanja Bili Vajldera (koji je sam govorio kako je počeo da režira ne bi li zaštitio svoja scenarija) - ukoliko imamo problem sa trećim činom priče, pravi problem je u prvom činu, tj. prvi čin.

Dalje, čak i pojedini filmovi koji slove za ponajveće domete svojih žanrova, zapravo su rimejci (u izvesnim slučajevima da ne kažemo čak i *treća ruka*), bili oni manje ili više dosledni prvoj verziji, obično oslovljavanoj sa *original*. Hjustonov čuveni debi, *prelomni noir Malteški soko* (1941), nastao je na (samo) desetogodišnjicu od istoimenog Del Rutovog (Roy Del Ruth) *originala*, dok je u međuvremenu realizovana i Deterleova (William Dieterle) prilično slobodna verzija *Sotona je srećo damu* (*Satan Met a Lady*, 1936, sva tri ostvarenja prirodno istog studija Warner, nosioca prava predložka), a eto mi tek danas negodujemo kako se prebrzo pristupa pravljenju novih verzija.

Prema nekim istraživanjima i najvoljeniji film na svetu, Vajzov mjuzikl *Moje pesme moji snovi* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965, omiljeni film i pojedinih plemena ruralnih krajeva), praktično je rimejk - baziran na istim memoarima kao i nemački film *Familija Trap* (*Die Trapp-Familie*, 1956), koji ima čak i nastavak *Familija Trap u Americi* (*Die Trapp-Familie in Amerika*, 1959), a obadva su bila najgledanija u posleratnim godinama u Zapadnoj Nemačkoj.

Verovatno i najslavljenija (zvučna) komedija ikad - Vajlderovi *Neki to vole vruće* (*Some Like It Hot*, 1959), *rimejk* je nemačkih *Fanfara ljubavi* (*Fanfaren der liebe*, 1951 koji opet ima i nastavak *Fanfaren der Ehe*, 1953), opet *rimejka* istoimenog francuskog filma - *Fanfara d'amour* iz 1935 (uzgred, poznato je da je Vajlder, inače austrijski jevrejin, pomno pratio posleratnu nemačku produkciju). Sirkova čuvena melodrama *Imitacija života* (*Imitation of Life*, 1959), *rimejk* je svojedobno nominovanog i za Oskara

Stalovog (John M. Stahl) istoimenog ostvarenja iz 1934.³⁰⁵ Blejk Edvardsov *Viktor Viktorija* (Victor Victoria 1982) je u dva navrata ekranizovan, u Nemačkoj kao izuetno uspešan mjuzikl – *Viktor und Viktoria*, 1933. (iste godine je snimana i francuska verzija *Georges et Georgette*), i 1957, kao i u Britaniji (*Prvo devojka / First a Girl*, 1935), dok postoji čak i argentinska verzija *Moj verenik, transvestit* (*Mi nova el...* 1975).

Veliki Fric Lang je dva puta *rimejkovao* velikog Renoara. Tako prema romanu La Fušardiera (Georges de La Fouchardière) nastaje Renoarova *Kučka* (*La chienne*, 1931) i Langova *Skarletna ulica* (*Scarlet Street*, 1945), dok prema romanu Emil Zole *Čovek zver* (*La Bete Humaine*, 1938, Renoar) i *Ljudska želja* (*Human Desire*, 1954, Lang). Roman Oktav Mirboa (Octave Mirbeau) *Dnevnik seoske sobarice* (*Le journal d'une femme de chambre*), adaptirala su u filmove istog naslova dva evropska velikana na potpuno različite načine, Žan Renoar u svoje subverzivno američko ostvarenje iz 1946, i don Luis Bunjuel u onu poznatiju, francusku verziju iz 1964. Popularna komedija De Sike *Razvod na italijanski način* (*Matrimonio all'italiana*, 1964), rimejk je *Filumene Marturano* (1950) prema istoimenoj komediji Eduarda de Filipa (Eduardo de Filippo), koju će ovaj ekranizovati nakon godinu dana u sopstvenoj režiji (1951). Dok je Venders snimio u Nemačkoj 1973. godine svoju adaptaciju američkog klasičnog romana nastalog sredinom XIX veka - *Skarletno slovo* Nataniel Hotorna (Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*), Amerika je proizvela niz nemih verzija (uključujući i MGM-ovu Šestremovu iz 1926. sa Lilien Giš / Victor Sjostrom / Lillian Gish), kao i barem jednu zvučnu.³⁰⁶

³⁰⁵ Sirk je takođe rimejkovao Stalovu (John M. Stahl) *Veličanstvenu opsesiju* (*Magnificent Obsession*, 1935, u svoju 1954.), ili *Uvek postoji sutra* (*There's Always Tomorrow*, Edward Sloman, 1934, u svoju 1956). Inače, sva tri filma su nastajali prema istim literarnim predlošcima.

³⁰⁶ U Evropi opet, čini se posebno interesantnim navesti i zapravo najortodoksniji primer *rimejksploatacije* popularnih filmova - turski industrijski, mikrobudžetski model od 1960-ih do 1980-ih razvijen u okrilju studija Jesilcam (gde svoju karijeru započinje i najprestižniji turski autor Jilmaz Ginej / Yilmaz Guney), jedan od najproduktivnijih u istoriji filma sa više od 7000 proizvedenih dugometražnih filmova.

Naime, od preteče u recimo *Tarzanu u Istanbulu* (1952), kako već nije bilo nikakve zaštite autorskih prava (iako je cenzura bila rigidna), trojica scenarista je prepisivalo holivudske hitove, te tako postoje turske verzije: *Čarobnjaka iz Oza*, *Stanlija i Olija*, *Neki to vole vruće*, *Lesi*, *Boni i Klajd*, *Prljavog Harija*, *Isterivača đavola*, *Ajkule*, *Supermena*, *Betmena*, *E. T. vanzemaljca*, *Ratova zvezda*, *Rokija*, *Ramba*... kao i anadolijski vestern. Ovaj prilično nepoznat fenomen široj javnosti temeljito obrađuje Dem Kaja (Cem Kaya) svojim dokumentarnim filmom *Rimejk, remiks, krađa: O kulturi kopiranja i turskoj popularnoj kinematografiji* (*Remake, Remix, Rip-Off: About Copy Culture & Turkish Pop Cinema*, 2014).

Za Džejmsona, kako on kaže, pojava *neontoloških impulsa* (ukoliko bi se Bazenov realizam postavio kao ontološki) koji se javljaju u onom što *slobodno nazivamo postmodernim*, mogu se pronaći i *ponekad svrsishodno dramatizovani*, kao u: “dva interesantna postmoderna pastiša ili nastavka [Antonionijevog *Uvećanja*]: Kopolino *Prislušivanje* [*Conversation*, 1974], i De Palmin čak još eksplicitniji *Pucanj nije brisan* gde je u obadva ontološki medij vida strateški zamenjen *tekstualnošću* zvuka.”³⁰⁷ No, ako zanemarimo slobodu korišćenja termina nastavak pored tolikih primera i zvaničnih nastavaka, oba naslova koji jesu inspirisana Antonionijevim ostvarenjem, osim što predstavljaju najkvalitetnije i najzaokruženije radove svojih autora (Kopoli i sasvim opravdano najomiljeniji sopstveni uradak), za razliku od *Uvećanja*, primenjuju i klasičnu narativnu strukturu, čime bivaju i jasno ideološki usmereni.

Istina, Džejmson piše da je *Pucanj nije brisan* nepravedno zapostavljen, i da je ovo ostvarenje u kojem razdvajenje slike i zvuka otvara dijalektiku percepcije, ali kroz: “privid neprestanog narativnog dešavanja,” čiji nas dominirajući pristup vizuelnom samo šalje nazad: “reproduktivnoj mašineriji koja je sama sebi preduslov: razmazana svetla, refleksija stakla, sve zarad obavljanja drugostepene službe vizuelne zamene za odsutnost same kamere.”³⁰⁸ Sa druge strane, samo pokretanje pitanja zvuka, inače toliko značajnog još jednom od najprestižnijih (modernističkih) autora Rober Bresonu, putem koncepta *mu uho je maštovitije od oka*, valjda nosi i pozitivnu težinu prevage nad insistiranjem na slici - čulu vida, jednoj od naročito kritikovanih favorizacija zapadnog kulturnog nasleđa generisanog još od Platona, iako snažno izraženog i u doba modernizma, kao i postmodernizma.

Opet, po analogiji slobode kvalifikovanja ovih filmova u kategorije rimejka ili nastavaka, mogla bi se dovesti u pitanje i recimo sva dela tokom istorije što variraju nemoguću - neostvarivu - ukletu ljubav između ljubavnika u odnosu na Šekspirovog *Romea i Juliju*, koja je sama imala dug put od drevne italijanske legende, preko pisanih italijanskih novela i britanske narativne poeme do Barda. Najzad, da li bi se *delovi* čuvene trilogije (ili tetralogije) otuđenja, da ne kažemo *neorealizma duše* majstora atmosfere Antonionija

³⁰⁷ Jameson, 2013: 255.

³⁰⁸ Ibid. 74.

- *Avantura (L'Avventura, 1960*, inače predviđena da se snima na leto, ali je morala da bude pomerena u *depresivnu jesen*), *Noć (La Notte, 1961)*, *Pomračenje (L'Eclisse, 1962)* ± *Crvena pustinja (Il deserto rosso, 1964)* trebali tretirati *ontološkim* rimejcima ili samo nastavcima?

“Pod epizodnim mislim na priču u kojoj se epizode nižu jedna na drugu bez verovatnoće ili neophodnosti. Takve predstave su komponovali loši pesnici svojom greškom, i dobri pesnici samo zarad glumačke igre.”³⁰⁹

Epizodičnost, sama po sebi fragmentarna, može se smatrati i najstarijim oblikom pripovedanja još od pojave epa i Homera, *Ramajane i Mahabharate, Biblije, 1001 noći...* preko Bokačovog *Dekameronu*, Čoserovih *Kenterberijskih priča, digresivnog* Servantesovog *Don Kihota*, do recimo Šopenhauera ili Ničea (Arthur Schopenhauer). O *epizodama* govori još i Aristotel. “Problemi sa narativom uvek su povezani sa ograničenjima u društvenom iskustvu,”³¹⁰ isticao je jedan od začetnika zapadne marksističke misli Đerđ Lukač, na koju se referiše i Džejmson u vezi sa pojavom savremene *razbijene* dramaturgije. Da li bi to trebalo da znači i kako tokom tzv. *zlatnog doba Holivuda* (od 1930. pa do kraja 50-ih), za koje se i vezuje prepoznatljiva klasična filmska naracija nije bilo nikakvih ograničenja u američkom društvenom iskustvu, neovisno od *Velike depresije*, ili ratnog perioda?

Serijske, koje pretpostavljaju jednu zaokruženu epizodu, sa uslovno rečeno zatvrenim krajem (karakteristično za filmove koji dožive nastavke), i serijali koji su deo većeg narativa, a epizoda se okončava na klimaks sceni sa onim *nastaviće se*, kao što smo videli datiraju od najranijeg doba filma. Pored bogate tradicije serijala na filmu već dobro istaknute prethodnim segmentima rada (broj serijala-kraljica melodrama od 1912. do 1920-ih je preko 60, što sadrži oko 800 pojedinačnih epizoda),³¹¹ pridodati se mogu i serije filmova kao *Tarzan* (od 1918.), ili kratkometražni vesterni sa kaubojem Tomom kojeg je tumačio Tom Mix (Mix, od 1916.). Na planu komedije ih je tek izlišno i pokušati pobrajati, od Čaplinovih slepistik burleski kroz slavni mu lik Skitnice, ili

³⁰⁹ Aristotle, 1967: 63.

³¹⁰ Irr and Buchanan, 2005: 37.

³¹¹ Singer 1996: 163.

tandema kao što su Stanlio i Olio (Stan Laurel & Oliver Hardy), Abot i Kastelo (Bud Abbott & Lou Castello) u svojim metageneričkim ukrštanjima komedije sa hororom, SF, kriminalističkim... od 1940-ih. Pomenimo još i recimo šest krimi-komedija *Mršavka* (*Thin Man*) 1930-ih i 40-ih, sedam romantičnih avantura sa podosta samorefleksivnosti tandema Krozbi - Houp (Bing Crosby, Bob Hope) od 1940. na *Putu za...* (*Singapur, Zanzibar, Maroko, Rio, Bali, Hong Kong*)... Studio Universal napravio je zavidnu reputaciju u horor žanru i sa najpopularnijim čudovištem Frankenštajnom (od 1931. iako postoje i ranije neme verzije, kao i Drakulom, Nevidljivim čovekom...), koji su se nizali završno sa pomenutim ukrštanjem sa Abotom i Kastelom.³¹²

Avanture Šerloka Holmsa (Sherlock Holmes), ili pak kineskog detektiva Čarli Čena (Charlie Chan) opet je teško nabrojati još od neme ere kada ga uvodi Pathe, naročito zaslužan za razvijanje serijala - uključujući i najuspešniju *kraljicu melodrame* kakva je *Polin u opasnosti* (*The Perils of Pauline*) Pathe uvodi i tzv. filmske žurnale, kratke vesti pre projekcije glavnog programa još 1908.). Kasnije, nizaće se brojni popularni detektivi: Marlo / Philip Marlowe, Poaro / Hercule Poirot, inspektori Megre / Maigret i Kluzo / Clouseau, itd. Posebno impresivan je Roj Rodžers (Roy Rogers) u ulozi istoimenog kauboja sa svojih preko 70 vesterna u periodu od 1938. do 1951. na filmu, a potom i na TV-u.

Danas veoma aktuelne ekranizacije stripa, svojevremeno su to bile strip adaptacije serijala kao *Dik Trejsi* (*Dick Tracy*, od 1937. do 1941. ukupno 4 naslova, da bi 1945. bio napravljen i rimejk *originalnog*), dok je prvog Betmena, najpopularnijeg superheroja na filmu našeg vremena, u igranoj formi predstavila je Columbia još 1943. godine (iako nešto izmenjenog u odnosu na predložak), sa 15 kratkometražnih epizoda za bioskope, nastale samo 4 godine od pojavljivanja junaka u stripu (da i ne pominjemo kulturna TV serija od 1966-68, ultimativni kemp konstrukt sa animiranim intervencijama, značajno eklektičniji od recimo Nolanove trilogije). Svoja predstavljanja doživljavali su i SF junaci Bak Rodžers (Buck Rogers, strip generisan iz literature), Flaš Gordon (Flash Gordon),

³¹² Simbolika veštačkog, mehaničkog generisanja (muškarca koji kreira genetičkim inženjeringom) uz doslovno odsustvo majke (prirode - reprodukcije), čime se gubi odnos između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, zamera Hejvordova poslednjem viđenju *Frankenštajna* (*Frankenstein*, 1994) u vezi odnosa spram savremenog društva (Hayward, 2006: 307), iako se sam izvor – gotski roman *Frankenštajn, ili Moderni Prometej* objavljen još 1818. godine u Britaniji, doživljava kritičkim odgovorom u duhu romantizma na industrijsku revoluciju, a još i dolazi iz pera jedne spisateljice - Meri Šeli (Mary Shelley).

kao i u A produkciji *Princ Valijant* (*Prince Valiant*, 1954). Što se samih holivudskih autora tiče, filmski nastavak pravio je i jedan Vinsent Mineli - *Otac nevestin* (*Father of the Bride*, 1950), *Očev mali dobitak* (*Father's Little Dividend*, 1951).

U Evropi, naročito baš Francuskoj, krimi-avanture *Fantomas* (od 1913.) ili *Žideks* (*Judex*, od 1916.) proslavile su Luj Fejada (Louis Feuillade), a Leblanov (Maurice Leblanc) lopov gospodskih manira Arsen Lupen (Luppin) služio je kao inspiracija brojnim adaptacijama takođe neme ere od 1909, dosežući i do Japana i čuvenog Kendži Mizogučija (Kenji Mizoguchi), ili Meksika. Fric Lang je u Nemačkoj, uz spomenuti *spin off M*, u istoj godini istupio sa čak 2 nastavka *Doktoru Mabuzeu* (1933, treći će snimiti 1960. - *1000 očiju doktora Mabuzea / Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, u dekadi kada se u Nemačkoj takođe snimilo i još nekoliko *Mabuzea* i to nekoliko na godišnjem planu). Žak Tati je pravio pet filmova sa svojim gospodinom Iloom od 1953, dok je Trifo nastavljao avanture svog Antoan Doanela (Antoine Doinel) čak u 5 navrata (od kojih je jedan kratkometražni), počevši od sopstvenog debija, inaugurirajućeg filma *novog talasa 400 udaraca* (*The 400 Blows*, 1959). Francuski detektiv Lemi Coushen (Lemmy Caution), protagonista Godarove čuvene parodije *Alfavil* (*Alphaville*, 1965), broji niz popularnih filmova od ranih 1950-ih.

Ejzenštajnov istorijski epik *Ivan Grozni* bio je predviđen kao trilogija, da bi završio sa dva dela, dok je indijski umetnički film na mape sveta ucrtala Satjadžit Rajova *Apuova trilogija* (1955/1959). Japan je takođe sklon serijalizaciji (naročito u *jidaigeki* žanru). Dovoljno je samo pomenuti kultnu trilogiju o životu stvarnog samuraja iz XVII veka Mijamoto Musašija (Miyamoto Musashi) - Inagakijev *Samuraj* (1954-56, Hiroshi Inagaki), ili pak serija filmova koja prati avanture slepog masera, mačevaoca Zatoičija (Zatoichi) od 1962. do danas, kreiranom prema literarnim predlošcima Ken Šimozave (Kan Shimosawa), a da i ne pominjemo hiperproduktivnu *Godzilu* (koja obuhvata i neke prednastavke) započet Hondinim originalom još 1954. godine (*Godzilla*, Ishiro Honda).

Epizodičnost je naravno bit televizije od svog začetka u 1940-im, no interesantno je primetiti i da niz TV serija i serijala nastalih u okviru eksplozije američkog igranog programa u ovom veku dobija brojne pohvale, dok za film takva mogućnost kao da je od

samog začetka ideje eliminisana, iako postoje i kvalitetni nastavci, i to ne samo oni očigledno superiorniji od svojih *originala* (kako prvi deo serije filmova, reklo bi se i prilično sporno, oslovljavaju anglofoni). No, postoje brojna mišljenja kako je kvalitetniji (ili barem ne inferiorniji) nastavak: *Kuma* (*The Godfather II*, 1974), *8. putnika* (*Aliens*, 1986), *Terminatora* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991), *Pobesnelog Maksa* (*The Road Warrior*, 1981), *Zvezdanih staza* (*Star Trek II: The Wrath of Khan*, 1982), *Kad jaganjci utihnu* (*The Silence of the Lambs*, 1991, ekranizacija nastavka Harisovog romana čiji je prvi deo Man / Michael Mann pretočio u *Lovca na ljude / Manhunter*, 1986), poveći broj Džejs Bond filmova u odnosu na *Dr Noa* (1962, bilo da je u pitanju *Goldfinger* / 1964, ili niz veoma cenjenih recentnih Bondova sa Daniel Kregom / Craig), itd.

Ukupno uzev, serijalizacija se doživljava industrijskom tvorevinom koju karakteriše bezidejnost kao manir, a sa kojom se obično identifikuje Holivud, naročito u Evropi. No, čini se kako ne bi bilo zgoreg proveriti inventivnost recimo francuskog *novotalasovskog* autorstva, pregledom barem većeg uzorka ponude istog u periodu svog nastajanja, kada je, kako Suzan Hejvord ističe - samo debitovalo oko 170 autora (od 1959 – 1963.).³¹³ Isto važi i za tretman pojedinih produktivnih *zanatlija* klasičnog Holivuda sa preko 100 potpisanih naslova u karijeri, u odnosu na Godarov opus koji u ovom trenutku zvanično broji 130-ak režija. Naravno, budžetski okviri bi se morali isključiti kao parametar, već samo originalnost, netrendovski karakter, tj. autentičnost - idiosinkratični izraz.

Intervencije na klasičnoj linearnoj dramaturgiji – hronološkom sledu odvijanja radnje jedne priče, postoje još od vremena razvijanja filmskog jezika. Uočljivije negoli recimo svojevremeno *Građanin Kejn*, poigravanje vremenom je jedna od karakteristika i noar filma, kao u recimo Siodmakovim *Ubicama* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946, adaptacija Hemingvejeve istoimene priče, koju će i Tarkovski iskoristiti za svoj prvim studentski film 1956, ali u hronološkom sledu), ili pak Vajlderovom *Bulevaru sumraka* (retrospekcijski okvir linearne dramaturgije, a sličan model pričanja životne priče pokojnika primenio je još od najvećih scenarista ikada, kasnije i značajan režiser Preston Stardžis / Sturges u *Moći i slavi / The Power and the Glory*, 1933).

³¹³ Hayward, 2005: 232.

Recimo za italijanski nemi film *Tajne duše* (*Secrets of the Souls*, 1912) Skorseze kaže da je imao flešbekove kakvi se retko viđaju, čineći ovo rano ostvarenje gotovo eksperimentalnim filmom. Fragmentarna dramaturgija i koncept omnibusa (nekoliko odvojenih priča spojenih u jednu celinu tematskim ili idejnim jedinstvom), takođe datiraju još od neme faze, sa najeklatantnijim primerom u epskom spektaklu koji povezuje 4 priče u 4 različite epohe – *Netrpeljivost* (*Intolerance*), smatran i prvim remekdelom oca filmskog jezika D.V. Grifita (1916). Tri priče po svom dijalektičkom konceptu teza – antiteza – sinteza, spaja i jedina Brehtova (Berthold Brecht) filmska (ko)režija *Kome svet pripada?* (*Kuhle Wampe oder*, 1932, korežija sa Dudovim / Slatan Dudow).

Omnibus film, kolekcija istina češće nepovezanih negoli povezanih priča, postaje popularna forma posle II svetskog rata i to naročito u Evropi, počevši sa *Mrtvacem u noći* (*Dead of Night*, 1945), čijih 6 segmenata potpisuje 4 režisera, a proizvedenog od strane čuvenog britanskog Iling (Ealing) studija. I na teritoriji naše bivše zemlje, posebno se ističu omnibusi *Subotom uveče* (1957) Vladimira Pogačića, i *Tri* (1965) Aleksandra Petrovića, svojevremeno i nominovanog za Oskara, dok vešto, moderno ukrštanje tokova priča demonstrira izuzetna melodrama Branka Belana *Koncert* (1954). Epizodičnost generalno krasi i naše partizanske filmove, kao već pomenuti oblik *uslovnosti* žanra *road movie*.

Cikličnu dramaturgiju fragmenata nudi čuveni nemački stilista Maks Ofils u *Krugu* (*La Rondo*, 1950, prema istoimenoj drami Artur Šniclera / Arthur Schnitzler), autora koji je u Holivudu prethodno snimio i *Pismo nepoznate žene* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948), melodramu koju krasi restrospekcijsko kazivanje epizoda geneze jedne nerealizovane ljubavi. U ciklično omeđanu celinu, segmente priče povezuje i Bresonov magarac *Baltazar* (*Au Hasard Balthazar*, 1966).

Godar, već u svojim filmovima naglašeno fragmentaran (što je kao što smo videli i jedna od generalnih karakteristika francuskog novog talasa), potpisivao je epizode niza omnibusa, uključujući francusko-italijanske koprodukcije *Sedam smrtnih grehova* (*Les sept peches capitaux*, 1962, zajedno sa još 8 autora, a omnibus istog koncepta, već je pravljen 1952, gde jedan greh potpisuje i Roselini), ili *Rogopag* (1963), zajedno sa Pazolinijem i Roselinijem, koji su opet bili skloni fragmentarnosti - pogotovo uočljivo u recimo čuvenom neoralističkom ostvarenju Roselinija *Paisan* (1946, skup 6 priča), ili,

prirodno, Pazolinijevim adaptacijama 1970-ih *Dekameron* (*Il Decameron*, 1970), *Kanterberijske priče* (*The Canterbury Tales*, 1972) i *Cvet 1001 noći* (*Arabian Nights*, 1974). Italijanski *Bokačo 70* (1962) je okupio četiri autora, uključujući i De Siku (koji je u nekoliko navrata radio priče sa segmentima), i Felinija, opet sklonog fragmentarnom naročito u svojoj obimnijoj, postneorealističkoj fazi.

Japansku kinematografiju će na velika vrata uvesti na Zapad slavni Kurosavin *Rašomon* (*Rashomon*, 1950), koji ukršta 4 viđenja istine svojih likova, dok recimo Kobajašijeve *Strašne priče* (*Kwaidan*, Masaki Kobayashi, 1964) tretiraju 4 narodne priče o duhovima. Vinsent Mineli, u svom čuvenom *Gradu iluzija* (*The Bad and the Beautiful*, 1952), niže 3 odvojena viđenja, glumice, pisca i režisera, jednog beskrupuloznog producenta klasičnog Holivuda.

Razni pristupi fragmentarnosti umnogome destabilizuju putanju razvoja likova - konkretno kreiranje dubine karaktera i psihologizaciju, procesa koji pretpostavlja promenu protagoniste/a - njihovu samospoznaju. Fragmenti se opiru jasnoj naraciji (po uzoru na spontanu nepredvidivost života), a zanemarivanje iste (najpre kroz odsustvo definisanog sukoba) i likova (subjekta, individue) u službi pukog favorizovanja vizuelnog spektakla (koji često evocira prošlost), okončavajući tako u sveopštoj *plitkosti*, praktično je i najveća primedba postmodernističkim delima.

Njima se pripisuju i učestalije promene fokalizacije tokom filma, varijabilna fokalizacija (različiti događaji iz različitih perspektiva), multipla fokalizacija (isti događaj iz više perspektiva), napuštanje sveznajućeg naratora na uštrb tzv. *nepouzdanog*, što opet proizvodi fragmentaciju, odnosno dovodi u pitanje istinitost (naročito *linearne*) priče.³¹⁴ Osim što su ovi termini mnogo bliži književnosti gde se i nužno pripovedaju dešavanja iz nečije perspektive (bilo sveznajućeg pripovedača u 3. licu, limitiranog ili obično

³¹⁴ Fokalizaciju u književnu teoriju uvodi Žerar Ženet, a ona označava iz čije perspektive se pripoveda, predstavljajući razradu tzv. *tačke gledanja* (POV), što opet može biti i najsugestivnije režijsko sredstvo - tzv. subjektivni kadar, čega je naročiti majstor bio Hičkok, vešto ih inkorporirajući u one objektivne, te menjajući tako fokalizaciju unutar scene sa aktera na sveznajućeg naratora, tj. kameru - autora/e. Interesantno je da recimo Beri Salt u svojim empirijskim, kvantitativnim analizama nalazi pad proseka POV kadrova u američkom filmu recimo 1999. godini u odnosu na ranija razdoblja, kao što je i mišljenja da se poslednjih dekada više koristi narator da pojača snagu priči nego što je to bio slučaj npr. 50-ak godina ranije (od 1946-51. manje od 5%), zaključujući naglašeno restriktivan arsenal stilističkih normi u istraživanoj godini. Salt, 2009: 133-34, 142.

nepouzdanog iz unutrašnje, subjektivne vizure lika u prvom licu, u kombinaciji, ili čak i iz 2. lica), na filmu se ona prikazuju, i ukoliko ne postoji jasni narator koji pripoveda u tzv. *off-u* - ekstradijegetički (sveznajući, izvan radnje) ili homodijegetički (narator koji je i akter radnje samog filma), ulogu naratora obavlja kamera - režiser (postoji još i heterodijegetički, narator unutar filma koji priča *priču unutar priče*). No, promene fokalizacije kroz režijski postupak prisutne su još u Vineovom *Kabinetu doktora Kaligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), ili Langovom *M* (1931), kao što i igra *pouzdanosti* naratora nije bila strana noar filmu, naprotiv (*Skretanje / Detour*, Edgar G. Ulmer, 1945, ili Hičkokovog *Trema / Stage Fright*, 1956...).

Ukupno uzev, pod ovim svetlom mogu da se posmatraju mnogobrojni filmovi sa flešbekovima i prikazima subjektivnih unutrašnjih stanja protagonista (čiju priču gledamo), ostvarenja koja direktno problematizuju *istinu* poput multiple fokalizacije *Rašomona*, ili *Građanina Kejn* (sklapanje životne priče protagoniste putem svedočenja onih koji su ga znali, dok jedna od u istoriji filma najvećih *plot-rupa* sa početka Velsovog filma, dodatno relativizuje istinitost celokupnog iskaza), ili što se koriste dramskom ironijom (gde publika zna više od aktera). Pripisivanje *nepouzdanosti* naratoru često je uzrok njegova bolest, maštovitost, ili previše ekscentrična vizura da bi prosečni gledalac poverovao u istinitost njegove/njene priče, čime se zapravo i udaljavamo od doslednosti i ubedljivosti kreiranja likova onako kako su postavljeni, nebi li se približili opšte pretpostavljenom, *pouzdanom* objektivnom poimanju istih.

Marginalizovanja same fabule epizodičnošću - digresivnošću, autorska distanciranost sa ili bez direktne upotrebe samorefleksivnosti, a sve sa intencijom prikazivanja izmicanja težišta - smisla u životu (drugim rečima stanja otuđenja savremenog društva), ili kako je Antonioni govorio: “dekadencija bez ikakve vidljive budućnosti”³¹⁵ (što je naročito smetalo Polin Kael kao tobože odgovor na sva pitanja o čemu je jedan film zapravo), nužno proizvodi efekat emocionalne hladnoće, takođe zameran postmodernističkim delima.

Uz Antonionijeva postneorealistička ostvarenja, koja u krajnjoj instanci evociraju i osećaj nemoći i apatije začet pre II svetskog rata francuskim *poetskim*

³¹⁵ Kael, 2010.

realizmom, primeri tek ekstremne dekonstrukcije vremena i prostora mogu se pronaći upravo u ultimativnom modernističkom ostvarenju Alan Renea (Alain Resnais) *Prošle godine u Marijenbadu* (*Last Year in Marienbad*, 1961), a u kojem se akteri (*figure*, kako ih naziva Polin Kael, u ovoj *čistoj drami apstrakcije* prema Suzan Zontag / Susan Sontag), simboli posrnulog *kolektiva buržoazije*, šetaju i pričaju po prostorima baroknog hotela (što je u filmu i eksplicitno naznačeno), te radovima najpre pisca francuskog *novog romana* krajem 1950-ih Alan Rob-Grijea (Alain Robbe-Grillet, koscenarista *Marijenbada*, koji je upravo u kategoriji najbolji scenario bio nominovan za Oskara), ili Margaret Dira (Marguerite Duras), inače predstavnika francuskog *novog romana*, verovatno *najnefilmichnije* postojeće književne formacije.

Težnja ka spektaklu (barokne) slike na uštrb konzistentnosti naracije vidna je i kod Felinija još od *Slatkog života* (*La dolce vita*, 1960).³¹⁶ A kada smo već kod filmske slike, i sam Fric Lang je otvoreno priznavao kako mu je prilikom rada na *Metropolisu*, težište bilo na slici, koja je opet predstavljala direktni odgovor sopstvenoj mu fascinaciji neboderima Njujorka (Lang se čak i školovao za slikara u Parizu); opet, jedan od začetnika SF literature H. Dž. Vels (H.G. Wells), nakon odgledanog *Metropolisa* upravo je kritikovao scenografiju zbog neuverljivosti - izgledajući mu značajno zastarelo, te smatrajući da je Langu mogao *pomoći* jedino razgovor sa nekim savremenim arhitektom.³¹⁷

Najzad, vizuelnu komponentu izdvajao je još i prvi filmski semiotičar Žan Mitri (Jean Mitry), Virdžinija Vulf (Virginia Wolf) smatrala je da film svojom slikom poseduje veću moć nego li reč (u literaturi), dok *otac* filmske teorije Ričoto Kanudo (Ricciotto Canudo), koji je i proglasio film VII umetnošću, izdvaja dve umetnosti kao osnovne među svim koje film objedinjuje: arhitekturu kao *ritam ovekovečen u prostoru* i muziku kao *vremenski ritam* (*Manifest sedme umetnosti* - 1911.).³¹⁸

³¹⁶ Džejmson recimo nema primedbi na *Satirikon* (1969), ne smatra ga ni nostalgичnim jer je po njegovom sudu Felini veoma autentično prikazao Rimsko carstvo.

³¹⁷ Neumann, 1999: 35; interesantno je i da je Velsov baš čuveni SF roman *Vremenska mašina* objavljen 1895. kada se film zvanično i rađa svojom prvom javnom projekcijom.

³¹⁸ Stojanović, 1991: 33.

Paula Viloke - Marikondi (Willoquet - Maricondi) smatra da je verovatno još od praskozorja čovečanstva čulo vida bilo favorizovano iznad ostalih, a Levin (David Michael Levin), priređivač knjige *Modernizam i hegemonija moći vida*, ističe hegemoniju slike u modernoj, nalazeći razlog u tome da: “Snaga da se vidi, snaga da se načini vidljivim, je snaga kontrole,”³¹⁹ što uostalom direktno sugerise i Fukoovo panoptičko nadziranje. Rene Dekart (Descartes) zamenjuje fizičko oko sa okom uma, “snaga vizije je postala snaga uma da bi dosegla apsolutno znanje,” iznosi Viloke - Marikondi, navodeći i stanovište Tomasa Flina (Thomas Flynn) da jezik oka dominira zapadnom epistemologijom još od antičke Grčke,³²⁰ da ne kažemo iz *Platonove pećine*. Na filmu je to naročito evidentno, pogotovo eksponirano 1970-ih u teoriji filma, kroz teoriju aparatusa, *muškog pogleda*, ili Lakanovog *ogledala*, odnosno psihoanalitičke teorije filma.

“Ne brinite šta je logično. Napraviću je tako brzom da niko neće ni primetiti.”³²¹

Upotreba fragmenata - epizodičnost, danas se često identifikuje sa prenaplašenom dinamikom savremenog filma. Prema merenjima brzine smene kadrova izvesnog broja reprezentativnih uzoraka angloameričkog filma, recimo Dejvid Bordvel nalazi kako smo u nemoj eri 1920-ih čak imali i značajno kraću prosečnu dužinu kadrova (4-6s) nego li će to niz zvučnih decenija ponuditi praktično sve do 1970ih kada se brojke počinju približavati (3/4 merenih filmova je imalo prosek 5-8s), odnosno 80-ih (5-7s), da bi tek krajem prošlog veka prosek dosegao 3-6s,³²² kako on naziva *intenzivirani kontinuitet*, karakterističan i za hongkongški popularni film. Njegova merenja nisu podrazumevala samo komedije - slepstik burleske, već i uratke Volša ili Hoksa (Howard Hawks). Opet, Ejzenštajnova naglašeno dinamična *montaža atrakcija* još u nemoj epohi, kao davanje

³¹⁹ Levin, 1993: 7.

³²⁰ Willoquet-Maricondi, 2008: 182-183.

³²¹ Majkl Kertiz; Iskaz režisera slavne *Kazablanke* još za vreme produkcije legendarnog klasika; Bordwell and Carroll, 2012: 434.

³²² Bordwell, 2006: 121-122; Tarzan *pronalazi sina!* (1939) ima prosečno trajanje kadra od 3.6s, dok je svakako ekstremni primer Refelsonov *Head* (Bob Rafelson, 1968) sa 2,7s.

Inače, ovaj spotovski galimatijas bi se tek mogao isticati kao postmodernistički, tretirajući pop bend *The Monkees* koji je u stvarnom životu nastao tako što su mu članovi odabrani putem audicije za istoimenu NBC-ov TV šou (1966-1968), da bi izabranici tek tokom emitovanja serije počeli i da sviraju, a zahvaljujući popularnosti serijala i moćne reklamne mašinerije, postali i muzičke superzvezde.

dijalektičkog priroteta veće važnosti onoga što prethodi i sledi kadru, nego li samom sadržaju istog, tj. težnja ka *oslobađanju cele akcije od definisanja vremena i prostora*, i u teorijskom smislu zvuči kao plodno tlo za ono što će se danas zamerati već samom upotrebom pojma *spotovski*.

U konačnici, čini se kako bi se možda jedinom novom savremenom tendencijom koja već ranije nije bila utemeljena dala uočiti pojava *prednastavaka* (*prequel-a*), poput *Ratova zvezda*, na polju horora, *Teksaškog masakra motornom testerom: Početak* (*The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning*, 2006.), i dr; ili pak prilično usamljeni primer Rob Zombija (*Zombie*), koji nakon što je rimejkovao Karpenterovu *Noć veštica* (*Halloween*, 1976, John Carpenter) u svoju 2007. pravi i nastavak sopstvenog rimejka *Noć veštica II* (2009), koja nije izvedena iz *originalne Noći veštica II* (1981).³²³

³²³ Čak i prednastavci pojava su iz prošlosti, ali recimo da su isti ipak u prilično zanemarljivom broju i ostvarenom uspehu, kao npr.: *Sa one strane šume* (*Another Part of the Forest*, Michael Gordon, 1948), čija priča (da ne kažemo dramski predložak Lilian Helman / Lillian Hellman) prethodi čuvenim Vajlerovim *Malim lisicama* (*The Little Foxes*, William Wyler, 1941), ili najuspešniji prednastavak Leoneov *Dobar, loš, zao*, nekoliko Planeta majmuna ranih 1970-ih, *Buč i Sandens* (*Butch and Sundence: The Early Days*, Richard Lester, 1979)...

IV NARACIJA IGRANOG FILMA

“Klasični narativi odvijaju se u samo jednom mogućem svetu. Postmoderni narativi odvijaju se u seriji mogućih svetova, od kojih je svaki neambivalentan. Univerzum modernističkih narativa je jedini mogući svet klasičnog narativa, ali, on je u svojoj esenciji neizvestan, nepredvidiv i nesaglediv.”³²⁴

Andraš Balint Kovač

Razvitku naratologije u književno-teorijsku disciplinu, ili nauku o pripovednom tekstu, kumuje francuski teoretičar strukturalizma bugarskog porekla Cvetan (Tzvetan) Todorov krajem 1960-ih, oslanjajući se umnogome na ruske formaliste (Šklovskog i Propa), a u cilju pronalaženja zajedničkih gradivnih elemenata na nivou strukture i kompozicije svih narativnih tekstova, pre negoli samog značenja istih. Naratologiji značajno doprinosi i Žerar Ženet uvodeći tri kategorije uspostavljanja strukture: vreme, način i glas.

Osnovni koncepti naratologije nalaze svoju primenu na filmu (neki poput Todorovljeve teorije ekvilibrijuma korenspondiraju i sa dramskom, Aristotelovom), ali bi opet njihov detaljniji tretman umnogome prevazišao obim ovog istraživanja. Zato je najsvrsishodnije pozabaviti se, u najkraćim crtama, upotrebom zakonitosti klasične dramske strukture koju Aristotel pozicionira još u svojoj *Poetici* i transpozicijom strukture mita u područje scenaristike, koja se od kraja 1970-ih u SAD pa do danas, razvila u (pre)bogatu teorijsku oblast, sa snažnim karakterom praktične primene.³²⁵ No najpre se osvrnimo na identifikovanje nekih od ključnih karakteristika naracija koje cirkulišu igranim filmom.

³²⁴ Kovacs, 2007: 77.

³²⁵ Primena istih metodoloških koncepata postavke likova i priče (narativa) u scenarijima - scenaristici, na gotova, realizovana filmska dela (neovisno *da li i koliko se* u pojedinim slučajevima prakse na tekstovima intervenisalo tokom snimanja, ili pak scenario služio samo kao provizorna skica), svakako je najoptimalniji pristup analizi onoga što je na filmu toliko transparentno – njegova naracija, čak i kod onih pokušaja da se istoj značaj umanj, ili se ona umnogome izbegne. Bez namere da se umanj režijski ili bilo koji drugi upliv u stvaranju filma zarad glorifikacije scenarističkog rada, ovakvim postupkom se i najjasnije uočavaju autorska opredeljenja putem izbora modela filmskog (ne)pripovedanja, kao intencije da se ostvari pretpostavljeni efekat - prijem kod publike.

Dejvid Bordvel u svojoj *Poetici filma* izdvaja 3 dimenzije filmskog narativa: svet priče (što bi činili njeni sastavni elementi: likovi, ambijenti, okolnosti, akcija), strukturu plota (raspored delova priče), i naraciju (kako su informacije priče parcelisane prilikom njenog razvijanja).³²⁶ No, od ključnog značaja je najpre definisati plot, kao: *seriju uzročno-posledičnih događaja jedne priče*. Kako nam se plot najčešće referisao kao *zaplet* (u prevodu Miloša Đurića Aristetolove *Poetike* kao *O pesničkoj umetnosti*, varira između sklopa, radnje, obrađene priče), zatim je njegovo značenje poistovećivano sa *sižeom* kod ruskih formalista (diskursom, dok bi fabula bila priča u hronološkom sledu), u nekim slučajevima i sa narativom. Zarad veće jasnoće, nalazim najispravnijim rešenje da se na dalje služim upravo tim terminom - *plot*.³²⁷

Takođe, potrebno je razlučiti i pojmovna značenja priče i plota, na temu čega takođe cirkulišu različita tumačenja. Naime, postoje filmovi za koje možemo ustvrditi da imaju dobru priču (potentna osnovna postavka ideje, zavodljiv zamajac i okvirni koncept, imanje smisla), ali istovremeno i nezadovoljavajući plot (nerazrađen i nelogičan razvoj priče i likova čime je i priča neuverljiva, ritam neusaglašen), kao i obratno: dobro rešen plot (sve se logično odvija, sa ukomponovanim ritmom), ali je priča slaba (nema poentu, ili ne odiše svežinom – vrvi stereotipima i *opštim mestima*).

Primenimo zato i najčešće viđenje plota uglednog britanskog pisca E.M. Forstera iz uticajne mu teorijske studije *Aspekti romana* (1927), po kojoj uzročno posledična veza plota, za razliku od priče, pretpostavlja i motivaciju - objašnjenje, razlog. Nakon shvatanja *funkcije plota u odnosu na likove u okviru jedne strukturisane priče*, čini se kako postaje izlišan i toliko čest antagonizam u generalnom pristupu tipu naracije tj. filma, naročito prisutnog na angloameričkom tlu - filmovi (ili filmske priče) *vođeni*

³²⁶ Bordwell, 2007: 90.

³²⁷ Ne samo zato što je *plot* toliko čest u anglosaksonskoj upotrebi kada je film u pitanju (još se i izgovara kao što se piše), već i zato što olakšava ceo niz drugih termina vezanih za strukturu, koji nam se referišu kao *plot-tačke I i II* (za dramske čvorove, ili obrte, što opet ne moraju nužno biti u doslovnom smislu), zatim *plot-rupa* (nelogičnosti u uzročno-posledičnoj vezi nastale nemarnošću autora, a što za posledicu ima izazivanje nepoverenja kod publike), kao i *podplotovi* (ili *subplotovi* - tematski različiti tokovi radnje, koji podupiru napredak glavnog – centralnog plota, ili protagonistu); ukupno uzev, čini se prilično neprirodnim govoriti kako se recimo najveća *rupa zapleta* nalazi u raspletu ili na kraju filma, ili je neuspela *siže tačka 2 podzapleta 2* pred kulminaciju III čina, i sl.

likovima, i oni vođeni plotom (akcijom,³²⁸ pričom), što prilično evocira i večni sukob opredeljenja – popularnu debatu *autorskog* (“likovi”) protiv *žanrovskog* (“priča”) filma. Iako, u stvarnosti, jedno zapravo uslovljava drugo, likovi se (raz)otkrivaju zahvaljujući plotu, dok se plot i razvija da bi definisao likove, tj. u funkciji je likova.

Bordvel, u svojoj i danas veoma uticajnoj *Naraciji u igranom filmu* objavljenoj još 1985. godine, tretira nekoliko oblika naracije - načina na koji se predstavlja narativ, tj. priča (što podrazumeva njene osnovne gradivne elemente, a ne na koji način je predstavljena ideja, jer ideja nije ekvivalent priči, a što se često brka u filmovima koji se opiru narativu). Analizirajući tako različite *modove* i *norme*, Bordvel pravi distinkciju između sledećih naracija: klasične, umetničke – art filma, istorijsko-materijalističke (povezuje je sa sovjetskom montažnom školom - *intelektualnom montažom* i Brehtovim angažovanim *dijalektičkim teatrom*), te parametarske, koja bi najviše odgovarala doživljaju (*visoko*)modernističke naracije.³²⁹

Parametarska naracija, smatra Bordvel, nastaje po uzoru na *serijalizam* u muzici (postupak začet radom Arnold Šenberga / Schoenberg) i eksperimentalni pristup u literaturi 1950-ih (naročito pojava francuskog *novog romana*), te tako i sasvim prirodno kandiduje *Prošle godine u Marijenbadu* za prekratnicu, kao ultimativni primer ovakve naracije. U Reneoovom ostvarenju: “svaka scena, dok provocira gledaoca mogućnošću kauzalne vremenske veze sa ostalim scenama, ostaje na kraju značajna kao varijacija apstraktnog narativnog toposa.”³³⁰ Recimo Ken Densajger i Džef Raš (Ken Dancyger i Jeff Rush), u svom *Alternativnom pisanju scenarija* (koja doživljava i niz reizdanja), identifikuju nekoliko *neklasičnih* formi koje nazivaju *glasom-orjentisani žanrovi*, aludirajući, naravno, na *glas* samog autora. Oni ističu kako je snaga ovog pristupa u odnosu na publiku u tome što je ona naviknuta na *zamaskirani glas* autora u klasičnoj

³²⁸ Akcija se smatra u Aristotelovom smislu, kao radnja, delovanje, dešavanje, a ne u bukvalnom, *žanrovskom* smislu.

³²⁹ Termin preuzima od francuskog teoretičara Noel Birša (Burch), koji je on uveo u svojoj *Teoriji filmske prakse*, iako mu je objašnjenje istog za Bordvela više tehničke prirode. Bordvel dodaje da bi je mogao nazvati i *stilom centriranu, dijalektičkom, permutacijskom, poetskom naracijom*, kao tip naracije koja nije vezana ni za jednu filmsku nacionalnu školu, period, ili žanr; Bordwell 1985: 275.

³³⁰ Ibid. 278.

naraciji, te je oduševljava kada može da uspostavi bliži, direktan kontakt sa stvaraocem dela i njegovim idejama.³³¹

Klasična *holivudska* naracija se često tako oslovljava zbog učestale primene u eri *klasičnog Holivuda* (mada i izvan njega), no, kao što i brojni analitičari primećuju, veoma je rasprostranjena i danas, te svakako ne samo u Holivudu (pomenimo samo glavnotokovski azijski film). Bordvel je takođe oslovljava i sa *kanonska naracija*, o ona, sa stanovišta likova, obično tretira izdvojeniu individuu – što bi bio protagonist, junak u centru priče (kojem se najčešće suprotstavlja antagonist, opozitnih karakteristika), sa jasno prikazanim manama, kvalitetima i ponašanjem. Preciznije rečeno, ona pretpostavlja: “psihološki definisane pojedince koji se bore da reše očigledne probleme ili da ostvare specifičan cilj. Tokom ove borbe, likovi stupaju u konflikt sa drugim likovima, ili sa spoljašnjim okolnostima. Priča se okončava odlučujućom pobedom ili porazom, razrešenjem problema i jasnim ostvarenjem ili neostvarenjem ciljeva.”³³² Tako Bordvel i Kristin Tompson (Kristin Thompson) oslovljavaju klasični stil i kao *preterano očigledni film* (*excessively obvious cinema*), koji je u službi da objasni a ne prikrije narativ.

Što se same karakterologije tiče, za razliku od omiljenog modela pasivnog – neaktivnog protagoniste koji *trpi* (ne)radnju u recimo evropskom modernističkom filmu, klasičnoj naraciji je od neizmerne važnosti da on reaguje – bude (pro)aktivan (eventualna pasivnost toleriše mu se obično samo do završetka I čina), što rezultira i *razvojem karaktera* protagoniste uz pretpostavljanje i njegove promene – transformacije do kraja filma (tzv. *psihologizacija*), sugerišući nam kako je promena, najčešće na bolje, moguća i u životu. Transformacija je naravno posledica uloženog truda junaka, stoga i vredna zaslužene *nagrade* koja mu se obično isporuči na kraju filma.

Iako se Bordvel ne zadržava preterano na ovoj značajnoj uslovnosti klasične naracije, tretirajući promenu kao pre svega melodramski princip, upravo je ta transformacija ono što je duboko utemeljeno u dramaturgiji od Aristotelovog *prepoznavanja* (prelaska junaka iz neznanja u znanje).³³³ *Luk karaktera* (*the character*

³³¹ Dancyger and Rush 2007: 153.

³³² Bordwell, 1985: 157.

³³³ Takođe, u svojoj *Naraciji* Bordvel izostavlja i tretman emocija, smatrajući da su one povezane sa *očekivanjima* i *ispunjenjima* istih kod publike, što jeste tačno, ali je isto i osnova cele klasične strukture, da

arc) - postepeni razvoj karaktera pod pritiskom novonastalih situacija, koji okončava njegovom spoznajom sopstvene greške – mane,³³⁴ i neutralisanjem iste (transformacija), ono je na čemu, sasvim i razumljivo, naročito insistiraju tolike knjige na temu scenaristike.

Dakle, klasičnoj naraciji je potrebno da protagonist ima neki nedostatak (slabost koju recimo imaju čak i svi superheroji stripa), aludirajući time na stvarnost u kojoj svako od nas ima barem neku manu, podupirući tako mogućnost lakšeg i bržeg procesa identifikacije kod publike. Takođe, kako bi identifikacija bila još izvesnija i snažnija, protagonista se obično modeluje prema prosečnom gledaocu, a da bi se opet zadovoljio i moralni podtekst klasične naracije, uputno je da njime ipak dominiraju pozitivne osobine. Obično se uvek ističe i da protagonista ne mora da bude dopadljiv, ali je neophodno da ga razumemo (poput recimo *Hamleta*), a da bi se to dogodilo, moramo da znamo šta je njegov problem (koji opet korenspondira sa onim prepoznatljivim iz života). Drugi oblik pretpostavljenog idealnog klasičnog protagoniste je da je on izuzetno vičan nečemu, postajući tako *uzorni model* za gledaoce, ili pak fascinira *mogućom* visinom nivoa ljudske inteligencije. Densajger i Raš podsećaju i na značaj postojanja još 4-6 likova koji se kreiraju da *pomognu ili naude protagonistu*, jer: “sekundarni karakteri pokreću protagonistu da deluje ili reaguje.”³³⁵

Dalje, klasična naracija na nivou plotu teži da on ima jasnu i centralizovanu poziciju. Obavezna je kauzalna koherentnost njegove konstrukcije (glavnog, kao i svih drugih podplotova ukoliko ih ima, a obično je jedan *ljubavni podplot*), i barem se glavni (centralni) plot konstruiše tako da što više *radi* protiv protagoniste. Drugim rečima, on se razvija da deluje *protiv* ostvarenja cilja protagoniste, ne bi li se zahvaljujući sve većim preprekama gradirao sukob i stvarala tenzija kod publike. A što je veći *ulog* u igri, veći je

ne kažemo *katarze* (kao i često izbora jasnog žanrovskog okvira), te njene popularnosti i opstanka do danas. Stara holivudska deviza *isto to samo malo drugačije*, poziva na modifikacije isključivo da bi se film zamaskirao manjom predvidljivošću, dok svaka iole veća promena ostalih *klasičnih* postavki uključuje faktor rizika u emocionalnom vezivanju sa publikom.

³³⁴ Prizivajući tako antičku hamartiju - *tragičku grešku* i hubris – manu (poput arogancije i taštine Edipa), što mora da se prevaziđe.

³³⁵ Dancyger and Rush, 2007: 144.

i gubitak, ili pogubnije potencijalne posledice po protagonistu ukoliko ne uspe, te je i drama veća.

I da, naravno, postoji i ne tako zanemarljiv broj primera holivudskih klasika koji se ne okončavaju srećnim završetkom (pojava još od nekih Pathe-ovih nemih serija poput *Ko plaća? / Who Pays?*, 1915, *Ko je kriv? / Who's Guilty?*, 1916...), uključujući i onaj po nizu pokazatelja *najveći – Prohujalo sa vihorom* (koji pritom ima i veoma epizodični karakter naracije, uz labavu primenu upravo klasične strukture), sa razrešenjem prilično na liniji tragedijskog. Kao i onih koji nude kraj što odiše dozom ambivalentnosti, jer očekivanja publike nisu u potpunosti u skladu sa time kako protagonista završava (a način na koji okonča on/ona i jeste krucijalan po čitanje poente filma), bez obzira na podrazumevajuću zaokruženost glavne linije radnje (poput recimo *Kazablanke*).

“Klasična scena nastavlja ili zatvara uzročno-posledična dešavanja koja su ostavljena da vise u prethodnim scenama, istovremeno otvarajući novu uzročnu liniju za budući razvoj.”³³⁶

Ovakvim građenjem scena uspostavlja se čuvena “linearnost” klasične konstrukcije, za razliku od recimo sovjetske montažne škole ili naracije umetničkog filma, kojima dominira: “ambivalentna međuigra između subjektivnosti i objektivnosti,”³³⁷ naglašava Bordvel. Kako se *linearnost* obično doživljava kao hronološka, možda je prikladnije reći - održava konzistentnost i koherentnost klasične naracije, jer se kauzalni sistem može primeniti, što se često i čini, i u filmovima koji se ne razvijaju hronološki, već su tvoreni od paralelnih tokova, ili fragmenata (kao i flešbekova), pa se navedeno uspostavlja u okvirima svake ponaosob gradivne jedinice filmske celine.

Naravno, da bi klasična naracija u potpunosti funkcionisala, važno je istaći i nezaobilazno sredstvo za sprovođenje iste tzv. *kontinuiranu montažu*. Putem recimo sistema kadrova tzv. *komplementarnih uglova* snimanja, poštovanja pravila 180 stepeni - ose akcije (rampe), ili *glatkog reza na pokret*, ona uspešno stvara neometanu iluziju jedinstva prostora i linearnog odvijanja vremenske komponente. Time se omogućava *glatko* odvijanje radnje, te stvara utisak realizma zahvaljujući tome što se ne skreće

³³⁶ Dejvid Bordvel; Bordwell, 1985: 158.

³³⁷ Isto: 158.

pažnja na autora nikakvim grubim skokovima koji su, sami po sebi, u suprotnosti sa kognitivnim sistemom percipiranja prizora kod gledaoca.

Ukupno uzev, celokupni postupak klasične naracije usmeren je ka omogućavanju neometane identifikacije publike sa akterima na platnu – doživljaju empatije, tj. njihovog emocionalnog investiranja (nasuprot ne i *antiklasične*, koja teži distanciranju, pozivujući na refleksivnost, u priličnoj meri evocirajući Brehtov pristup). Kako već nema *skokova* koji bi gledaoca preneli iz iluzije, najveća primedba mnogobrojnih kritičara ove naracije je da isti (p)ostaju pasivni, prihvataju da budu vođeni (manipulisani) fikcijom, koja navedenim postupkom vešto stvara privid realnosti - kao prozor u stvaran život. Štaviše, stvarnost koju obično nudi ovaj koncept je: pojedinac se bori sa jasnim problemima u životu, sa kojima se na kraju, u logičnom sledu događaja, najčešće i izbori; da bi u tome uspeo, on tokom priče mora da se promeni na bolje (suoči se sa svojim manama da bi ih na posletku i neutralisao), a za šta onda biva i nagrađen skladnim životom (nadomešteno mu/joj je na kraju, ono što mu/joj je nedostajalo na početku filma da bude komopletan/na).

Sve navedeno je i suštinski uzrok kritika na jednodimenzionalnost, predvidljivost, te neverodostojnost u smislu naše životne stvarnosti (pre)pune: nepredvidivosti, ambivalentnosti, teških promena karaktera, nepovoljnih raspleta i nerazrešenih situacija... da se prebacimo na film - tragičnih krajeva, ili još omiljenijih neklasičnoj naraciji – otvorenih krajeva, gotovo po pravilo visoko vrednovanih.

No opet, vredi biti svestan i toga da *aktivnost* gledaoca na kojoj toliki *ne* i *antiklasičari* insistiraju, ima tendenciju ka izazivanju *paradoksalnog* efekta kod publike, da prizovemo tumačenje Linde Hačion savremene metafiksijske literature, a koja je potpuno primenljiva na doživljaj filma.³³⁸ Naime, naročito od trenutka kada

³³⁸ Hačionova prethodnicu metafiksijskom romanu nalazi u recimo Servantesovom *Don Kihotu* kao i Sternovom *Tristram Šendiju* (Laurence Sterne, prvo izdanje 1759. godine), koji mnogi smatraju za prvi i modernistički, odnosno postmodernistički roman, a po kojem je i Majkl Vinterbotom (*Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* Michael Winterbottom, 2005) snimio istoimenu, izvrsnu ekranizaciju *nepredstavljajućeg*.

Hačionova navodi mišljenje jednog od najuticajnih književnih teoretičara, takođe Kanadanina Nortrop Fraja (Northrop Frye) da današnja proza ima mnogo zajedničkog sa onom iz kasnog XVIII veka kada je

referencijalnost počinje da igra značajnu ulogu (na filmu da ne kažemo od *novotalasovaca*), Hačionova identifikuje tzv. *narcistični narativ* (ističući još Ovidijevu ironiju u *Matemorfozama*), po kojem se čitalac (u našem slučaju gledalac) i *vezuje* i *odbija* u ulozi aktivnog učešća, tj. u isto vreme je i kokreator samorefleksivnog teksta ali i distanciran od istog upravo zbog njegove izrazite samorefleksivnosti.³³⁹

Vratimo se osnovama *kanona*, a to je postojanje jasnog problema, a on je opet uzrok neophodnih sukoba – klasična naracija tako pruža oblik matrice tzv. *rešavanja problema* (*problem solving*), a ova sintagma se obično i identifikuje sa pragmatičnim načinom razmišljanja bliskom američkom, koji bi, u krajnjoj instanci, trebao da podstiče i optimizam na liniji *opstanka* kapitalizma. Generalno gledano, ovaj celokupni *klasični* koncept umnogome je doživljavan kao onaj što zapravo afirmiše stare vrednosti.³⁴⁰ Uočljiva *moralizatorska* pozadina kroz afirmaciju vere u dobro, te didaktička potka putem zagovaranja upornosti *koja se isplati*, kao i uvek moguće promene na bolje (preduslova za povoljno razrešenje) klasične filmske naracije, a kako se već ista identifikuje sa holivudskom, nudi čitanja po kojim je ona i sredstvo nametanja Amerike (da ne kažemo opet kapitalizam), kao ipak *najboljeg od svih mogućih svetova*.

“Moji filmovi nemaju ono što se zove finalna scena. Priča nikada ne doseže do svog zaključka [...] ja osećam kako je film više moralan ako ne ponudi publici rešenje koje je pronašao lik čija se priča pripoveda [...] Moji filmovi pružaju publici veoma precizan oblik odgovornosti [...] Ukoliko nas je film dotakao, i uznemirio, to znači da mi moramo odmah započeti sa novim odnosima prema svojim bližnjima.”³⁴¹

posebno Stern ovim romanom pomogao da se iznese “naročito fino savršenstvo” osećaja književnosti u nastajanju (samog procesa pisanja); Hutcheon, 2013: 8.

³³⁹ Ibid. - tekst sa korice.

³⁴⁰ Smatra se da su vrednosti koje klasični Holivud afirmiše one uspostavljene od strane patrijarhalnog društva (muškarac koji dominira porodicom, svet heteroseksualnih veza), te i sami filmovi često nude predstavu, po zagovornicima *frejdove teorije* na filmu, tzv. Edipove trajektorije, gde se Edipov kompleks razrešava na simbolički način: protagonista se miri (identifikuje) sa ocem – autoritetom i uspeva da objektivizuje majku, čime doseže i zrelost neophodnu za budući društveno stabilan život (i preuzimanje uloge oca), te tako biva nagrađen i najzad mu *dostupnom* ženom.

³⁴¹ Federiko Fellini; Fellini, 1996: 150-151.

Mađarski filmski kritičar i historičar Andraš Balint Kovač, temeljito analizirajući evropski umetnički (modernistički) film najviše zamera Bordvelu što sve druge modove naracija postavlja kao svesni izbor autora da odstupaju od klasične norme (u evropskom filmu plot je decentralizovan i narušen, motivacija likova indirektna, duboko unutrašnja ili odsutna...). Tako Kovač detaljno i sumira ta *odstupanja*: “priča manje motivisana žanrovskim pravilima - nije tako lako povezuje sa uobičajenim žanrom; epizodična struktura; ukidanje rokova kao vremenske motivacije plota;³⁴² koncentracija na karakter i ‘ljudsko stanje’ pre negoli na plot; opsežan prikaz različitih mentalnih stanja, poput snova, uspomena, fantazije; samosvest u stilskim i narativnim tehnikama; stalni propusti u motivaciji narativa i hronologiji; odgođena i disperzivna ekspozicija; subjektivna stvarnost koja se odnosi na priču; labavljenje lanca uzroka i posledica u plotu; ekstenzivna upotreba slučajnosti kao motivacije; briga unutar plota za psihičke reakcije a ne akciju; česta upotreba simbolike pre nego povezivanje slika na realističan način; radikalna manipulacija vremenskim sledom; povećana neodređenost u pogledu tumačenja otvorenog kraja priče; ‘preteoretisanje’ fabule, odnosno podređivanje plota razvoju retoričkih (uglavnom političkih) argumenata; otvoren politički didaktizam; primena principa kolažiranja; dominacija stila nad naracijom [pripovedanjem]; i serijske konstrukcije.”³⁴³

U svemu pobrojanom reklo bi se da nedostaje i eksplicitno isticanje težnji ka realizmu (što se naravno razlikuje od Američkog stilsko-formalnog, tj. režijsko-montažnog pristupa o kojem Bordvel govori), kao konstantne varijacije neorealizma (i *cinema verite-a*) danas toliko prisutne kroz *dokumentaristički* pristup fikcijskoj priči. Ovaj pristup pretpostavlja odsustvo bilo kakve imaginacije ili prepoznatljivih elemenata fikcije (postupak je dozeo i do hiperrealizma), a jedna od varijacija je i naročito popularna (kao i cenjena) poslednjih godina baš u SAD kao nezavisni, nisko/mikro/nepodržani žanr tzv. *mumblecore*, čijim se vrhuncem, u stilskom smislu, smatra Linklejerovo *Odrastanje* (*Boyhood*, Richard Linklater, 2014).

Robert MekKi (McKee), autor verovatno i najcenjenijeg scenarističkog udžbenika *Priča: stil, struktura, substanca, i principi pisanja scenarija* (1997), izdvaja tri oblika

³⁴² Zadati vremenski okvir kao *deadline* junaku, a čest pokretač radnje i saspensa same priče.

³⁴³ Kovacs, 2007: 61-62.

priče definisanih različitim pristupima plotu i strukturi, tvoreći tzv. *trougao priča*. Tako on pored *nadplota* (glavnog plotu, koji on smatra *kolekcijom vanvremenskih principa*) filmova *klasičnog dizajna*, razlikuje i *miniplot* kod ostvarenja, kako ih naziva *minimalističke* strukture (gde filmovi i dalje zadržavaju priču, reduciraju klasične principe, a karakteriše ih otvoren kraj, više likova, pasivni protagonista...), i *antiplot* filmova *antistrukture* (gde se *klasično* potpuno izvrće i negira, a ostvarenja su ispunjena ko incidencijama, nelinearnošću, nekonzistentnim realitetima... MeKki ih najviše i vezuje za evropska modernistička ostvarenja, autore sklone ekstravaganci i *samosvesnom preterivanju*, a sama postavka naracije bi umnogome mogla odgovarati Bordvelovoj parametarskoj naraciji).³⁴⁴

Konačno, moglo bi se zaključiti i kako je izvesni broj teoretičara doživeo Bordvelovu sistematizaciju doslovce - kao skup elemenata od kojih niti jedan (isti) ne može da se pojavi i u *klasičnom* i u *umetničkom* delu. Tako Viloque - Maricondi zaključuje da bi filmovi Grineveja bili problematični da se svrstaju u umetničke prema Bordvelovim parametrima, jer uprkos tome što oni poseduju jasni pečat autora, većina ih je snimljena u studiju a ne na realnim lokacija, kao što se i sam Grinevej: “ponosi stvaranjem likova koji su mnogo češće ‘vešalice’ za ideje nego uverljive složene ličnosti.”³⁴⁵

Naravno, oba argumenta se najpre tiču sredstava izvedbe, a ne suštine. A ona se ogleda u tome da se *pripadnost* utvrđuje u odnosu na samu tendenciju filma, odnosno dominirajuću autorovu intenciju, a ne na osnovu pukog ekstrahovanja iznešenih karakteristika kao gradivnih elemenata, na taj način i odvojenih od konteksta celine, tj. celokupne građe. Svi navedeni postupci jesu prepoznatljivi, te malo manje *čisti* primeri iziskuju filtriranja tipa čemu inkliniraju, ili, u nekim slučajevima još i pre, posmatranje kroz optiku suprotnosti *klasičnim normama*, a ne nekim tajanstvenim trećim, ili četvrtim modelima naracije.

³⁴⁴ McKee, 1997: 45-46.

³⁴⁵ Willoquet-Maricondi, 2008a: 32.

4.1. Klasična struktura

“Struktura je izbor događaja iz životnih priča karaktera, koje su komponovane u strateške sekvence da izazovu konkretne emocije i da izraze konkretan pogled na život.”³⁴⁶

Robert MekKi

Čuvena Aristotelova da *celo treba da ima početak, sredinu i završetak*, čini se kako je u evropskim filmskim vodama preživela pre u Godarovoj interpretaciji, sa slavnim mu dodatkom: ... *ali ne nužno i tim redom*. No, baš Aristotelovo *celo* osnova je i tzv. *tročinske strukture* scenarija, koja se smatra i *klasičnom*, naročito promovisane u SAD od strane pionira analitičkog i strukturalnog pristupa scenarističkom zanatu i edukaciji Sid Filda (Syd Field) u prelomnoj mu knjizi - priručniku *Scenario: osnove pisanja scenarija*, objavljenoj najpre 1979. godine.

Iako su se knjige sličnog karaktera sporadično pojavljivale i pre Fildove (prvi pokušaji priručnika datiraju još iz doba neme ere američkog filma, tj. druge dekade prošlog veka, dok se i sama tročinska struktura javlja pre rata), tek njegova sistematizacija uspostavlja čvršće temelje razvoja scenaristike u 1980-im, naročito popularne oblasti priručne literature sa izrazitim naglaskom na praktičnu primenu od 1990-ih na ovamo. Ujedno, Fildova pojava pokreće i instituciju tzv. scenarističkih gurua – *trenera* - pedagoga, predavača specijalizovanih seminara i scenarističkih konsultanata dostupnih svim zainteresovanim i izvan holivudskih studija i filmskih škola, trasirajući praktično put imenima poput: Linde Ziger (Seeger), Majkl Hoga (Michael Hauge), Kristofer (Christopher) Voglera, Džon Trubija (John Truby), Blejk Snyderera (Blake Snyder)... kao i Robert MekKija, najslavnijeg među *ostalim*.

Koliko god bili brojni zagovornici ove strukturalne koncepcije naročito u Americi, čini se kako su još i brojniji protivnici iste, smatrajući kako ona predstavlja dogmatski pristup koji zagovara odsustvo svih kreativnih sloboda, te tako samo stimuliše stvaranje uniformnih, stereotipnih ostvarenja. No, iako norme koje će biti predočene u nastavku pojedini autori zaista doživljavaju u smislu doslovnog, slepog pridržavanja, neki odlaze i toliko daleko da iznalaze sopstvene *formule* – ograničavajuće, striktne obrasce za *sve*

³⁴⁶ McKee, 1997: 33.

filmove, čak i na svakom koraku,³⁴⁷ važno je naglasiti da one ne podrazumevaju dogmatsko pridržavanje jer onda zaista prete kliše, već ih treba shvatiti kao plodan poligon - okvir za kreativne intervencije. Najzad, vodeći *scenaristički gurui* se redovno ograđuju od tretiranja čitave koncepcije kao zakonika – klasična struktura je pre skup *oruđa* (ili korisnih instrumenata da se što efikasnije ispriča priča), *a ne pravila*, kao što ističe recimo autor niza scenarističkih priručnika Vilijam Martel (William Martell).³⁴⁸

Scenariji su STRUKTURA, STRUKTURA, STRUKTURA.³⁴⁹

Potonja tvrdnja Aleksandra Mekendrika, uglednog američkog autora i pedagoga koji se proslavio komedijama za britanski studio Iling (poput: *Čoveka u belom odelu / The Man in the White Suit*, 1951, ili *Gangsterske petorke / The Ladykillers*, 1955), kao i ona najčešće isticana *scenariji su struktura*, slavnog scenariste i pisca Vilijam (William) Goldmana (dvostrukog Oskarovca za scenario), u direktnoj su vezi sa uobličavanjem klasične filmske naracije. Kao što je već napomenuto, pod terminom struktura na kojem insistira veliki broj američkih scenarističkih gurua i samih scenarista, pretpostavlja se ona *klasična* koja počiva na kauzalnoj dramaturgiji, generisana iz Aristotelove postavke kao *tročinska* (početak, sredina i završetak), podržavajući njegovo stanovište o preciznosti i konciznosti strukturalnog jedinstva delova priče, koje treba da je takvo da ukoliko se *bilo koji od njih zameni ili ukloni, celina će biti narušena i nepovezana*.³⁵⁰

Prirodno, kako bi se primenila klasična struktura, najpre se mora biti svestan i uslovnosti *klasične naracije*, njenog utemeljenja u sukobu – dramskom, u svom izvornom smislu reči (etimološki, sa antičkog grčkog, drama znači *akciju - delovanje*). Ukratko,

³⁴⁷ Takvu krajnost svakako nudi najbizarniji od svih naslova Tod Klikov (Todd Klick): *Something Startling Happens: The 120 Story Beats Every Writer Needs to Know* (2011), kojim on obrađuje formalne sličnosti između različitih ostvarenja iz *minuta u minut*, tretirajući preko 40 filmova, uključujući: *Kuma (The Godfather)*, 1972), *Rašomon*, *Džuno (Juno)*, 2007), *Matriks*, *Petparačke priče (Pulp Fiction)*, 1994)...

³⁴⁸ Kritičari klasične strukture recimo naročito zameraju navođenja broja stranice (ili minuta filma) kada se preporučuje koji dramski čvor, iako zagovornici iste obično ističu kako su u pitanju okvirne mere koje služe za orijentir, *preporuke*, a ne obavezna pravila.

³⁴⁹ Aleksandar Mekendrik; Mackendrick, 2004: 41.

³⁵⁰ Neki od scenarističkih priručnika nude svoje sisteme razvoja priče kroz različiti broj stadijuma: Voglerovih 12 etapa *piščevog putovanja* ćemo videti, recimo Snajder nalazi 15, Trubi insistira na 22 gradivna bloka, itd, ali svi ovi modeli su u direktnoj vezi sa klasičnom naracijom, i predstavljaju daljnje razlaganje tročinske strukture.

prilikom kreiranja klasične strukture, pretpostavlja se najpre izbor protagoniste; čak i u tzv. *buddy filmovima* (protagonista i centralni karakter, sa svojim funkcijama, gde su naročito dobri primeri *Telma i Luiz / Thelma & Louise*, 1991, ili serija filmova *Smrtonosno oružje / Lethal Weapons*, 1987-1998), kao i *timskim* gde imamo tandem (grupu) vodećih aktera, uvek se teži ekstrahovanju jednog dominirajućeg lika, ne bi li se isti i mogao podvrgnuti razvoju (uspostavio *luk karaktera*), te doživeo promenu na kraju.

Da bi krenuo u delovanje – filmsku priču, protagonist mora imati i zadat cilj (uveden problem) koji je vidljiv publici, a kojeg i on sam često nije svestan na početku, kao i *potrebu*. Zahvaljujući *plot-tačkama*, pod pritiskom konkretnog antagoniste ili sila antagonizma (koje mogu predstavljati skup nepovoljnih okolnosti po doseganje mu cilja), cilj i njemu počinje bivati jasan. Doseganje konkretnog i vidljivog cilja predmet je glavnog plota, a isti ne mora da bude od neizmerne važnosti na nekom globalnom planu – neophodno je da ga on/a doživljavaju lično takvim (recimo maturantkinji određena haljina za matursko veče), ne bi li imao/la opravdanje da se tokom čitavog filma trudi da ga dosegne. Recimo u strukturi mita koja sledi, ova linija simbolički predstavlja tzv. *spoljašnje putovanje*, ono fizički vidljivo.

A sad potreba. Moglo bi se reći kako je cilj i njegovo doseganje u stvari povod priči, dok je pravi uzrok pripovedanja ispunjavanje *potrebe* protagoniste, doseganja onog što mu/njoj nedostaje (ljubav, samopouzdanje, razumevanje, komunikativnost...), ili neutralisanje mane koja ga/je koči da deluje onako kako bi želeo/la. Opet prema strukturi mita, ovo simbolički tzv. *unutarnje (dubinsko) putovanje*, ili *psihologizacija*, korenspondira sa *lukom karaktera*, njegovom *transformacijom*, te tako nimalo slučajno postoje tumačenja kako su klasično strukturisane priče zapravo o odrastanju – sazrevanju. U kvalitetnijim primenama klasične strukture, cilj i potreba fizički nisu isti, tj. zajednički objekt glavnog plota. Potreba je obično vodilja podplota (koji inače pretpostavljaju iste razvojne faze uvoda, razrade i zaključka), te otuda i brojna insistiranja na tome da se u podplotu (da ne kažemo podtekstu) krije prava ideja filma.

Iz svega navedenog moralo bi biti jasno zašto je izbor protagoniste i njegovog cilja u odnosu na potrebu od neizmernog značaja klasičnoj strukturi. Ona se i uspostavlja

kao tri faze (čina) stadijuma junaka/inje, a *plot-tačke* su situacije koje se direktno (ili nekada indirektno) najsnažnije reflektuju na svest nje/njega, tj. iskušavaju karakter i odlučnost protagoniste. *Plot-tačke* i *srednja-tačka* fizički preusmeravaju *vidljivu* radnju u drugi pravac, po mogućnosti ka što manje očekivanom (ali odmah, ili kasnije i logičnom – motivisanom), a u odnosu na onu *nevidljivu* unutarnju potrebu protagoniste (neke od zabluda u vezi sa *nevalidnošću* klasične strukture u pojedinim filmovima i potiču od toga ako se pogrešno izdvoji protagonista, odvajajući ga od funkcije plota).

Istini za volju, klasičnu tročinsku strukturu, uz iznešenu generalnu postavku karakterologije klasične naracije, pažljivijim analiziranjem je zaista moguće prepoznati čak i u većini narativnih američkih filmova (i mnogobrojnim drugim širom sveta koji počivaju na drami - konfliktu, što će reći definisanim zapletima i likovima - pričom), uključujući i one cenjene od strane kritike (a ne samo tzv. komercijalne!), kao i u brojnim zapaženim (naizgled) potpuno nekonvencionalnim ostvarenjima. Stoga baš i nije klasični marketinški trik raznih scenaristički priručnika koji, varirajući iste modele *klasičnog* kao vrste kičme, nosača artikulacije priče, preporučuju upravo ovu matricu za pisanje *uspešnog scenarija* koji će izroditi isto tako *uspešni film*. Što su strukturalni *šavovi* bolje zamaskirani, to je, prirodno, i film kvalitetniji, svežiji.

I kod mnogih formalno kompleksnijih filmova komponovanih od *blokova*, da se izrazimo bordvelovski (koje on nalazi u filmovima 1940-ih, prilikom poređenja sa recimo Tarantinovom sklonošću), sa više aktera i (pod)plotova, flešbekova i poigravanja vremenskim tokovima tako da neizbežno stvaraju osećaj fragmentarnog, obično i onih kvalitetnijih (i ponovimo opet, sa jasnim a ne apstraktnim zapletima i likovima) neretko je taj osećaj u stvari samo utisak *opšte slobode* nastao veštím ukrštanjem delova u celinu, koji su skrojeni iz (obično prvo uspostavljenih) klasičnih sastojaka. Tako i jedan broj filmova novijeg datuma tzv. umreženih narativa, ili račvaste narativne konstrukcije, kako ih Bordvel naziva, kao i recimo filmovi - *slagalice*, ili modularno pripovedani (naracija naročito razvijena u video igrama), *hiperlink* filmovi, dok formalno ističu otklon od *svega* do sada viđenog, suštinski ili variraju klasične norme, ili eventualno odlaze u *kontru*, ka liniji evropskog modernističkog filma, odnosno MekKijevoj *antiplot antistrukturi*. U konačnici, ako je recimo u montažnom smislu film *oneobičen*, to ne znači da je i na isti

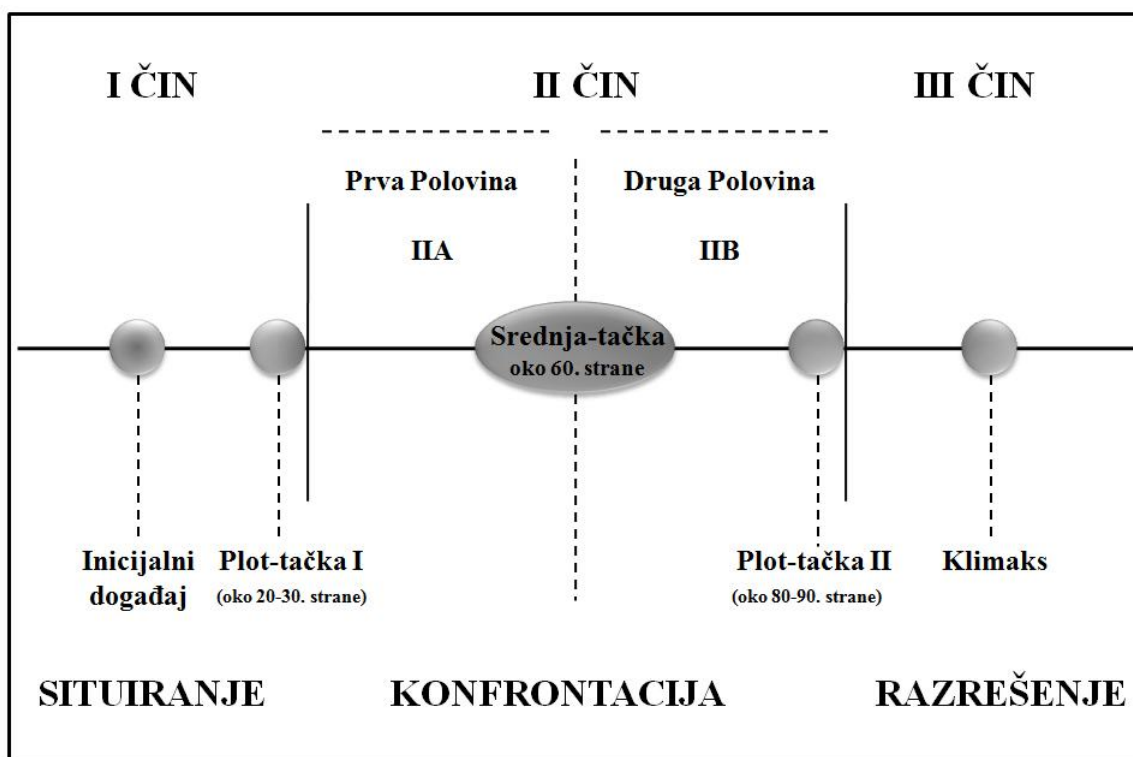
takav način dramaturški razvijan, postavljan od samoga začetka. Štaviše, često i nije, a što svakako ne isključuje da koncept nelinearnog i *fragmentiranja* nije odmah zamišljen, jedino što je postupak istog primenjen nešto kasnije, a ne odmah na početku.

Tako se i postavlja pitanje, ukoliko se pridoda još koja linija plota, antagonisti recimo kontagonista, protagonisti centralni lik (uz ostale likove uobičajenih funkcija), nekoliko flešbekova, a sve to se postavi u odnosu na klasičnu strukturu i neke od osnovnih zakonitosti takve naracije (karakterologije), da li je opravdano govoriti o jednom novom izrazu, ili o prirodnom, eventualnom usložljavanju samog medija i percepcije publike? Da li bi onda i svako usložnjavanje istog algoritma softvera, pretpostavljalo i pojavu postalgoritma postsoftvera?

Slika 1 koja sledi predstavlja grafički prikaz nadasve uticajne tzv. *Fildove paradigme* (uz neznatne opisne intervencije zarad bolje preglednosti i jasnoće), koju je i on sam vremenom obogaćivao u odnosu na svoju originalnu verziju, ali osnova je uvek ostajala ista. Grafički je prikazana klasična tročinska filmska struktura celokupnog scenarija (što pretpostavlja i arhitekturu budućeg filma), odeljenog na dramaturške celine – činove. Tri čina su naravno simboličke jedinice, i nisu doslovce prisutni kao u dramama. Oni znače: *Situiranje* (ili pozicioniranje, što bi u pozorišnom smislu predstavljalo ekspoziciju i uvođenje zapleta), *Konfrontaciju* (koja podrazumeva *komplikacije*, *peripetije*) i *Razrešenje* (kulminacija ili klimaks, i rasplet) priče protagoniste/a.

Pretpostavka je da pravilnim formatiranjem scenarija u *američkom formatu*, koji je i jedini prepoznatljivi, unificirani standard pisanja (zbog svoje funkcionalnosti je i ušao u upotrebu širom sveta) - jedna stranica predstavlja jedan minut budućeg filma. Da bi se uspostavio željeni ritam, suština je u (okvirnim, a ne nužno tačnim!) međusobnim proporcijama dramaturških delova na nivou njihove dužine trajanja, a ne kvantitetu – broju stranica, ma koliko scenario bio dugačak (navedeno je samo primer - 120 stranica za dvočasovni fim). Dakle, u idealnom omeru: I ČIN bi tako činio: 25-30% od ukupne radnje filma (broja stranica), II ČIN 40-50%, i III ČIN opet 25-30%, uz opštu preporuku da bude kraći od I ČINA, po drevnom dramaturškom da kako se bližimo kraju, radnja se ubrzava.

Fild je vremenom uveo i još dve tačke u najdužem (i obično najtežem za sprovođenje) II ČINU tzv. *pinch tačke*, koje imaju funkciju manjih dramskih čvorova, ali ih ovde nećemo iznositi da se ne bi osnovna shema dalje komplikovala.³⁵¹ No, sa njima bi scenario bio odeljen na 8 manjih segmenata praktično istih dužina, omogućavajući tako i lakših rad (fokus na kraće celine), te korenspondirajući sa tzv. *sekvencijalnim pristupom* u scenaristici - podela teksta na 8 ravnomernih sekvenci u trajanju od 12-15 stranica, metod koji evocira i jedan od starih holivudskih modela generisan iz tehničke podele filma na *sekvence* od 10-ak minuta (tačnije 11 min.), koliko je i nekada bilo trajanje u bioskopskoj projekciji jedne filmske rolne (ili upravo *čina* u našoj kolokvijalnoj *kinooperaterskoj* terminologiji).



Fildova paradigma za pretpostavljenih 120 stranica scenarija – film u trajanju od 120 minuta.

³⁵¹ Tačke koje se postavljaju između početka II čina i *srednje-tačke*, odnosno *srednje-tačke* i završetka istog.

“Pre nego što napišete i jednu reč u scenariju, morate znati svoju strukturu: svršetak, početak, plot-tačku I, i plot-tačku II. Scenarista gradi svoju priču oko ta četiri elementa.”³⁵²

I ČIN - *Situiranje*: podrazumeva najpre ekspoziциони deo, uvodno pozicioniranje sveta koji prikazujemo – ambijent i predstavljanje protagoniste (kao i drugih likova od značaja). Negde do polovine I čina obično se javlja *inicirajući događaj*, kao prva stepenica (ili *glasnik*) zapleta. On je i prva situacija što narušava monotonu, ili češće nezavidnu svakodnevicu protagoniste, *pozivajući* ga da nešto promeni u životu ukoliko bi želeo da bude ispunjeniji (a čega on/a obično odmah nisu svesni). Kraj I čina obeležava *plot-tačka I*, što je događaj na koji protagonista *odgovara*, to jeste kreće u sukobljavanje sa problemom – polazi u *avanturu*, te se zato i često ističe kako tek od ovog trenutka film zapravo počinje.

Dakle, I čin je priprema za glavno dešavanje filma, te i prostor za definisanje žanrovskog okvira i utvrđivanje tematskog, odnosno iznošenja osnovne ideje koja će se tretirati, a sve to kroz jasno uvođenje problema sa kojim će se protagonista/kinja na dalje konfrontirati.

II ČIN – *Konfrontacija*: označava niz varijacija sukoba (komplikacije), simbolički sublimaciju onoga što život nosi, od dobrih trenutaka zadovoljstva, do onih najtežih kada se čini kako je *sve izgubljeno*. *Srednja-tačka* zna da bude uvođenje još i većeg, tek (naizgled) nesavladivog problema, a može predstavljati i trenutni privid da se protagonista izborio sa istim. Snažni događaj u *srednjoj-tački* često čini protagonistu svesnim šta je zaista njegov *problem*, što ga dodatno stimuliše (ili destimuliše) na putu ka rešavanju istog. Ovaj obrt Sid Fild uvodi nešto kasnije u svoju izvornu paradigmu, a ona ume (čak je i poželjno) da bude toliko drastična, da (pre)okrene film (glavnog junaka/e) u potpuno drugi pravac, nešto poput kulminacije Gustav Frajtaga (Freytag) u čuvenoj mu *Frajtagovoj piramidi* pozorišne dramaturgije.

Reklo bi se da otuda i potiče deo primedbi tročinskoj strukturi koji joj obara validnost argumentom kako se česta javlja i četvoročinska (poput Kristin Tompson u svojoj uticajnoj knjizi *Pripovedanje u Novom Holivudu / Storytelling in the New*

³⁵² Sid Fild; Field, 2006: 25.

Hollywood), bez obzira što ovakav obrt na oko polovine filma, ima puno dramaturško opravdanje da bude deo celine istog tipa poligona borbe - konfrontacije junaka. Najzad, zato se II čin i deli označavajući se sa II A, i II B, gde II B u stvari predstavlja krizu, ili peripetije protagoniste. Interesantno, upravo ova *srednja-tačka*, uprkos tome što su uklonjene praktično sve ostale klasične *norme*, vidljiva je u filmovima Antonionija.³⁵³

Plot-tačka II okončava II ČIN, i ona je prelomni momenat u kojem je protagonista obično prisiljen da načini svoj krajnji izbor. Naime, on sada mora da razreši problem i to što pre, jer ga svako odlaganje može koštati još gorih posledica po samoga sebe.

III ČIN – *Razrešenje*: sadrži negde oko polovine (ili bliže kraju) *kulminaciju (klimaks)*, koja predstavlja finalno sučeljavanje sa antagonistom, tj. problemom, nakon čega je isti/o savladan/rešen, ili protagonista gubi svoju *poslednju bitku*. Potom sledi po mogućnosti što kraći *rasplet*, koji prikazuje junaka/inju koji sada, nakon pobede ili poraza, sa novim stečenim znanjem (svešču), *transformisan/a* obitava u svom *novom* okruženju.

Važno je da promena protagoniste bude uočljiva kroz ponašanje ili nastup, da bi se pretpostavilo kako će isti/a na dalje primenjivati *novostečeno znanje*. Svakako, ovo okruženje na kraju često je i ono staro (sa početka), ali protagonista, nakon što je prešao čitav svoj razvojni put tokom filma - *naučio lekciju*, više nije *onaj stari*, te ni ne može da posmatra stvari oko sebe kao nekad, onomad kada je film započeo. Taj poslednji prizor obično se posmatra kao oblik refleksa u ogledalu onog otvarajućeg, simbolički ukazujući kako više *ništa nije isto*.

³⁵³ Iako se u Antoninijevoj ranoj fazi, recimo naročito u *neoralističkom* mu *Kriku* (1957), čak prepoznaje tročinska struktura (sa pretpostavljena jasna četiri segmenta), u kasnijem radu se mogu zapaziti prelomi radnje oko sredine: nešto pre polovine, akteri se vraćaju sa ostrva u *Avanturi*, dok na oko pola filma: u *Noći*, bračni par koji tumače Marčelo Mastrojani (Marcello Mastroianni) i Žana Moro (Jeanne Moreau) odlaze na famoznu žurku, u *Pomračenju*, protagonistkinja koju tumači Monika Viti (Monicca Vitti) zbližava se sa likom Alen (Alain) Delona, u *Uvećanju*, protagonista - fotograf otkriva postojanje *trećeg čoveka* na fotografiji...

4.2. Struktura mita

“Verujem da su priče metafore prema kojima ljudi premeravaju i prilagođavaju svoje vlastite živote upoređujući ih sa onim prikazanih likova. Verujem da je osnovna metafora većini priča putovanje, i da dobre priče pokazuju barem dva putovanja, spoljašnje i unutarne, spoljašnje putovanje u kojem junak pokušava učiniti nešto teško ili domoći se nečega, i unutarne putovanje u kojem se junak suočava sa krizom duha ili testira karakter što dovodi do transformacije.”³⁵⁴

Kristofer Vogler

Opšte mišljenje (komparativnih) mitologa je da nas mitovi podučavaju životu. Njihovo metaforičko dejstvo generisano iz drevnih priča preživljavalo je modifikacije od originalnih usmenih predanja, ali prema brojnim istraživanjima polazna osnova ostajala je ista, a prepoznatljiva struktura - narativni modeli priče i funkcije likova u mitovima, bajkama i legendama, i to bez obzira koliko izvori bili međusobno udaljeni, i geografski i vremenski, različiti u sociokulturološkim osnovama, umnogome je zajednička. Svako ulaženje u detalje zahtevalo bi ekstenzivna objašnjenja, elaboriranje kolektivnog nesvesnog i arhetipova, značajno prevazilazeći predmet ovog istraživanja. Tako je izlišno i pokušati podrobnije predstaviti sve zaslužne u ovom polju i njihove teorije, bilo strukturalistička tumačenja, Bartove *Mitologije* (1957) - da mit predstavlja metajezik, konotativni, semiološki sistem drugog reda, funkcionišući kao oblik metaforičkog predstavljanja doslovnog značenja sadržeći i ideološku crtu, ili naročito značajna istraživanja Levi-Strosa i konflikt mu binarnih opozita oko kojih se svi narativi razvijaju (dobro/zlo, ljubav/mržnja, lep/ružan, snažan/slab... veoma eksplicitno prisutno u da kažemo Almanovski *žanr filmu*), te metafore poput one u vezi sa osnovnom nam biološkom potrebom ishrane - *da li živo ili kuvano* u njegovom *kulinarskom trouglu*, kao ni pristupe narativnim modelima zapadne književne tradicije Nortrop Fraja i njegova četiri arhetipska modela vođena kao *mitovi – mythoi*, da ne kažemo unifikacije karaktera štiva u *odnosu na godišnja doba*.

No, svakako je važno pomenuti srodnu studiju i temeljac svih kasnijih istraživanja na temu formalističko-strukturalističkih (zajedničkih) matrica - Propovu *Morfologiju*

³⁵⁴ Vogler, 2007: 300.

bajke (1928), po kojoj one raspolažu sa najviše 31 narativne funkcije (ili *plot-oruđa*, zajedničkih stepenica razvoja priča), od recimo prve – *odvajanja - odlaska junaka iz porodice*, pa do 31. - *svadbe junaka*. Takođe, Prop detektuju i *dramatis personae*, uvek istih sedam (arhe)tipova karaktera: junak, protivnik (negativac), pošiljalac (dispečer, glasnik - šalje junaka u avanturu) darivalac (donor, funkcija mentora), pomoćnik (junakov prijatelj), careva kći (tražena osoba, nagrada junaku), i lažni junak. Od pobrojanih, neki mogu i da izostanu, kao što i više njih može biti nosilac iste funkcije, naravno u zavisnosti od potreba određene bajke.

Kao i kod Jungovog tumačenja arhetipa, osnovne jedinice kolektivnog nesvesnog - univerzalnih predstava *figura, događaja i motiva*, arhetipske figure, bilo bazičnih mu četiri: sopstvo/jastvo, persona (ili maska), anima/animus (muška i ženska strana u suprotnim polovima), senka (mračna strana), ili neke od niza drugih: stari mudrac (mentor), trik-igrač, *prevrtljivac* (shapeshifter), boginja, devica... zapravo su nosioci funkcije putem jedne određujuće karakterne osobine, čime im se i po automatizmu dodeljuje konkretna uloga u odnosu na junaka. Tako oni simbolišu i junakov nadomeštaj nedostataka pozitivnih crta, kao i otelotvorenje mane/a, tj. prikrivenu negativnu osobinu junakove psihe - ličnosti, te putem svoje funkcije u priči, služeći kao ispomoći i opstrukcije, omogućavaju da on do kraja putovanja postane formirana, kompletna ličnost.

No, zaključimo ovaj deo rada sa Kristofer Voglerom, nekadašnjim savetnikom odeljenja za razvoj projekata niza holivudskih studija (Walt Disney, Warner, Fox, i drugi), autorom *Piščevog putovanja: Strukture mita za pisce*, sa punim pravom jedne od najtiražnijih i najuticajnijih knjiga priručničkog karaktera scenaristike, i njegovom verovanju da su: “priče oruđa [naše] orijentacije, funkcionišu kao kompas i mape kako bi nam omogućili da se osećamo orjentisano, usmereno, povezano, više svesni našeg identiteta i odgovornosti kao i našeg odnosa prema ostatku sveta.”³⁵⁵ U svojoj knjizi on transponuje model *monomita – herojevog putovanja* iz već pomenute kapitalne studije Džozefa Kembela *Heroj sa hiljadu lica* u oblik prijemčljiviji filmskoj dramaturgiji, iznoseći takođe arhetipove u direktnoj sprezi sa strukturalnim razvojem priče.

³⁵⁵ Vogler, 2007: 300.

Vogler 17 etapa *monomita*,³⁵⁶ svodi na 12, dovodeći ih u strukturalnu vezu sa 3 čina; Kembel inače identifikuje postojanje 3 celine: odlazak, inicijacija, povratak. Svaki stadij ponaosob nosi i simbolički, ilustrativan naziv prema događaju direkto vezanim za junaka (koji Vogler i detaljno opisuje), što pretpostavlja njegovo *putovanje*. Tako je uostalom i kod Kembela, a detaljnije predstavljanje svake etape iziskivalo bi opet značajno proširenje ovog rada.³⁵⁷

Recimo Todorovljeva narativna teorija *ekvilibrijuma*, razlikuje 5 stadijuma za koje on smatra da većina priča poseduju: 1. Ekvilibrijum, 2. Prekid ekvilibrijuma (*disekvilibrijum*, događaj koji nosi problem), 3. Prepoznavanje poremećaja ekvilibrijuma (problema), 4. Pokušaj da se povrati ekvilibrijum (reši problem, povrati red), 5. Ekvilibrijum ponovo, povratak ili uspostavljanje novog ekvilibrijuma. Upravo ovo narušavanje, i uspostavljanje ravnoteže *ordinarnog sveta* (na kraju obogaćenog sa eliksirom novog ekvilibrijuma), putem odgovora na sva iskušenja kroz putovanje kroz simbolički *posebni svet* (*special world*), suština je herojevog putovanja, a kao što smo videli, praktično i klasične tročinske strukture.

Etape Voglerovog *piščevog - herojevog putovanja*:

I ČIN

1. Svakodnevnica (Ordinarni svet)
2. Poziv za avanturu (Zov pustolovine)
3. Odbijanje poziva
4. Susret sa mentorom
5. Prelaženje praga

³⁵⁶ Kembel, 2004: 217

³⁵⁷ Kako se već Kembelovo *herojevo putovanje* odnosi na muškog junaka, recimo Morin Murdock (Maureen Murdock) je razvila svoje *Herojinino putovanje: Ženina potraga za celovitošću* (1990) koje pretpostavlja 10 razvojnih faza junakinje (kasnije će nastati još nekoliko varijacija drugih autorki). Murdockova je inače naročito bila *isprovocirana* Kembelovim komentarom na njen koncept: "Žena ne treba da putuje. U celom mitološkom putovanju, žena je već tamo. Sve što ona mora da učini je da shvati kako je ona to mesto do kojeg svi pokušavaju da stignu"; Maureen Murdock, n.d.

II ČIN

6. Testiranja, saveznici, neprijatelji
7. Pristupanje najskrivenijoj pećini
8. Teško iskušenje (Strašni sud)
9. Nagrada (Osvajanje mača)

III ČIN

10. Put nazad
11. Vaskrsenje
12. Povratak sa eliksirom

Ponovo možda iznenađujuće, ali veliki broj narativnih ostvarenja u čijem je centru naracije junak služe se (nekada veštije prikrivenim) navedenim etapama (naravno, i pored već pomenutog najčuvenijeg primera Lukasovih *originalnih Ratova zvezda* modelovanog prema Kembelovom monomitu, ili niz drugih uspešnih *epika*), a što opet ne podrazumeva i potpunu ispoštovanost svakog *koraka* - etape da bi se željeni efekat *herojevog putovanja* postigao (u vešte interpretacije podpali bi i npr. *Matriks*, *Borilački klub / Fight Club*, 1999, *Početak...*). No, česte su primedbe kako i mnogi heroji u filmovima ne prolaze unutarnje putovanje, već samo spoljašnje, te ostaju isti.

U takvim slučajevima, što uostalom važi i za klasičnu tročinsku strukturu jer je struktura mita jedan od njenih razrađenih oblika - ili struktura generalno nije uspešno primenjena (u svom značenjskom obliku, već je samo ispoštovana forma stvarajući brojne simplifikovane klišee), ili, po drugom modelu, junak može ostati isti, ali bi onda promenu trebali doživeti oni oko njega, sugerišući kako je on svojim kvalitetom transformisao celu sredinu. Struktura mita, kao uostalom i klasična, insistira i na žrtvovanju junaka/inje na kraju, bilo u simboličkom smislu: odricanja od nečega materijalnog (ili nekoga) a do tada mu/joj od neizmerne važnosti, zarad onoga sada (kada je najzad osvešćen/a) još važnijeg - od duhovne, ili emotivne vrednosti; u *Kazablanci* je to recimo žrtvovanje privatnog - *stare* ljubavne želje Rika (Hemfri Bogart), zarad opšte dobrobiti, *novoostvarenog* mu višeg ideala ogledanog u borbi protiv fašizma i patriotizmu. Ili, žrtve u onom fizičkom smislu, gde junak strada - gine zbog, naravno, dobrobiti celog okruženja.

V OSVRT NA FILMSKU PRODUKCIJU OD RANIH 1970-IH DO DANAS

“Svi filmovi su o čudnim svetovima u koje ne možeš da odeš, osim ako ih ne izgradiš i snimiš.”

Dejvid Linč

5.1. (NOVI) HOLIVUD I AMERIČKI FILM

“U svakom filmu uvek postoji istorijska implikacija.”³⁵⁸

Oliver Stoun

Od sedme dekade prošlog veka, filmovi koji su nastajali u SAD (ili pak američkih autora kao što je recimo Kubrik) posebno su posmatrani pod lupom posmodernizma, što je svakako razumljivo. Istorijski posmatrano, reč je o najuticajnoj kinematografiji na globalnom planu - komercijalno najrentabilnijoj, te nasledniku klasičnog Holivudskog studijskog sistema koji se do kraja 1960-ih (sa ukidanjem ozloglašenog *Hejsovog kodeksa* cenzure i revizije - omekšavanja rejting sistema) najzad u potpunosti dezintegriše u odnosu na onaj izvorni, a čija je tranzicija opet otpočela još 1948 sa *Paramauntovim dekretom* (zakonom antitrusta gde se distribucija odvaja od studijske proizvodnje, kao i konkurencije u ekspanziji televizije).

U nešto izmenjenom pristupu produkciji, sa ulaskom *politike autora*, ili *sarisovaca* na velika vrata (kao što su prethodno značajan prostor u Evropi zauzeli *cahiers-ovci*, odnosno u Britaniji *movie-vc* - časopis formiran kao idejni odgovor na *Cahiers* 1960-ih), javljaju se prirodno i novi sadržaji. Američki (neo)realizam postaje sve prisutniji, u sprezi sa razbijanjem tradicionalnih holivudskih žanrova – neretko odlaskom u već pomenutu negaciju ustaljenih im konvencija, kao i, ukupno gledano, slobodniji pristup naraciji. Sa gubljenjem težišta u načinu delovanja starog studijskog sistema, sve se završava i nešto kasnijom pojavom brojnih režisera koji postaju i sopstveni producenti

³⁵⁸ Kreisler, 2010: 205.

(ili pre jedni od izvršnih producenata), približavajući se tako autorstvu – kontroli svog projekta, i u onom izvornom evropskom smislu.

Javlja se tako jedan *Novi Holivud*, koji je kasnije viđen periodom tzv. holivudske renesanse, okvirno od 1967-1975, da ne kažemo od Penovog *Boni i Klajd*, i Nikolsovog *Diplomca* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), pa do Altmanovog *Nešvila* (*Nashville*, 1975), i ponovne prekratnice - Spilbergove *Ajkule* (*Jaws*, 1975, prozivanih od dela kritike i “Votergejt filmovima”),³⁵⁹ a sve to u vremenu kada SAD preživljavaju praktično najturbulentnije godine unutar svojih granica (slobodarski pokreti, kulminacija Vijetnama, atentati, afera Votergejt...). Istovremeno, sve je uticajnija nezavisna i andergraund scena sa centrom u Njujorku, bilo da je reč o stvaralaštvu Džon Kasavetisa (John Cassavetes) ili Endi Vorhola, ili recimo Džon Votersa (John Waters) u Baltimoru (poslednja dvojica zaslužni i za popularizaciju tzv. kemp estetike, koja se često definiše kao svesno nanošenje kiča).³⁶⁰

Bilo je to doba: “kada se ekskluzivnost doživljavala kao pretpostavka inkluzivnosti, a reinterpretacija tradicije se poistovećivala sa reafirmacijom,”³⁶¹ formuliše Nebojša Pajkić novoholivudske tendencije 70-ih. Dok Hrvoje Turković ističe: “Modernizam je, zapravo, uveo, kao princip, afirmaciju neafirmisanog, traganje za alternativama. Po tome su Lukas i novoholivuđani potvrđeni modernisti.”³⁶² Ukupno uzev, na estetskom planu, glamur koji je bio amblematičan za jedan deo visokobudžetnih produkata klasične ere, počinje da gubi bitku sa sivim tonovima turbulentne stvarnosti 1970-ih godina SAD-a. U tim prelomnim godinama, nekolicina prilično ustaljenih postavki se umnogome invertiraju: heroji prerastaju u antiheroje i značaj radnje i obrta

³⁵⁹ Elsaesser, Horwath and King, 2004: 199; *Ajkula* se smatra i prvim *blokbasterom* današnje ere, a odlike su (ondašnja) zarada od preko 100 miliona US\$, istovremeni start u mnogobrojnim bioskopima - *Ajkula* je krenula na 460 platna (Ibid. 203), sa agresivnom kampanjom na svim frontovima...

³⁶⁰ Recimo Suzan Zontag, u svom poznatom eseju *Beleške o “kempu”* (1964), smatra ga *nepogrešivo medernim senzibilitetom* (što je različito od ideje), i esenciju kempa vidi u: “ljubavi ka neprirodnom: artificijelnom i preteranom.” Sontag, 201: 275; Ona smatra da je sjajan period kempa bio još prelaz XVII u XVIII vek, da je najkvalitetniji upravo onaj koji nije svesno pravljen, kao recimo Lubičeve *Nezgode u raj* (*Trouble in Paradise*, Ernst Lubitsch, 1932) i Hjustonov *Malteški soko*, za razliku od onih iz 1950-ih koji bi to hteli da budu poput *Sve o Evi* (*All About Eve*, 1950), dok pop art smatra suviše ravnim i suvim, ozbiljnim, nihilističkim za kemp.

³⁶¹ Pajkić i Jeličić, 2002: 61.

³⁶² Ibid. 55.

bledi u odnosu na atmosferu, anegdota ili epizoda zamenjuje razvoj i zaokruživanje priče, kao što uostalom i *intervencije* u kontinuiranoj montaži postaju sve prisutnije. Konture prepoznatljivih žanrova počinju da blede, bez obzira na to što, kako se sam Skorseze priseća vremena kada je gledao filmove 1940-ih i 50-ih, niko nije ni mogao da zna koji je žanr šta, izuzev očiglednog mjuzikla, i recimo vesterna zahvaljujući mu upadljivoj ikonografiji.

Psihologizacija protagoniste - individue (njegovo-njeno razvijanje i transformacija) sve češće prerasta u simbol stanja kolektiva, tj. unutarne, putovanje (samo)spoznaje gradirano kroz klasičnu strukturu prerasta u spoljašnji prikaz *nedokučive* otuđenosti – nemoći, destrukcije ili nihilizma, po uzoru na pre svega evropski umetnički model. No, sve vreme postoji i ona nezavisna tzv. B produkcija, kao i produkcije što bi bile još i niže gradirane a koje nam se obično referišu kao eksploatatorske, gde čitav pomenuti korpus promena ne važi. Štaviše, oni klasične kanone razvijaju i koriste još eksplicitnije, a u pojedinim slučajevima proizvodeći i sofisticirane rezultate koji su u snažnoj interakciji sa društvenim promenama, kao i nekolicina autora *starog kova*.

Do sada je već bilo reči o filmovima viđenih pod negativnim svetlom postmodernizma, naročito uradaka Kubrika, Lukasa, Kopole... pastiša poput *Kineska četvrt*, ili *Pucanj nije brisan* De Palme... Džejmson je komentarisao Kasdanovu *Telesnu strast*, nepotpisanu adaptaciju Kejnovog krimi romana *Dvostruko osiguranje* (*Double Indemnity*, čime i nezvaničnog rimejka istoimene Vajlderove praizvedbe iz 1944), kao elegantno ostvarenje iz kojeg su svi vizuelni punktovi vremena u kojem je film snimljen izbačeni, i zamenjeni *nekim večitim tridesetim*,³⁶³ Pored pomenutih ostvarenja i autora, i onih koji slede, pomenimo u najkraćim crtama i nekoliko drugih, čestih paradigmi za postmodernistički iskaz.

“Priče me ne zanimaju. Mene zanimaju ponašanja [likova]. Za mene lično, ja sam pravio samo jedan dugačak film.”³⁶⁴

³⁶³ Jameson, 1991: 20-21.

³⁶⁴ Robert Altman; McBride, 2012: 29.

Primajući svog Oscara za životno delo 2006, ovim rečima je Altman potvrdio ono što je isticao i ranije, a što u priličnoj meri evocira modernistička nastojanja. No, pre svega zbog svoje fragmentarnosti koja često uključuje i brojne likove naše svakodnevice, bez psihologizacije i neretko nerazrešenih narativa - ambivalentnih završnica, Robert Altman, holivudska akvizicija sa televizije, autor je koji se podosta dovodi u vezu sa postmodernizmom. Konkretno, razlozi su: *mozaička dramaturgija* (ili *mozaička naracija* po Bordvelu) *Nešvila* i *Kratkih rezova* (*Short Cuts*, 1993, sa 22 lika u film, prema 9 priča i jednoj poemi Rejmond Karvera); ili pak *antivestern Kockar i bludnica* (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971) koji je počivao (i u marketinškom smislu) na nekoliko već pre produciranja filma popularnih pesama Leonard Koena (Cohena), te naročito podložno prigovorima - čiji karakter muzike je neverodostojan vremenu u kojem se radnja filma odvija; neoar *Privatni detektiv* (*The Long Goodbye*, 1973, adaptacija Čendlerovog romana / Raymond Chandler)...

S druge strane, recimo *Igrač* (*The Player*, 1992) mu jeste najpopunjeniji referencama, pri tom još i na holivudske filmove, uz pojavu niza glumačkih zvezda koje tumače same sebe - u *cameo* ulogama, upotrebu *mise an abyme* - konkretnog snimanja filma unutar filma, uz (sve)prisutnu ironiju, a sve to u cilju razotkrivanja beskrupuloznog, kalkulantskog i sterilnog savremenog (postmodernog) Holivuda. Ali, zahvaljujući inspirativnom predlošku (istoimenom romanu Majkl Tolkina / Michael Tolkin), *Igrač* se i značajno razlikuje od ostalih Altmanovih uradaka imajući najpre potenti, klasični zamajac priče, tzv. *udicu* - imdb loglajn: *holivudskom izvršnom producentu se šalju pretnje smrću od strane scenariste čiji je scenario odbijen... Ali koji to?* pritom je i omeđan klasičnom strukturom narativa, te sve skupa, potpuno razumljivo i okončava kao ponajgledanije mu ostvarenje.

Pod lupom posmodernističkog je i Vudi Alenov rad, koji prikazuje raznorodne oblike neuroza žitelja kasnog kapitalističkog društva, neretko situiranih u metageneričke žanrovske konsrukcije i u epizodični sled događaja, začinjene naglašenom dozom samorefleksivnosti i referentnosti, a što je opet, kao što smo videli, važna odlika komedije još od davnih vremena (naročito braći Marks / Marx, koja su uz Ingmar Bergmana, i najveći uticaji na Alena). Uz dodatke kao što je obilje ironije i nostalgičnih

epizoda, te neretko gubljenje istorijskog težišta kada se radnja odvija umnogome zahvaljujući i Alenovom korišćenju naročito nedijegetičke muzike iz prošlog vremena u koliziji sa radnjom smeštenom u savremeno doba, zaokružuje korpus primedbi onih koji ne samo što zanemaruju istoriju komedije, već i činjenicu kako se on obično veoma eksplicitno poigrava upravo sa savremenim čovekom kao *subjektom* kroz subjektivne vizure svojih junaka. No, njegov tretman porodičnih i seksualnih relacija (i Edipovog kompleksa) ume da bude nerazrešen na *klasičnoholivudski* način, te tako oblik (modernističke) anksioznosti ostaje i po završetku filma, kvalifikujući Alena među nešto više osveščene – kritički nastrojene autore spram postmodernog društva, čime i nešto manje *kuđenog*.

Prilično razumljivo, *na udaru* je dekorativni, najpre animator Dizni studija - Tim Barton. Sklon fantaziji i potenciranju komponente dizajna sa akcentom na srednjevekovni gotski stil (tretiran varvarskim kako je uništio dosta od klasične umetnosti što mu je prethodila), Barton ga kombinuje sa nizom drugih kao što su barok, vizuelni identitet viktorijanskog nasleđa... i naravno francuskim *Grand ginjolom*, što bismo mogli dovesti u vezu i sa *gotik baroknim* ostvarenjima kultnog Tod Brauninga (Tod Browning) kasnih 1920-ih i 30-ih. Obično se navodi kako iza raskoši vizuelnog ne nudi ništa drugo do stereotipe, isprazne i hladne likove, dok pritom neguje i sklonosti ka referisanju na omiljene mu filmove detinjstva - klasike Universal-a *Frankenštajn* i *Frankeštajnova mlada* (*Bride of Frankenstein*, 1935), odnosno *plitka* SF ostvarenja B produkcije 1950-ih i ranih 60-ih.

Često se navodi i ime Stiven Spilberga, kao neprikosnovenog majstora pukog (audio)vizuelnog spektakla i zabave, što generiše i brojne nusprodukte kojim uspešno eksploatiše svoje filmske uradke, zaključno sa tematskim zabavnim parkovima. Njegovim blokbuster serijama filmova poput 1980-ih sa Indijanom Džons (Indiana Jones) pripisuje se epizodičnost, jednodimenzionalni likovi i ponovo stereotipi, preterano potenciranje akcije i demonstracije aktuelnih specijalnih efekata. No, sve navedeno je opet uslovnost avanturističkog žanra kroz istoriju, na šta se uostalom i sam Spilberg eksplicitno referiše - veliki broj scena je čak i verna rekonstrukcija onih brižno odabranih iz široke lepeze avanturističkih filmova i serijala, od potpuno zaboravljenih iz neme epohe pa sve do 1950-ih i 60-ih pretežno B produkcije. Narednu dekadu - 1990-te će mu

obeležiti nova franšiza - *Park iz doba jure (Jurassic Park)*, čiji je poslednji deo u nizu - *Svet iz doba jure (Jurassic World, 2015)* ponovo eksplodirao astronomskim uspehom, nudeći tako samo argument više svima onima koji ga napadaju kao emanaciju holivudske kapitalističke mašinerije eksploatacije. *Upozoravajući* filmovi poput *Duela (Duel, 1971)*, ili *Suvišnog izveštaja (Minority Report, 2002)*,³⁶⁵ sa direktnim referisanjem na pretnju od strane mašina i tehnicizma, odnosno *Šindlerova lista (Schindler's List, 1993)*, kamerna drama *Linkoln (Lincoln, 2012)*, ili politički sofisticiran *Minhen (Munich, 2005)*, višak su za uvrštavanja u dublje analize opusa kada se insistira na nečijem postmodernizmu, u Spielbergovom slučaju u domenu komercijalnog spektakla zabave.

“Ništa nije originalno. Kradite sa bilo kog mesta koje vam odjekuje inspiracijom ili podstiče vašu maštu. Gutajte stare filmove, nove filmove, muziku, knjige, slike, fotografije, poeziju, snove, slučajne razgovore, arhitekturu, mostove, ulične znakove, drveća, oblake, oblike vodenih površina, svetlo i senke. Izaberite da kradete isključivo one stvari koje direktno govore vašoj duši. Ako to učinite, vaš rad (i krađa) biće autentičan. [...] U svakom slučaju, uvek zapamtite šta je Žan-Lik Godar rekao: ‘Ne radi se o tome odakle uzimate stvari – radi se o tome gde ih stavljate’.”³⁶⁶

Džim Džarmuš, jedan od veoma prezentnih primera nezavisnog autora (koji mnogo duguje i Nemačkoj, počevši od čuvene ZDF-ove ispomoći oko finansiranja mu *Čudnije od raja / Stranger Than Paradise, 1984*), česta je meta napada (ali i hvalospeva) za postmodernistički okvir stvaranja, bilo da se govori o nemotivisanom gluvarenju njegovih aktera kroz provizorni narativni okvir u *Čudnije od raja* (dobitnik nagrade za najboljeg debitanta - Zlatna kamera u Kanu, iako mu je to drugi film – prvi je bio *Konstantno gluvarenje / Permanent Vacation, 1980*), variranja fragmentarne naracije sa popularnim tematom (Elvis Prisli i njegov Grejslend / Graceland) u *Tajanstvenom vozu (Mystery Train, 1989)*, ili pak opet ukrštanju žanra vestern (popularnog, i toliko često

³⁶⁵ Bodrijar smatra da ovaj Spielbergov film (inače adaptacija istoimene priče Filip K. Dika o *slobodnoj volji* još iz 1956. godine), precizno govori kakvo će ljudsko biće biti u budućnosti zahvaljujući kontroli gena od samog početka, čija bi posledica bila stvaranje apriori *korigovanog, pročišćenog čoveka*: “Takvog da on nikada neće ni postati ono što jeste.” Baudrillard, 2005b: 29. No, Spielbergov film i problematizuje čitav koncept (na razrađeniji način od samog mu predloška), i vraćajući nas izvorištu kroz variranje oblika *tragičke greške*, sugerise i mogućnost *spasa*.

³⁶⁶ Džim Džarmuš; Jarmush, 2013

neverodostojnog u istorijskom smislu), sa umetnošću romantizma u zaumnom mu *Mrtvom čoveku* (*Dead Man*, 1995), putem direktne reference na Vilijam Blejka (William Blake, čije mu ime nosi protagonista). Ukupno uzev, Džarmuša u priličnoj meri određuje sklonost ka referencijalnom nadahnuću, što i sam otvoreno zagovara.

U grupaciji američkih filmova sa (negativnim) predznakom postmodernistički, što će reći u konačnici i prokapitalistički, eksploatatorski, može se pronaći i kanski pobednik 1989, izuzetno debitantsko ostvarenje Stiven Sodeberga (Steven Soderbergh) *Seks, laži i video trake*. Ponovo fragmentaran, Soderbergov tematski okvir određen je upotrebom savremene *home video* tehnologije (*mise en abyme* elementa, koji uvek poteže pitanje *drugosti*, realnosti i njegovog naličja), a ovde kao metafore otuđenja prelomljenog kroz poljuljani libido. No, izvrsni Sodebergov scenario je u stvari klasične (tročinske) strukture sa tradicionalnim razrešenjem priča po svoja četiri aktera, izuzetno pažljivo razvijanim likovima gde i dva glavna doživljavaju promenu, a što okončava i po njih srećnim završetkom, pružajući time priliku recimo Denzenu da zaključi kako je Sodebergov uradak reakcionaran, jer prikazuje *japi ljubav* na iznešen način, čime u stvari samo afirmiše aktuelni kapitalistički sistem (sve sa podrškom onom *drugom* u video tehnologiji).³⁶⁷ Svakako vredi dodati da je ovaj “postmodernistički holivudski film” predstavljao značajan oblik prekratnice za nezavisne niskobudžetne – intimne, kamerne filmove, dokazavši da i jedan takav može biti prepoznat, sve sa mogućnošću da zaplovi i glavnotokovskim vodama (stigao je i do nominacije za Oskara za scenario).

Čuveni *prelomni* film Spajk Lija (Spike Lee) *Uradi pravu stvar* (*Do the Right Thing*, 1989, u konkurenciji za Zlatnu palmu upravo sa *Tajanstvenim vozom*, a izgubio trku od *Seksa, laži i videotraka*), još jedan je od pominjanih *sa liste nezavisnih* – opet fragmentarnost radnje *najtoplijeg dana u Bruklina* sa brojnim referencama na popularnu kulturu (sve sa svojedobno aktuelnom hip hop muzikom benda Public Enemy), ali, zbog direktne socijalne angažovanosti i tretiranja rasne netrpeljivosti koja tako kulminira i opravdanim nasiljem u finalu filma (kao refleksu aktuelnih događaja u stvarnosti, a ne kakvom egzibicionizmu) Lijev film se tretira visokoosvešćenim radom, te u priličnoj meri uživa konsenzus (kao retko koji drugi) uspešnog primera postmodernističke estetike.

³⁶⁷ Denzin, 1991: 107-124, prikaz filma pod naslovom: *The Postmodern Sexual Order: sex, lies, and Yuppie Love*.

Poigravanje naracijom koja ume svesno da teži brisanju granica fiktivnog i stvarnog, da ne kažemo *spajanju nespojivog*, smatra se od vitalnog značaja za svrstavanje filma u postmodernistički. Upravo time formalno obiluju i radovi retke scenarističke zvezde Holivuda na prelomu milenijuma Čarli (Charlie) Kaufmana, sa najboljim primerom u *Biti Džon Malkovič* Spajka Džonza (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999), gde se nadrealna, bizarna priča plete oko fizičkog ulaska u glavu poznatog glumca iz stvarnosti. Nakon potonje, inače klasično strukturisane, ekstravagance kao odskočne daske, Kaufman potpisuje i oskarovski težak originalni scenario *Večnog sjaja besprekornog uma* francuza Mišel Gondrija, takođe vešto prikrivene klasične strukture (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michael Gondry, 2004), kao i Džonzovu *Adaptaciju* (*Adaptation*, 2002.), inače ingenioznu posvetu upravo klasičnoj filmskoj naraciji.

Naime, nakon opiranja protagoniste – scenariste, sve kreće ka artikulisanju priče/a u filmu onoga trenutka kada on promeni odnos u svom stvaralačkom pristupu – apstraktno, nenarativno (književni predložak u radnji filma) zameni narativnim (filmskom adaptacijom), uzrokujući time i samu promenu strukture celokupnog filma, tj. i filma koji gledamo, i romana koji protagonista pokušava da adaptira unutar samog filma, ponovo u veštoj *mise en abyme* igri. Tako i sama *Adaptacija* prelazi iz takoreći oblika parametarske naracije u klasični treći čin sa jasnim razrešenjem (uslovno rečeno *hepiend*, s obzirom da protagonisti strada brat blizanac). Kao dodatak za sladokusce, *Adaptacija* je začinjena i samom posvetom upravo najvećem živom *guruu* scenaristike Robert MekKiju (čije ime i vokaciju iz stvarnog života na filmu interpretira Brajan Koks / Brian Cox), a na čijim je opet predavanjima o klasičnoj filmskoj naraciji u stvarnosti, Kaufman i sticao svoja rana scenaristička znanja. Samo telefoniranje kroz pojavu MekKija (možda čak i prenapadno), daje nam eksplicitan trag da je reč o strukturi, a ne tretmanu filmskog vremena (što bi trebalo biti posledično u odnosu na to da li se ima ili nema struktura), a kako su se mnogi u spoljašnjim analizama ovog filma uhvatili u zamku.

U kontekstu fragmentarnosti, igre realnog i imaginarnog što nam pripoveda protagonista koji će *za manje od godinu dana biti mrtav* (evocirajući postupak recimo *Bulevara sumraka*), takođe se ističe Sem Mendesova stilizovana satira *Američka lepota* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999), svojevremeno verovatno najnekonvencionalniji dobitnik Oscara za najbolji film iako takođe klasično strukturisana, ako naravno

izuzmemo enigmatičnog Zemekisovog *Forest Gampa* (*Forrest Gump*, Robert Zemckis 1994).

Inače, *Forest Gamp* je, prilično i shvatljivo, takođe čest primer postmodernizma pre svega zarad *lažiranja* istorije putem smeštanja izmišljenog protagoniste među stvarne istorijske ličnosti upotrebom specijalnih efekata, neovisno od toga što ova visokostilizovana parabola, shodno svom žanru, na metaforički način preispituje neuralgična pitanja o suštinskom značenju događaja i njihovih glavnih aktera u SAD-u 1960-ih i 70-ih, a ne osporava postojanje istih, ili ih proizvoljno modifikuje, tj. menja opšteoznate činjenice čisto zarad sopstvenih potreba.

“Dejvid Linč, Kventin Tarantino, braća Koen, ili filmovi poput *Sudara* ili *Borilačkog kluba* sistematične su manifestacije nekoliko sofisticiranih modernistički narativnih postupaka ‘infiltriranih’ u svet kvalitetne holivudske produkcije.”³⁶⁸

Zbog pre svega prikaza eksplicitnog nasilja u ruhu tzv. spotovske estetike, prilično su kuđene i visokostilizovane alegorije, ozloglašeni *Borilački klub* Dejvid Finčera (David Fincher) po bestseler romanu Čak Palahnjuka (Chuck Palahniuk), kao i Stounove *Predodređene ubice* (*Natural Born Killers*, 1994), čiji je predložak pisao Tarantino, ali se zbog Stounovih intervencija sa kojim se nije slagao, u potpunosti i distancirao od projekta. Glavno obrazloženje je kako kritika kapitalizmu, potrošačkom društvu u *Klubu*,³⁶⁹ odnosno beskrupuloznosti savremenih medija u *Ubicama*, predstavljaju samo ciničan komentar koji pre prerasta u model eksploatacije aktuelne sadržine i forme, negoli pokretanja kakve odgovornosti i savesti.

No, dalo bi se primetiti i to da je Stoun u *Ubicama* ipak vidno karikirao svoje likova i situacije, i kroz prizivanje različitih stilova – naročito popularnih sitkom TV serija (kako je već njegov film izrazito usmeren protiv medija, a pogotovo američke televizije), artikulišući sve skupa kroz frenetični montažni postupak različitih filmskih i video formata (čak i 18, a pored promena teksture i rezolucije, i širok spektar boje, od

³⁶⁸ Andraš Balint Kovač; Kovacs, 2007: 60

³⁶⁹ Gde imamo i zamućenu realnost putem protagoniste sa disocijativnim poremećajem ličnosti kroz prikazivanu tanatos *drugosti*, te pojavu tzv. nepouzdanog naratora, što opet opravdava njegova bolest, a sve to opet iznešeno kroz veoma interesantan odgovor na strukturu herojevog putovanja.

crno-belog do kolora), zarad ostvarivanja efekta stalnog davanja do znanja publici kako ona gleda film – artificijelnu tvorevinu, a ne realnost. Tako Rodžer Ebert u svojoj kritici filmu i zaključuje za Stouna: “Kao svi dobri satiričari, on zna da bi previše realizma oslabilo efekat,” kao i nedvojbeno smatra da sam film: “Nije o nasilju, već je o tome kako mi odgovaramo na nasilje, a to je istinski šokantno.”³⁷⁰ Stounov *Vol strit (Wall Street, 1997)* takođe je čest primer neuspele osude kapitalizmu, uz obrazloženje da ovaj Stounov zahvat, zahvaljujući svojoj klasičnoj strukturi narativa i srećnom završetku po protagonistu (što sugerise iskupljenje), u stvari restituiše simbol američke pohlepe iz naslova.

Iako uživaju naročit respekt upravo zbog kreativnosti, braća Džoel i Itan Koen su jednim delom i osporavani počevši od svog debitantskog, pastišnog (neo)noara *Krvavo prosto (Blood Simple, 1984, inapirisanog pre svega Kejnovim pisanjem, naročito Poštarom uvek zvonu dva puta)*, dok su recimo *Barton Fink*, ovenčan kanskom Zlatnom palmom 1991, ili oskarovski im *Nema zemlje za starce (No Country for Old Men, 2007)*, uprkos sličnosti u autorskom postupku na liniji primene intertekstualnosti, manje kuđeni reklo bi se pre svega zarad svog tematskog okvira - prvi osporava i kreativne i humane vrednosti klasičnog Holivuda, predstavljajući ga kao beskrupuloznu industriju za pravljenje novca, dok je drugi adaptacija uglednog američkog pisca Kormak Makartija (Cormac McCarthy), koja poseduje kritiku američkog društva kroz metaforu iskonskog zla što obitava u aktuelnoj zemlji gde više nema prostora za stare - prave vrednosti.

Braća Koen su se i proslavili po metageneričkim konstruktima i primeni ironije, koja čak prelazi i u okvire plasmana filma. Recimo njihova skrubol (screwball) komedija *O brate gde si? (O Brother, Where Art Thou? 2001)*, vodi se kao zvanična adaptacija Homerove *Odiseje* (nominovan i za Oskara u kategoriji adaptirani scenario!), a ne treba zaboraviti ni to da je Braćin verovatno najcenjeniji uradak – (neo)noar *Fargo* (1996, za koji dobijaju i Oskara za originalni scenario), najavljivao popularni natpis na špici *prema istinitom događaju*, kako bi publika lakše, i što pre *progutala pomerenost* priče (u odjavi, kada smo već dobro progutali udicu, ipak saznajemo da su likovi i situacije fiktivne).

³⁷⁰ Ebert, 1994

“Upotreba modernog prevoda starijih pesama komplikuje još više ovaj film, urušavajući istorijske granice kao što je upotreba Krausove i Velčove [Alison Krauss & Gillian Welch] nove muzičke produkcije gospel klasika Albert E. Bramlija [Brumley] *I'll Fly Away* iz 1928. godine, a koja sugerise atmosferu 30-ih,”³⁷¹ kada se radnja *O brate gde si?* odvija, skreće pažnju M. Keit Buker (Keith Booker) u svojoj knjizi *Postmoderni Holivud: Šta je novo na filmu i zašto nas čini da se osećamo tako čudno*. Knjizi poput ove vredi posvetiti nešto malo pažnje, jer je eklatantan primer (zlo)upotrebe termina postmodernizam, tematizujući već samim naslovom ono što baš ne krasí eksplicitno tako često korice knjiga, a tako se često pominje.

Naime, reč je o paradigmatičnoj pastišnoj zbirci pre svega Džejmsonovih citata, začinjenom brojnim materijalnim greškama počevši od samog naslova, jer knjiga u stvari obrađuje pre svega tzv. *Off-Hollywood* produkciju, i brojne autore koji potiču iz nezavisne proizvodnje (ovakve greške ne čini ni njegov patron Džejmson),³⁷² čineći tako navođenje, uz Mizogučija najcenjenijeg Azijskog autora Jasuđiro Ozua kao Oku, zaista minornim (uzgred, navedena Bramlijeva *himna gospela* jeste nastala 1929, ali je snimljena 1932, i postala sveopšte popularna 1930-ih). Bukerov spis zapravo je najbolji primer brojnih pseudointelektualnih, *kritičkih* knjiga o savremenom američkom filmu (obično vođenim kao Holivudski), a koje se sa istim najmanje bave. Onda kada to i pokušavaju, nude kolekciju opštih i predvidljivih, uveliko rabljenih *zapažanja* na razini lične politički korektne antikapitastičke borbe, sa sekundarnim informacijama po suštinu predmeta analize (poput navedene igre godina pesme i radnje, pri čemu je u nekim slučajevima čak i teško utvrditi tačan datum praizvedbe), a neretko sa manje informacija i od onih bazičnih koje se mogu pronaći na ionako akademski nevalidnoj *wikipediji*. No, u nedostatku naslova ovog tipa, Bukerov površni rad uspeo je da ispliva, čime i postigne izvesni komercijalni efekat, reklo bi se isto ono protiv čega se toliko zdušno *bori*.

³⁷¹ Booker, 2007: 81.

³⁷² Počevši od kanadske autorske ikone Dejvid Kronenberga, te naročito njegovih ranih transgresivnih telesnih horora nastalih čak i uz finansijsku pomoć kanadske države, a koje Buker analizira (?!). Pritom, on je i opšte poznat primer praktično i jedinog uspešnog severnoameričkog autora koji operira u domenu žanra (horor i SF), a hronično se opirao radu za holivudske studije. Recimo njegov čuveni *Videodrom* (*Videodrome*, 1983), distributer Universal je najpre ponosno najavljiavao, da bi po završenom filmu potpuno promenuo strategiju, jedva ga i pustivši u bioskope. Ili pak Linčov *Plavi somot* koji je jedva bio realizovan. Linčov koncept Warner nije mogao da podnese, a potom niko nije hteo ni da distribuirao film od mejdžora, te je to činio nepotpisani producent filma Dino de Laurentisa (Dino De Laurentiis), itd.

Dakle, kao i kod niza drugih, i kod Bukera su po automatizmu holivudski postmodernistički svi američki filmovi (ali i retki klasični blokbuster hitovi za jedno leto) koji tematizuju na ovaj ili onaj način postmodernu nam doba sa njegovim naročito devijantnim produktima - savremenim medijima i informatičkim sistemom (kao što su to uostalom obično i svi oni koji eksplicitno tretiraju nasilje), bez obzira na stilska opredeljenja, idejni i narativni pristup, poput: *TV mreža* (*Network*, 1976), *Kviz šou* (*Quiz Show*, 1994), *Trumanov šou* (*The Truman Show*, 1998)... ali ne i recimo film Nore Efron *Stigla vam je pošta* (*You've Got Mail*, Nora Ephron, 1998), za koji bi se, zahvaljujući mu srećnom kraju, dalo zaključiti kako afirmiše aktuelno informatičko - internetsko društvo, pri tom je bio i komercijalni hit, i još je pride rimejk, čuvene Lubičeve *Prodavnice iza ugla* (*The Shop Around the Corner*, Ernst Lubitsch, 1940) opet ranije rimejkovane u mjuzikl *Dobro staro leto* (*In the Good Old Summertime*, Robert Z. Leonard, 1949, istina, sva 3 su i adaptacije istog dramskog predloška). No, verovatno je film Efronove, već samim tim što je romantična komedija, ipak nedovoljno *ozbiljan* kandidat za razmatranje.

Što se tiče Lametovog (Sidney Lumet) klasika *TV mreža* (prema čuvenom opet oskarovskom scenariju Pedi Čajevskog / Paddy Chayefsky), Buker zaključuje da film jeste kritičan, ali opet i: "demonstrira sposobnost kapitalizma da napravi profit čak i od sopstvene kritike."³⁷³ Simptomatično je i to da kao po pravilu pristojna gledanost i dobijanje Oskara (u slučaju *TV mreže* čak 4, ali ne i za najbolji film koji je te godine bio *Roki*) gotovo da je jedan od sigurnih pokazatelja kod *boraca* poput Bukera manje vrednosti filma. Naprosto se stiče utisak da postoji i sledeće predubedenje: ako je film zaista kvalitetan, onda on nužno mora da propadne, jer u SAD-u niko nije spreman da vidi *istinu*. U prevodu, idealan slučaj za sve komplimente bio bi toliko subverzivan film koji bi izazvao zabranu prikazivanja, jer suština je u represivnom režimu, a ne u filmu, ili kojim slučajem njegovoj sadržini, odnosno estetici. Konačno, potonje kao da evocira i ono Staljinovo viđenje filma kao *veličanstvenog sredstva agitacije*, ali je i ono ipak ovde neprihvatljivo jer sadrži marketinški atribut, čime i kapitalistički, a time se opet ozbiljni autori nesmeju služiti.

³⁷³ Booker, 2007: 158.

Najzad, potraga za identitetom je prirodno i jedan od čestih motiva savremenog filma, a tu se svakako ističe Nolanov (neo)noar *Memento* (2000), još jedan nezavisni produkt sa *Holivudske* liste Bukera. Simulirajući psihološko stanje svog protagoniste – subjekat koji pati od postojeće bolesti anterogradne amnezije (oblik kratkotrajnog gubitka memorije - nemogućnost formiranja novog pamćenja, zbog čega se živi u *stalnoj sadašnjosti*), Nolan, inače sklon linearnosti i klasičnoj strukturi uz zavidnu veštinu da je *zamaskira* (poput recimo *Početka*),³⁷⁴ razvija *Memento* unazad (uz crno-beli deo priče koji se razvija *normalnim* hronološkim sledom, predstavljajući tzv. *pozadinsku priču* protagoniste a u službi razrešenja), na tragu dramaturškog koncepta koji smo recimo videli u adaptaciji drame Harold Pintera *Izdaja (Betrayal, 1983)*.³⁷⁵

Memento se takođe koristi modelom nepouzdanog naratora (opet posledica bolesti protagoniste), dosledno prati fokalizovanog protagonistu ali i pored ozbiljne *plot-rupe* (ako je poslednje sećanje protagoniste smrt njegove žene, kako se on uopšte može sećati da boluje od oblika amnezije koja dolazi nakon, a zarad čega i pribegava postupcima pisanja beleški po sopstvenom telu i korišćenju polaroida kao podsednika), sama homodiegetička naracija iznosi priču sa uobičajenim klasičnim razvojnim delovima sve sa klimaksom i logikom razvoja crno-belog i bojenog sleda scena, jedino bez klasičnog razrešenja shodno psihološkom trileru (ambivalencija po pitanju da li je protagonista zaista ubio svoju suprugu postoji, iako crno-bele sekvence sugerišu njegov pravi identitet ubice), te nije *dezintegracija narativne strukture* po Bukeru³⁷⁶ (kao i mnogim drugima), a što se najlakše može uočiti gledanjem verzije u hronološkom sledu (postoji i kao bonus na engleskom specijalnom 3DVD izdanju filma). Kome je do realizma (u čemu toliki *postmodernistički* filmovi oskudevaju), vredi još dodati i to da je Nolan uredno obavio svoj istraživački deo posla pre snimanja, te se smatra da je sa medicinske tačke gledišta,

³⁷⁴ Recimo Sten Viliams (dr Stanley D. Williams), autor jedne od najkvalitetnijih scenarističkih knjiga *Moralna premisa (The Moral Premise, Michael Wiese Productions, 2006)* nudi veoma preglednu analizu klasične tročinske strukture *Početka*, a film se može *propustiti* i kroz *herojevo putovanje*, sa prepoznatljivih 9 stepenica; Williams, 2010

³⁷⁵ Sličan, jednostavniji dramaturški model biće ponovljen i nakon uspeha *Mementa* u kontroverznom francuskom filmu Gaspar Noe-a *Odpozadi (Irreversible, 2002)*, naslova koji se poigrava kako otkrivanjem svog koncepta naracije, tako i *inicirajućim događajem* sopstvene priče - silovanjem.

³⁷⁶ Booker 2007: 35; opet, teško je poverovati da je Buker uopšte i upoznat sa postojanjem klasične tročinske filmske strukture, sa obzirom da se u knjizi izražava sa: *na manje od trećine filma* (apropo ubistva De Palmina protagonistkinje u *Obučenoj da ubije*).

njegov prikaz psihološkog stanja postojeće mentalne bolesti jedan od najubedljivijih na filmu, domen koji je recimo opravdano zameran Hičkokovom *Psihu*. Nakon ovog skraćenog pregleda, u nastavku ćemo se nešto više pozabaviti sa nekoliko amblematičnih ostvarenja i autora.

5.1.1. De Palma – Obučena(a) da ubije

“Kamera laže sve vreme; 24 puta u sekundi.”

Brajan De Palma

... bi bio oblik reminiscencije famoznih modernističkih ubeđenja Bodlera ili Benjamina. Na istom tragu reklo bi se da je i modernistički *minimalista* autor Mihael Haneke (Michael Haneke): “Film je 24 laži u sekundi u službi istine, ili u službi pokušaja da se pronađe istina.”³⁷⁷ Navedeno je opet inverzija jedne od najčuvenijih Godarovih misli: *Fotografija je istina. I film je istina 24 kvadrata u sekundi*, inače replike koju izgovara Bruno Forestije (Michel Subor) u *Malom vojniku (Le Petit Soldat, 1963)*, Godarovom drugom snimljenom filmu odmah nakon *Do poslednjeg daha* (distribuiranog 3 godine kasnije zarad problema sa cenzurom a u vezi sa aktuelnim ratom u Alžiru koji Godar direktno dotiče).

Kako Džejmson tvrdi (uprkos tome što nigde nije elaborirao njegov opus), De Palma predstavlja kvintesencijalnog postmodernističkog autora. Ovo stanovište prigrljeno je pre svega zbog De Palmine transparentne povezanosti sa Hičkokovim delom, a rezultati iste se od strane nezanemarljivog broja kritičara smatraju neinventivnim reciklažama tuđeg opusa. Može se pridodati kako u prilog prigovorima na razini *prazne parodije* ide i De Palmina upotreba drugih poznatih izvora za pretekst poput *Lica sa ožiljkom (Scarface, rimejk istoimenog čuvenog Hoksovog filma iz 1932)*, *Nedodirljivih (Untouchables, 1987)*,³⁷⁸ pofilmljavanja omiljenog mu TV serije *Nemoguća misija*

³⁷⁷ Wolf, Bernhart, and Mahler, 2013: 301; U svom prikazu višestruko nagrađivanog *Skrivenog (2005)*, Ebert pronalazi: “Šta Haneke čini, ovde i u drugim filmovima, rušenje je naše vere u racionalnu analizu,” nadovezujući i misao samog Hanekea da bez obzira šta mi smislili, uvek je prisutna greška - naša mana, a što bi se opet najpre moglo čitati u ključu postmodernističke *neverice*; Ebert, 2010

³⁷⁸ Najpre popularnog TV serijala sa kraja 1950-ih koja tretira deo života Al Kaponea, dok je Hoksovo i Ben Hektovo (Hecht) *Lice sa ožiljkom* takođe bilo inspirisano Kaponeom; *Nedodirljivi* sadrže i citat čuvene

(*Mission: Impossible*, 1966-1973) u sopstvenu (1996), realizacije (neo)noara prema romanu Džejsms Elroja (James Ellroy) *Crna Dalija* (*The Black Dahlia*, 2006)...

U dodatku *neselektivne* eklektičnosti, primedbe se kreću: od eksplicitnog prikaza nasilja, narativne nekoherentnosti, tj. davanja primata vizuelnom – slici (od koje De Palma, kako sam kaže, i započinje razrade ideja za buduće filmove) na uštrb razvoja likova i priče... Od strane feminističke kritike stiže prikaz žene kao fetiša – objekta, po uzoru na klasični holivudski film, s tom razliku što deo njih smatra kako De Palmi uradci ne nude ništa više od pukog prikaza voajerizma i egzibicionizma. No, na temu večitog osporavanja zbog svoje prekomerne hipertekstualnosti, De Palme pojašnjava:

“Ja ne mislim da se koristim referencama, ja koristim ideje za koje mislim da su efikasne u određenom delu u datom trenutku. Ako su one bile korišćene i pre, u redu. Mislim, koga to briga? Za mene, to je sve gramatika. Ako imam izvesnu reč na raspolaganju a bila je korišćena i ranije, te ako je opet mogu upotrebiti efikasnije za svoje delo – zašto da ne? To je istorija umetnosti od svog samog početka.”³⁷⁹

De Palma dalje postavlja i prilično zdravorazumsko pitanje zašto recimo slikari i dalje: “slikaju Katedralu Chartres? Mislite li da bi trebali da slikaju neki kamen u vrtu? Ali oni imaju tu neverovatnu arhitektonsku stvar ispred sebe! Da li oni kopiraju, da li je oni simuliraju? Pa, možda oni imaju različite interpretacije umetničkog dela koje je pred njima.”³⁸⁰

De Palmu karakterišu i faze stvaralaštva. U ranom (i kratkotrajnom) mu porivu da postane američki Godar - De Palmi mantra bila je *forma je sadržaj*, te za razliku od često kritikovanih mu kasnijih filmova zarad “holivudski” neinventivne pastišnosti, on na samom početku karijere potpisuje nekoliko politički angažovanih, duhovitih niskobudžetnih anderground filmova, poput *Čestitki* (*Greetings*, 1968, pod uticajem Godarovog *Muškog roda – ženskog roda / Masculin feminin*, 1966), za koji na Berlinu

Ejzenštajnovne scene sa bebom u kolicima koja se nekontrolisano spuštaju niz odeske stepenice u sred revolucije u *Oklopnjači Potemkin* (*Battleship Potemkin*, 1925).

³⁷⁹ Kasman, n.d.

³⁸⁰ Ibid.

osvaja i Srebrnog medveda za režiju (istina ex-aeque sa još dva druga autora, upravo 1969. kada pobeđuju *Rani radovi* Želimira Žilnika). Godine 1974. pravi i svoje najeklektičnije ostvarenje - kultnog *Fantoma raja* (*Phantom of the Paradise*), nadovezujući se na klasik Universal-a *Fantom iz opere* (*The Phantom of the Opera*, 1943, rimejk nemog originala istog studija), pre nego li na sam roman *Fantom iz opere* Gaston Leroe (Leroux, roman najpre objavljen 1909. a potom niz puta i ekranizovan), nadgrađujući ga *Faustom*, *Frankenštajnom*... u svoju visoko stilizovanu fantaziju, kemp glem rok operu–horor–satiru.

“[Hičkok] je onaj koji je destilirao esenciju filma. On je kao Webster. Sve je kod njega. Ja se koristim sa dosta njegove gramatike.”³⁸¹

No, Hičkokovi *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958), te *Prozor u dvorište* (*Rear Window*, 1954) i *Psiho* (*Psycho*, 1960), u De Palminim *Sestrama* (*Sisters*, 1973), a naročito direktno reflektovanim u *Opsesiji* (*Obsession*, 1976, *Vrtoglavica* je inspirisala potpisnika scenarija Pol Šredera i De Palmu toliko da je i za kompozitora angažovan Bernard Herman / Herrmann), *Obučenoj da ubije* (*Dressed to Kill*, 1980) i *Dublerki* (*Body Double*, 1984) (nešto kasnije će u ovom ključu biti *sporni* i *Rađanje Kaina / Raising Cain*, 1992, odnosno oživljavanja (neo)noara u *Femme Fatale*, 2002), svakako su najčešći predmeti napada *klasičnog* De Palme (o *Pucanj nije brisan*, manje mu uspešnom po inicijalnom izlasku, već je bilo dosta reči). Pozivajući se na Pol Valerija i njegovu teoriju o stalnom smenjivanju romantizma i klasicizma, gde *haos intuicije* zamenjuje red, Isidora Bjelica u svom nadahnutom eseju o De Palmi njegovu prvu fazu tretira romantičarskom, kojoj je primarna osobina “oslobađanje” od svih stega prošlog “klasičnog” perioda, odnosno, u kojoj su presudni *ideologija, eksperiment i oslobađanje kao primarna energija*,³⁸² sasvim prirodne posledice slobodarskog kovitlaca kasnih 1960-ih.

“Moji filmovi se bave stilizovanim, ekspresionističkim svetom koji ima neku vrstu groteskne lepote u sebi.”³⁸³

³⁸¹ Brajan De Palma; Tankersley, 2000

³⁸² Pajkić i Jeličić, 2002: 68-69.

³⁸³ Brajan De Palma; Halliwell, 2001: 122.

Izvršnu adaptaciju Kingovog romana *Keri* (*Carrie*, 1976) Bjelica posmatra kao De Palmino prvo ostvarenje koje ima sve osobine savršenog sklada *klasičnog* mu perioda, a koji, u estetskom smislu, verovatno na najbolji način ilustruje navedena De Palmina deskripcija. *Keri* je: “najradikalniji, ali i najsuptilniji film o odrastanju koji je ikada snimljen,”³⁸⁴ ističe Bjelica, jer zaista, u njemu se De Palma služi žanrom kao načinom da bi na što efikasniji način ispričao priču o svojoj junakinji Keri (koju uzgred društvo odbacuje dok je ona nadprosečna, poseduje specijalne sposobnosti – konkretno razornu moć telekineze), za razliku od mnogih kasnijih autora koji svoje likove prilagođavaju žanru (po pitanju horora podžanra *slasher*, ugrožene tinejdž-device praktično postaju i uslovnost). Tako je za nju *Keri*: “jedan od najinteligentnijih i najironičnijih pristupa američkom (i ne samo američkom) snu u ovom dobu života. Razrušiti (pa i bukvalno) američki san o maturskoj večeri može samo Brajan De Palma.”³⁸⁵

Variranje voajerizma, fetišizma i egzibicionizma – skopofilija kao osnov i feminističke kritičke misli teorije filma, obično se smatraju specijalitetima Hičkoka, a svakako predstavljaju i okosnicu središnje faze De Palme. Bjelica recimo vidi njegovu *Dublerku* kao esej o voajerizmu, jer protagonista do kraja ne odustaje od svoje slabosti. Naime, bez obzira što on gubi i svoj fetiš – objekat žudnje oličen u devojci čiji je *striptiz* posmatrao u zgradi naspram svoje, njega sopstveni nagon uvlači u nevolju, ali ga zato i spašava.³⁸⁶

Tretiranje potonjeg trojstva *slabosti*, naravno, nije samo vlasništvo Hičkoka, niti De Palmin derivat, već je duboko u temeljima žanra, kao što i Bjelica primećuje, pozivajući se i na Stiv Nila koji definiše triler kao žanr čiji narativ pokreće elaboracija tri pokretača voajerizam, egzibicionizam i fetišizam, zaključujući kako su oni *nedvojbeno dominantan deo uslova za postojanja žanra*.³⁸⁷ Sledeću fazu Bjelica vidi kao onu u kojoj je De Palma - De Palma, prevazilazeći smenjivanje romantičnog i klasičnog, objedinjujući

³⁸⁴ Pajkić i Jeličić, 2002: 73.

³⁸⁵ Pajkić i Jeličić, 2002: 77.

³⁸⁶ Ibid. 71.

³⁸⁷ Neale, 1980: 43.

andergraund i tragično u filmu *Žrtve rata (Casualties of War, 1989)*,³⁸⁸ koji za razliku od modernizma što *svoju moć crpi iz moći destruktivnog*, ovde: “konstruktivno u energetskom smislu nadilazi moć dekonstruktivnog i to je jedna od tajni ovog filma.”³⁸⁹

“Tako ja želim da pokušam da se vratim nazad i razvijem čisto vizualno pripovedanje. Jer za mene, to je jedan od najuzbudljivijih aspekata pravljenja filmova i gotovo izgubljena umetnost u ovom trenutku.”³⁹⁰

Komponenta od suštinsko značaja za De Palmin režijski postupak je njegovo insistiranje na kinestetičnosti. Temeljite pripreme i razrađena knjiga snimanja i *storyboard*-ovi rezultiraju prepoznatljivom mu vizuelnošću, poznatim, a u postklasičnom Holivudu i sve ređim, mizankadrovima i iskontrolisanom kamerom u pokretu, što je kako se čini kod pojedinih kritičara dovelo i do zabune – namesto kinestetičnog stila, često koriste termin vizuelno, sa konotacijom praznog i dekorativnog. De Palma uvek potencira kako nije zainteresovan za *puno priče* – dijaloga, te ga zato i prirodno koristi samo u scenama kada je to neophodno. On ima običaj i da veoma razložno ističe kako je televizija uticala na pojavu *da brojni likovi sede unaokolo i međusobno razgovaraju*, traćeci time tolike mogućnosti kamere. Taj *televizijski program* je svakako onaj koji bi on da menja, zato i teži tome da bude, kako kaže, *kontraprogramski režiser*.

Činjenica je da De Palma u svojim *povratcima u prošlost* ne poseže proizvoljnošću tipa *anything goes*, te da u teksturu svojih ostvarenja veoma brižno inkorporira potrebne mu elemente uz jasno prisustvo ironije - ozbiljne parodije i note humora u poigravanju sa *zlom*, a posebno prisutnim u razrešenjima nekolicine njegovih filmova na razini *ironije sudbine*, sve skupa, naravno, opet na udaru jednog dela kritike, ali isto i potvrde njegovog suštinskog kvaliteta od strane drugog dela komentatora.

Recimo Saša Markuš nalazi *Obučenu da ubije* artikulisanu kao ironijska inverzija Hičkovog *Psiha*, ali za razliku od parodiranog originala, *Hičkokova plavuša* – ideal

³⁸⁸ Ovaj film prema istinitom događaju o kidnapovanju, silovanju i ubistvu Vijetnamke od strane nekoliko američkih vojnika za vreme rata u Vijetnamu, a što je stiglo do vojnog suda, De Palma je želeo da ekranizuje još od 1969. Ipak, događaj opisan u New Yorker-ovom novinskom članku inspirisao je i dva druga filma koji su se realizovali 1970-ih, uključujući i Kazanove *Posetiocce (The Visitors, Elia Kazan, 1972)*.

³⁸⁹ Pajkić i Jeličić, 2002: 77.

³⁹⁰ Brajan De Palma; *Scene by Scene, Dokumentarna Serija, 1996-2001, BBC*.

ženstvenosti nije (više!) mlada, već zrela žena sa sinom adolescentom i jednim neuspešnim brakom iza sebe.³⁹¹ Čitav proseed film, uz preispitivanje (para)psihologije i transseksualnosti na početku 1980-ih (kao ekstenzije Hičkokovog variranja Frojdrovih učenja), imao je jasne aktuelne sociološke i ideološke implikacije kada je film izašao.

Tako De Palma vrši u stvari preformulaciju Hičkokovih postulata: “problematika odnosa između roditelja i dece, zamenjena je temom preispitivanja seksualnog identiteta koja tokom 1980-ih izaziva sve veće interesovanje u SAD.”³⁹² Psihijatar na kraju Hičkokovog *Psiha* detektuje bolest pojedinca (kao pretnju društvu) koji biva hospitalizovan (čime modernistički postulat vere u racio i nauku pobeđuje), dok je kod De Palme *obučena da ubije* upravo psihijatar koji *pomaže* ljudima (društvu), pride je i socijalizovano *zlo*, a ne asocijalno, izolovano na marginu kao Norman Bejts (Anthony Perkins). “Parodija je proizvod sopstvenog socio-istorijskog miljea u istoj meri u kojoj je to bio parodirani tekst,”³⁹³ zaključuje Markuševa, kao i to da Hičkokov rad “zahvaljujući De Palminom naporu, prestaje da bude ideal prošlosti i pretvara se u polaznu tačku kreacija budućnosti”.³⁹⁴

5.1.2. Istrebljivač svoje vrste

“Ja imam jedan dar: blagosloven sam sa sjajnim okom. I kažem to zato što sam navikao da budem kritikovan za svoje filmove što su lepi ili previše vizuelni. Ja onda kažem: ‘Pa čekajte, mi ne pravimo radio-dramu, mi u stvari pravimo film’.”³⁹⁵

Ser Ridli Skot

Verovatno najčešće pominjani film u kontekstu postmodernizma je *Istrebljivač* Ridlija Skota, koji je redak primer ostvarenja koje i tematizuje ovu problematiku na nivou sopstvenog narativa (sukob ljudi sa sopstvenom kreacijom – replikantima, proizvodu

³⁹¹ Markuš, 2014: 152.

³⁹² Ibid. 155.

³⁹³ Markuš, 2014: 155.

³⁹⁴ Ibid. 153.

³⁹⁵ Jacobs, 2015.

savremenog visokotehnološkog društva), kao što sadrži i niz gradivnih elemenata sa kojim se identifikuje *postmodernistički* stilski pristup. Najpre je to uokviravanje priče u film noir konvencije sada mračne, kišovite budućnosti Los Anđelesa 2019, a kroz naraciju bivšeg policajca koji je postao ciničan detektiv, te se i koristi prepoznatljivim sredstvom *žanra* putem uspostavljanja distance kroz nedijegetičku naraciju – pripovedanje protagoniste u tzv. *voice over*-u (*off*, protiv kojeg su bili od početka i Harison Ford i Ridli Skot, te je isti najzad i izbačen u Skotovom *director's cut*-u, napravljenom na desetogodišnjicu od inicijalne distribucije). A potom i ta famozna (pre)naglašena vizuelna komponenta eklektičnog dekora filma.

Hegemonija vizuelnog već je istaknuta kao naša celokupna društvena tekovina, a svakako od značaja i modernistima. Simptomatično je to da film upravo i započinje detaljem oka koje posmatra LA 2019, a upravo je i ono – *ogledalo duše* znak prepoznavanja između toliko uspehlih replika ljudi od originala im. No, *Istrebljivača* karakteriše njegova estetska komponenta koja ne prestaje da se analizira već decenijama, uz prigovore (kao uostalom i pohvale) raskošnoj joj (neo)baroknoj scenografiji retrofuturističkog (pastišnog) karaktera, celokupnom dizajnu koji svakako da igra jednu od glavnih uloga u Skotovom filmu.

Skot, kao diplomirani dizajner i nakon oko 2000 reklama, želeo je: “Filmski set 40 godina od sada, napravljen u stilu od pre 40 godina,”³⁹⁶ te otuda i slobodna ukrštanja arhitektonskih elemenata od egipatskih piramida, do grčkih i rimskih stubova, referenci na nasleđe Maja, kao i na kinesku, orijentalnu ili viktorijansku kulturu sve sa modernističkim arkadama tržnih centara, začinjeno sa velikim brojem aktuelnih korporacijskih brendova koji su uspeli da *prežive*, od Koka-kole, Badvajzera, pa na dalje. Ambijentom dominira azijska populacija (u produkciji je učestvovao i Shaw Brothers studio), kao što i na ulicama odzvanja heteroglosija. Sve skupa, prikaz simulakruma koji je svugde oko nas, kako sugerišu brojni komentari Skotovog ostvarenja. No, sa stanovišta realnog i iz današnje perspektive, iako neuspeli prikaz dizajna L.A. praktično već sadašnjeg vremena, kao da upravo zbog toga ovo ostvarenje i još više približava metafori.

³⁹⁶ Neumann, 1999: 150.

Česta primedba i zašto se jedan SF koristi izražajnim sredstvima noar filma (čija je problematična žanrovska utemeljenost već predstavljena) stvarajući tako pastišni tzv. *neonoar*, pokreće i pitanje koji su to jasni normativi SF žanra, izuzev ikonografije - radnje smeštene u budućnost? Takođe, po ovom pitanju kritičari u velikoj meri preskaču i bogato nasleđe SF literature (smatrajući je pre svega nižerazrednom), dok je variranje elemenata krimi literature sa vizijama budućnosti prisutno još od 1950-ih, i može se prepoznati i kod verovatno najvećeg stvaraoca ovog žanra Isak Asimova.³⁹⁷

S druge strane, činjenica je da upravo zahvaljujući takvoj *pomerenoj* prepoznatljivosti LA-a 2019 (dizajn i prepoznatljivi noar elementi), Skot i uspeva da proizvede jasnu metaforu filma, koja naravno duguje i izuzetnom predlošku *Da li androidi sanjaju električne ovce?* Filip K. Dika (iako je pretekst umnogome izmenjen za potrebe filma, odnosno navodno nije ni pročitao do kraja ni od strane Skota, niti poslednjeg *adaptatora* Dejvid Piplsa / David Webb Peoples). Tako počevši od samog imena glavnog junaka - istrebljivača Rik Dekarda (Harison Ford) pa na dalje, jasno biva da je reč pre o obliku filozofskog meditativnog upozorenja kuda tehnicizam vodi, a manje *klasičnom* SF (holivudskom) filmu od kojeg se obično očekuje obilje akcije i uzbuđenja, specijalnih efekata u službi sekvenci borbi i sl. pre svega po uzoru na nekadašnje SF filmove B produkcije i serijale.

No, tri motiva od suštinskog značaja za *Istrebljivača* naročito korenspondiraju sa modernističkim viđenjima istaknutim ranije, a oni su:

- intenzifikacija vremena koje teče ubrzano i prebrzo ističe – replikanti su ograničeni na samo 4 godine života, te otuda i njihova posebno naglašena energija;

- vrtoglavi razvoj nauke koji je stvorio replikante, shodno logu kompanije što ih proizvodi, *više ljudske od ljudi*, kako i kaže *ludi naučnik* – tvorac, i vlasnik preduzeća Dr. Tajrel (Joe Turkel), a koji opet na kraju, prema utvrđenom romantičarsko-modernističkom modelu, i okončava *frankenštajnski* – kao žrtva sopstvene kreacije;

- i najzad *lažno* poreklo fotografije, koje u filmu predstavljaju i izmišljene živote - sećanja replikanata - Bodrijarov *sumilakrum bez referenta*.

³⁹⁷ Recimo Stiv Nil ne vidi dokaze o neobičnoj hibridnosti *Istrebljivača*, u odnosu na brojne hibride B produkcije od 1930-1950-ih, ističući kako još nismo videli holivudski blokbuster koji bi bio ravan serijalu poput *Fantomska imperija* (*The Phantom Empire*, 1935), o kauboju koji peva u svemiru; Neale, 2000: 250

“Istorija svakoga postaje svedena na fotografiju kao dokaz,”³⁹⁸ ističe Dejvid Harvi, jer ni o Dekardu ne znamo previše izvan fotografija. Harvi zamera i završetak u kojem čovek odlazi sa replikantom u romantičnoj vezi, što bi nam sugerisalo kako tehnicizam odnosi pobedu time što emocije postaju sastavni deo i artificijelne inteligencije, a kako već nema nikakvih naznaka pokušaja pobune od strane Dekarda protiv autoritarnog režima, prihvatanje postmoderne ispada nedvojbeno. No, prvo, mi bivamo upoznati sa tim da fotografije sadrže izmišljenu prošlost replikanata, te to nije oblik postmodernističke igre šta je stvarnost, a šta ne. A drugo, Harvi komentariše prvu, bioskopsku verziju, a ne Skotovu melanholičnu verziju koja nam kroz vezu sa jednorogom sugerise da je i Dekard replikant (čemu su se svojevremeno direktno protivili čelnici studija WB), što umnogome menja odnos spram izrečenih primedbi, te naročito kraja, gde zapravo dve mašine odlaze u iluziju zajedničkog opstanka.

Opet, dok Harvi prigovara neangažovanost u *Istrebljivaču* time što nisu jasno prikazane klase, iako postojanje same relacije replikanti - ljudi - korporacijski moguli simbolički ukazuje na postojanje slojeva, Denzen posmatra Skotovo ostvarenje kao: “samosvesnu kritiku društvenog simuliranja sopstvene reprezentacije,”³⁹⁹ dok ovakvu intenciju prepoznaje i u filmovima poput: *Gradanina Kejn*, *Mandžurijskog kandidata* (*The Manchurian Candidate*, 1962), *Pobesnelog Maksa* (*Mad Max*, 1979), *Poljima smrti* (*The Killing Fields*, 1984), itd. Denzen tako smatra da ono što je zajedničko navedenim filmovima prikaz je simulakruma trećeg reda: “hiperrealna reprezentacija koja se sudara sa prvim redom, primitivnim, i divljim stepenom svakodnevnog iskustva i njegovog predstavljanja.” Posmatrajući *tekstove* ovog tipa kao one koji izazivaju gledaoce da kritikuju verzije *servirane od industrije snova na regularnoj bazi*, prizivajući i Bartovo tumačenje mita, Denzen tretira kao mitove *po svom vlastitom pravu* koji se moraju subverzivno čitati. “Ovi tekstovi refleksivno kritikuju apsolutni simulakrum treće vrste. Tako pored nerefleksivne predstave sveta trećeg reda, postoji i protivtelo subverzivnih tekstova koji upućuje na činjenicu da stvari nisu onakve kakvim se čine,” zaključuje Denzen, poentirajući kako je ovakav pristup tekstu u američkom filmu suštinski u suprotnosti sa Bodrijarovim viđenjem američke kulture i njenog filmskog predstavljanja

³⁹⁸ Harvey, 1992: 313.

³⁹⁹ Denzin, 1991: 145.

kao *kinematografija pustinje*, u žalu za periodom kada su stvari bile stvarno *realne*, vremenom starih mitovima.⁴⁰⁰

5.1.3. Razjareni bik bez razloga

“Kada mislim o svojoj prošlosti, osećam se kao da gledam jedan stari crno-beli film sebe... Takođe, ne dobar film, pun grča, sa prazninama, nizom bedno osvetljenih sekvenci, nekim od njih bez početka i bez kraja. Bez muzičke podloge, ponekad samo zvuk policijske sirene ili pucnja iz pištolja.”⁴⁰¹

Džejk Lamota

Ostvarenje nastalo samo nešto malo ranije od prethodnog – *Razjareni bik* (1980) Martin Skorsezea, pokrenuo je takoreći ostatak primedbi u odnosu na one upućene *Istrebljivaču*, a koje se pripisuju postmodernizmu – pre svega eksplicitni prikaz nasilja i ekstenzija istog, a potom i ispraznost protagoniste (odsustvo motivacije), neistoričnost, i uobičajenu stilsko-žanrovsku nekoherentnost.⁴⁰²

Slobodnu adaptaciju autobiografije boksterskog šampiona srednjeteške kategorije Džejk Lamote (Jake LaMotta) objavljene 1970. godine (u čijoj adaptaciji je učestvovalo čak 4 scenariste, zaključno sa Pol Šrederom), recimo Pam Kuk vidi kao ostvarenje u kojem je odnos spram nasilja ambivaletan, iako predstavlja prikaz *muškosti u krizi*: “ovakav moralizam, kombinovan sa filmskom nostalgijom za tradicionalnim porodičnim vrednostima, proizvodi osudu nasilja koja se približava desnici. Štaviše, ustvrdila bih kako tragijska struktura *Razjarenog bika* povlači konsekvence sopstvenog pogleda na maskulinitet: maskulinitet je postavljen u krizu tako da mi možemo da žalimo gubitak istog.”⁴⁰³ Frenk P. Tomasulo (Italoamerikanac kao i Skorseze) u svom eseju *Razjareni siledžija: Postmoderno nasilje i maskulinitet u Razjarenom biku*, napada film iz više uglova, od kojih je jedna od glavnih zamerki i osnovana – odsustvo motivacije za

⁴⁰⁰ Ibid. 145.

⁴⁰¹ La Motta, Carter, and Savage, 1997: 2.

⁴⁰² Prilikom iznošenja jednog dela mišljenja Skorsezea i Lamote, kao izvor poslužili su lični komentari i dokumentarne minijature objavljeni u sklopu blu-ray edicije; Scorsese, 2009.

⁴⁰³ Cook, 2005: 174.

naglašeni gnev protagoniste. Tako Tomasulo ističe na tri različita mesta, Džejk Lamota je: *nasilan jednostavno zato što je Italijan [...] radnička klasa [...] i muškarac*.⁴⁰⁴

S tim u vezi, Tomasulo smatra kako je Skorseze mogao da uvrsti barem delove tzv. pozadinske priče Lamote koja je prisutna u autobiografiji, prikazujući tako odrastanje svog protagoniste u krajnje nezavidnim uslovima nasilnog porodičnog okruženja. Činjenica je da je Lamota, u stvarnom životu bio poznat po mazohističkoj crti – autodestrukciji kroz sposobnost (i *uživanje*) trpljenja velikog bola zadatog primanjima udaraca od strane oponenta. Takođe, zaista se teško može reći da se Lamota do kraja filma makar i delimično iskupljuje za svo zlo koje je činio oko sebe – naročito svojim najbližim članovima porodice; on ne doživljava promenu, te tako ostaje praktično ista zver kakav je i oduvek bio.

No, Tomasulo prigovara i (zlo)upotrebu žanra *boklerski film*, koji ovde kao da je samo u službi što većeg verizma u prikazu nasilja i sadizma, kao što je i implementiranje crno-bele fotografije u vremenu nastanka filma *pozajmljeno od evropske umetničke i klasičnoholivudske film noir* tradicije.⁴⁰⁵ Opet, ta crno-bela fotografija, dok sugerše (pseudo)dokumentaristički pristup (posebno veran postojećim autentičnim snimcima mečeva Lamote), sa druge strane i vizuelno *umekšava* brutalnost scena prepunih krvi (prema sličnom modelu koji je Skorseze već činio i u čuvenom mu *Taksisti / Taxi Driver*, 1976, pribegavajući desaturaciji boje u finalu filma, ne bi li boji krvi umanjio intenzitet i izbegao cenzorsku restrikciju za prikazivanje). Ovu odluku čini se kako samo još više stimulišu Lamotine reči iz autobiografije o viđenju sopstvenog života zarobljenog u crno-belom, a jedine scene u boji - imitacije *home videa* kao artefakta prošlosti iz privatnog života šampiona, tehnički *oštećene i izbledele*, simbolički podvlače tezu kako on nije bio u stanju da *oboji* sopstveni život.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Sharrett and Tomasulo, 1999: 175-197; Tomasulo se u naslovu svog eseja igra i rečima Razjermi (Raging) bik (bull) i siledžija (bully).

⁴⁰⁵ Sharrett and Tomasulo, 1999: 177.

⁴⁰⁶ Čini se kako su ovde ipak od manje važnosti niz Skorsezeovih navoda drugih razloga za odluku izbora crno-belog kao: strah da će se vremenom boja na kopijama degradirati, ili opaska od mentora mu – slavnog Majkl Pauela (Michael Powell) na onovremene tamne rukavice u paleti od braon, bordo do crnih koje bi smanjile kontrast, ili pak intencija da se razlikuje od *Rokija (Rocky)* i još nekoliko naslova koji tretiraju boks a izašli su u isto vreme.

U pogledu istorijske neverodostojnosti, Tomasulo ide u prilog i pokrenuta tužba protiv producenta United Artist-a, Skorsezea i De Nira (inače pokretača i *spiritus movensa* čitavog projekta, koji od neuspelog pokušaja da predložak najpre pretoči u pozorišnu predstavu, stiže i do svog glumačkog Oskara) podignuta od strane Lamotinog brata Džozefa, koji jeste bio menadžer šampiona, ali nije verodostojno prikazan u filmu. Tomasulo takođe ističe i režijsku nekonzistentnost između *ekspresionističkih* i *realističkih* tehnika, primedba koja se mora prihvatiti uslovno, jer ekspresionistički rešene scene borbi su u službi prikaza upravo subjektivne vizure Lamote, u cilju čega je Skorseze čak i menjao dimenzije samog ringa od meča do meča. Lamotin lični doživljaj borbi se tokom vremena menjao i deformisao, što veoma eksplicitno sugerišu i estetske promene u postupku prikazivanja njegove karijere, tj. urušavanja mu sopstvene ličnosti. Takva intencija teško da bi bila ostvariva, isključivo filmskim sredstvima sugestivna u realističkom vizuelnom ključu Bazenovskog karaktera integralne naracije kroz dosledno sproveden mizankadar i mizanscen. Što se samog narativnog okvira tiče, retrospektijsko kazivanje, kao i ciklično uokviravanje, mehanizam je koji je već dobro oprobano u klasičnom Holivudu.

Koliko god može da stoji niz primedbi, problem je što su one, suštinski posmatrane, na dispoziciji klasičnog i modernog filma, a ne kakvog postmodernog u odnosu na ranije postupke. Kako sam Skorseze ističe, cilj mu je bio da što ubedljivije prikaže (sadamazohističku) prirodu Lamote, a ne da je analizira, opravdava ili osuđuje – subjekt kao takav je centralan (koliko god on bio *plitak* ili *dubok*) čime i njegova iracionalna priroda, sve sa očekivanim ambivalentnim završetkom, u priličnoj meri evocira concept upravo modernista. Kao što je već navedeno, Tomasulo je krajnje afirmativno konstatovao kako je Antonionijev tretman likova *Avanture* tvoren po modelu - *njihova klasa* (buržoazija) *je njihov karakter*, no kada komentariše Skorsezeovo portretisanje Lamote kao (radnička) *klasa postaje njegov karakter*, takav pristup *karakterizaciji* poprima izrazito negativnu konotaciju.

Istina, u *Razjarenom biku* zaista nisu direktno suprotstavljene različite klase da bi se uočila razlika te čitao problem društva (sukobljavanja su unutar iste klase), ali gde se to one suprotstavljaju u Antonionijevim filmovima otuđenja buržoazije? Kakve to

pozadinske priče, i kakvu transformaciju na kraju doživljavaju Antonionijevi junaci u najslavnijim mu filmovima? Šta motiviše recimo naslovni lik devojčicu Mušet iz istoimenog Bresonovog filma (1967) da stane u odbranu svog silovatelja? Da ne pominjemo druge brojne primere bilo neorealizma ili novih talasa (kao i američkih filmova naročito 1970-ih – nekako prvi na pamet pada Rafelsonovih *Pet lakih komada / Five Easy Pieces*, 1970) koji toliko često tretiraju likove *bez prošlosti*, ali sa nečim snažnim što ih nagoni, ukoliko ne doživljavamo da je recimo (opšte) stanje anksioznosti sinonim motivaciji.

Opet, kao što je već bilo reči, samo razvijanje karaktera ili transformacija protagoniste na kraju filma, u priličnoj meri se kosi sa dominantnim autorskim stanovištem da se ljudi u realnom životu ne menjaju (kako nam već opresivne društvene okolnosti ne mogu ponuditi razlog za tu opciju), kao i potpisivanje kapitulacije snažnom otporu hegemonije klasične naracije, *lažnog* filma koji sugerije takav oblik optimizma ne bi li ideološki potpomogao održanje društvenog *status kvoa*.

Što se tiče samog *žanra* bokserski film, Tomasulo ističe kako se Skorseze *podsmeva tradicionalnim konvencijama žanra* služeći se ambivalentnim (inače amblematičnim za modernizam) i cirkularnim narativom, kreirajući: “protagonistu dostojnog prezira.”⁴⁰⁷ A koji je to uostalom žanr? Šta su mu osnovne karakteristike? Kao što sam Skorseze naglašava, uz sopstvenu zapitanost kom žanru pripadaju i neka njegova ranija ostvarenja poput *Ulica nasilja (Mean Streets)*, 1973), ili *Taksiste*, pretpostavljajući da prvi inklinira kriminalističkom, zapaženi filmovi koji su tematizovali boks, tj. imali boksera za svoje protagoniste 1940-ih i 50-ih gotovo su po pravilu bili mračne atmosfere, povezani sa kriminalom u svom portretisanju korupcije kroz nameštanja mečeva. Uz naglašeni socijalni i moralni diskurs, mnogi su bliži noar filmu (*Telo i Duša / Body and Soul*, 1947, *Neko tamo gore me voli / Somebody Up There Likes Me*, 1956, *Rekvijem za teškaša / Requiem for a Heavyweight*, 1962...), nego li kakvom filmu tzv. sportskog žanra, koji postaju popularni kasnije, tretirajući autsajdere ili povratnike, gde je motiv boksa u snažnoj sprezi sa dramskim - melodramskim nabojem (*Roki / 1976*, *Šampion / The Champ*, 1979, rimejk istoimenog filma iz 1931...).

⁴⁰⁷ Sharrett and Tomasulo, 1999: 179.

Ako je u pitanju etika protagoniste, onda već prizivamo svaki klasični žanr, te istupamo sa jasnim moralizatorskim uporištem što naravno jeste legitimno, ali koliko je to zaista u vezi sa novim, *post* stilskim odrednicama na kojima se ovde insistira? Kako u Tomasulovom tekstu, tako i u nizu drugih prikaza odzvanja pitanje čemu izbor paranoičnog, ekstremno brutalnog protagoniste bez crta humanosti, iako je isti oblikovan prema postojećem šampionu, koji je pri tom potpisan i kao konsultant na filmu, a kasnije je i veoma rado pričao o istom.

Ukoliko se pak proziva dominantna linija filma koja tretira sadomazohizam, bolesnu ljubomoru čime i iracionalni gnev – mačoiističko fizičko nasilje, govori li se samo o tematskom izboru koji je reakcionaran (pošto se mentalno nasilje kojim su skloni mnogi likovi modernizma ne doživljava ni opasnim, niti dekadentnim, već upozoravajućim), ili smo i dalje na liniji novog pristupa filmskoj celini? Opet, da je kojim slučajem, kako Tomasulo predlaže, uvršten kompleks krivice koji je, prema Lamotinoj autobiografiji, on dugo gajio smatrajući kako je u svojim tinejdžerskim godinama ubio bukmejker, ili da je zaista prikazan period teškog mu odrastanja i delikvencije, dobili bi smo i razumevanje od strane publike, što će reći i jasan put ka empatiji i identifikaciji, te u sprezi sa njegovom agresivnošću koja bi svakako morala da ostane (kao mizoginičnost, rasizam i homofobija), postavlja se zdravorazumsko pitanje: na kakvom (i kojem) bi tek onda klizavom terenu glorifikacije bili?

5.1.4. Matriks klasične matrice

“Najsramniji deo filma je taj što on meša novi problem koji pokreće simulacija, sa najklasičnijim, platonskim tretmanom... Matriks je vrsta filma o Matriksu, što bi sam Matriks mogao da proizvede.”⁴⁰⁸

Žan Bodrijar

Kao što se u 1980-im *Istrebljivač* naprosto nametnuo postmodernističkim tumačenjima, tako je krajem prošlog milenijuma isto učinio još jedan SF - *Matriks* (1999), provocirajući čitanja i na najdirektniji mogući način - putem eksplicitnog prikaza

⁴⁰⁸ Baudrillard, 2005a: 202.

najuticajnije Bodrijarove knjige *Simulakrum i simulacije* kao igrajućeg rekvizita, korica *knjige* gde protagonista Neo odlaže i novac i svoj softver na diskovima. Štaviše, Vačauskijevi, američki autori poljskog porekla koji su potpisali i scenarijo i režiju, zahtevali su od glumaca i predvodnika sektora ekipe da pre realizacije svi pročitaju *Simulakrum*, a od Kianu Rivsa (Keanu Reeves) i pre nego li mu je dodeljena glavna uloga. Dvojac je čak želeo da uključi i slavnog filozofa u projekat, što je Bodrijar naravno odbio smatrajući kako je njegov koncept pogrešno interpretiran u filmu, mada je on ionako bio ubeđenja kako nema tog filma koji bi mogao verodostojno predstaviti ideje sopstvenog mu rada.

Naime, glavna primedba Bodrijara sadržana je u navedenom citatu, i ogleda se u tome što *Matriks* predstavlja dva odvojena sveta – virtuelnu realnost i našu stvarnost, sugerišući time i da postoji referent u stvarnosti. Tako se pruža i mogućnost našeg buđenja iz virtuelnog sveta, te prigrabljivanje realnog života, čime su Vačauskijevi pre na liniji didaktičke, optimističke postavke poput one iz Platonove *Pećine* - alegorije koja sugeriše mogućnost bekstva iz *ropstva mraka*, odnosno Platonovog simulakruma (koji oponaša realni referent), negoli Bodrijarovog potpunog brisanja stvarnog težišta – izvora, *pustinje realnog* iz kojeg nema nikakve mogućnosti bekstva.

“Šta je upadljivo u *Matriksu 2* [*The Matrix Reloaded*, 2003] je to da nema ni najmanjeg tračka ironije,”⁴⁰⁹ primećuje Bodrijar, upravo ono što se smatra toliko amblematičnim za postmodernističke pokretne slike. Čak i jedino što bi zanimalo Bodrijara - direktni susret dva sveta, virtuelnog i realnog, ne postoji u konceptu filma. No, upravo takav *nebodrijarovski* koncept *Matriksa* izrastao je u pravi fenomen preloma dva milenijuma, i to ne samo na nivou diktiranja mode, odnosno primene novih estetskih rešenja sa svežim specijalnim efektima na filmu (naročito tzv. *bullet time*⁴¹⁰), već je iznedrio i bezbroj tekstualnih analiza, te iznenađujući broj studija – objavljenih knjiga koje na ovaj ili onaj

⁴⁰⁹ Ibid. 202.

⁴¹⁰ Nakon *Matriksa* i registracijom zaštićen efekat WB-a, iako primenjivan i ranije. Uočljiv je već u špici popularnog japanskog anima serijala *Speed Racer* 1966-68, iz kojeg su i Vačauskijevi generisali svoj istoimeni igrani film (2008). *Bullet time* je efekat koji predstavlja simulaciju promenjive brzine akcije, tako što se gledaočeva vizura menja u odnosu na zamrznut ili usporen istovetni prizor, a ostvarivao se najpre putem niza fotoaparata postavljenih u željenu trajektoriju, čiji se onda pojedinačni frejmovi slikanog prizora povezuju u celinu.

način tretiraju *filozofiju Matriksa*. Priča o odabranom spasitelju - mesiji Neu, koja evocira filozofske, ideološke, sociološke i religiozne konotacije svesno primenjivane od strane autora (kodove od paganskog rituala, do hinduizma, budizma, judeohrišćanstva, gnosticizma), kroz zavodljivost narativa paralelnih svetova, hvaljeno je kao nadasve originalno i sveže, iako se slični koncepti u raznim oblicima mogu prepoznati i u ranijoj SF literaturi, čak i pre tzv. *sajberpank* podžanra SF-a 1980-ih.

“Kung fu film koji daje komentar na Hegelovu dijalektiku dok ima momka koji može da leti i zaustavi metke nešto je na šta smo prilično ponosni.”⁴¹¹

Kako i Vačauskijevi ističu, poslednje na najbolji način reflektuje njihovu *ličnu specifičnu genealogiju interesa*. Matriks je definitivno najubedljiviji primer spajanje *visoke i niske* umetnosti, gde se misao od Platona do kontinentalne filozofije sve sa aktuelnim misliocima, vešto ukršta sa omiljenim estetikama samih autora, kao što je strip, japanska anima, ili azijski, konkretnije hongkongški akcioni film, uokvirujući sve film noir atmosferom, a sa konačnicom u jednoj prilično koherentnoj celini.

Naime, *Matriks* (čitava trilogija) objedinjuje mnogobrojne reference, bilo od narativnog značaja po sopstvenu radnju poput *Alise u zemlji čuda* ili *Uspavane lepotice* (u našem slučaju *lepotana*), ili na nivou dijaloga, vizuelnih akcenata i estetskih rešenja počevši od samog otvaranja filma koje evocira čuvenu Hičkokovu scenu potere sa početka *Vrtoglavice* (1958), a potom i: *Odiseje u svemiru* (2001: *A Space Odyssey*, 1968), *8. putnika* (*Alien*, 1979), *Terminatora 2* (1991), *Čarobnjaka iz Oza* (*The Wizard of Oz*, 1939), serijala *Zeleni stršljen* (*Green Hornet*, 1966-67, rimejka onog iz 1940.), *Duha u školjci* (*Ghost in the Shell*, 1995), *U zmajevom gnezdu* (*Enter the Dragon*, 1973),... i naravno uvek nezaobilaznih (Leoneovih) špageti vesterna.

Retrofuturistički dizajn radnje koju proizvodi Matriks, u sprezi sa simulacijama protoka aktuelnih kompjuterskih informacija, dodatno kumuje osećaju začudnosti, te ukupno gledajući, za *Matriks* trilogiju se može konstatovati i kako ispunjava dva Liotarova pokazatelja postmodernizma; na nivou autorstva: “Postmoderni umetnik ili

⁴¹¹ Lana i Endi Vačauski; Uvodni tekst iz bukleta blu ray box set-a *The Ultimate Matrix Collection* (WB, 2008), čiji su komentari i dodaci značajan izvor informacija za ovo poglavlje, Wachowski and Wachowski, 2008.

pisac je u poziciji filozofa: tekst koji on piše, uradak koji proizvodi, nisu u skladu sa principima vođenim od strane unapred utvrđenih pravila;⁴¹² kao i samog umetničkog dela, koje, u odnosu na modernističko, teži da *pruži snažniji osećaj nepredstavljajućeg*. Ali, Liotar nastavlja: “Umetnik i pisac onda rade bez pravila u cilju da formulišu pravila onogo što *će biti napravljeno*,”⁴¹³ a to ključno *bez pravila*, teško da se može pripisati metafizičkom putovanju kroz *Matriks*.

Prvi deo Trilogije tretira prilično manihejski dualizam jasno predstavljene borbe dobra i zla, prelomljen kroz prizmu eshatologije, počivajući na klasičnom narativnom obrazcu (tročinske) strukture mita; dok nastavak, drugi deo trilogije, preispituje suštinsko pitanje moderne filozofije kao što je *sloboda volje*, odnosno naša sloboda odlučivanja; zaključni treći deo (*The Matrix Revolutions*, 2003) prirodno se tiče iskupljenja, tj. smrti i vaskrsenja, bilo se vodili teološkim obrazcima (budizma ili hrišćanstva), ili pak mitološkim - sve sa strukturalnom *obavezom* razrešenja u trećem činu, ili ponovo rođenog, samosvesnog junaka sa eliksirom spasa za čovečanstvo. Čini se kako zaokružen koncept upravo na ovakav, tradicionalistički način je to što pogotovo smeta Bodrijaru.

“Borilačke veštine i klasične filozofije uče ljude da razviju snažnu volju, tako da se želje mogu pretvoriti u dela.”⁴¹⁴

Iako je Rodžer Ebert u svom prikazu isticao kako mu u prvom *Matriksu* nedostaje III čin sa klasičnim razrešenjem, struktura filma, vešto prikrivena savremenom estetikom (kao i prividom slobodno povezanih fragmenata dva toka radnje), u stvari predstavlja implementaciju tradicionalnog (linearnog) putovanja junaka mita – Kembelov monomit, koji podrazumeva i susrete - konfrontacije sa očekivanim arhetipovima, kako tumači i Kristofer Vogler.⁴¹⁵ Konceptija iskušavanja želje i volje baza je klasične (mitske)

⁴¹² Lyotard, 1984: 81.

⁴¹³ Ibid. 81.

⁴¹⁴ Kristofer Vogler; Vogler, 2007: 309.

⁴¹⁵ Bodrijarovo zanemarivanje strukture i arhetipova što kristališe i čitavu poentu filma (izlagano u poglavlju *struktura mita*), njegovu tezu *Matriks je vrsta filma o Matriksu, što bi sam Matriks mogao da proizvede*, u krajnjoj instanci može dovesti i do toga kako je njegovo stanovište da nam je u stvari kompletno civilizacijsko nasleđe (tradicija prenošenja mita – kolektivno nesvesno) zapravo odvajkada implementirano i kontrolisano, dirigovano od *strane matrice*.

strukture, te je njena implementacija i prirodna, kako Vogler kaže u nastavku navedenog: “Volja je želja koncentrisana i fokusirana u čvrstu nameru da se postigne cilj korak po korak,” apostrofirajući da *želje mogu da ispare kod prvog neuspeha, ali volja će trajati*.⁴¹⁶ To i sugeriše junakovo *unutarnje putovanje*, a sam izbor ukrštanja borilačkih veština i filozofije zaista pretpostavlja da na takav način, duhovno razvijena ličnost se lako može vratiti na svoj zacrtani put, neovisno od trenutne rastrojenosti ili unazađene pozicije uzrokovane raznorodnim (trenutnim) opstrukcijama.

U strukturalnom smislu, *Matriks* je praktično udžbenički primer strukture mita herojevog putovanja.

I ČIN započinje ekspozicijom prikaza uobičajenog dešavanja *Svakodnevice* dva sveta koje će film tretirati, matriksa i Neov, junaka koji se uvodi; *Inicirajući događaj*, ili *Poziv za avanturu* doslovce je telefonski poziv, nakon kojeg Neo *Odbija poziv*, pokazujući nepoverenje, odnosno strah ka čitavoj priči o postojanju matriksa (psihološki gledano, opire se promeni, iako svestan neispunjenosti mu stvarnog života). Potom, iako i dalje sumnjičav, on najzad i prelomi – proguta crvenu pilulu koja je ishod *Susreta sa mentorom* Morfijusom (u evokaciji i scene iz *Totalnog opoziva / Total Recall*, 1990, prema još jednom predlošku Filip K. Dika, iako je protagonist Dag kojeg tumači Švarceneger, ipak ne proguta). *Prelazak prvog praga* opet označava telefonski poziv na koji Morfijus odgovara: *Unutra smo*, potvrđujući kako prava avantura najzad započinje.

II ČIN započinje *Testiranjem, saveznicima, neprijateljima*, u kojem Neo ispituje i saznaje kako novi svet matriksa funkcioniše, ko mu je naklonjen a ko nije. *Pristupanje najskrivenijoj pećini* je kada je Neo već dobrano unutar matriksa, i počinje da biva spreman da se odlučno sukobi sa problemom, sada i da samoinicijativno ulazi u matriks sa ciljem da ga raskrinka. Sledeća faza su *Teška iskušenja* Nea, ozbiljni testovi sa mnogo akcije i pucnjave, gde on rizikujući svoj život, ipak i dalje napreduje. S obzirom da uspeva da preživi, biva i nagrađen naklonošću Triniti, karakterom koji obavlja funkciju i tzv. *ljubavnog interesa*.

III ČIN započinje Neovim *Putem nazad*, on se sada *sabire*, svesno prikuplja svo stečeno znanje da bi okončao započetu misiju uništenja matriksa, što opet pretpostavlja

⁴¹⁶ Vogler, 2007: 309.

akciju, scene potere i sl. *On počinje da veruje*, kaže Morfijus Triniti. U sledećoj etapi, Neo mora da se suoči sa smrću na dubljem nivou nego ikada pre, ne bi li doživeo *Vaskrsenje*. Tako ga i agent Smit *ubija* direktnim pucnjem u grudi, no izjava ljubavi Triniti, zapečaćena njenim poljubcem, vraća ga u život. Avantura se zaključuje *Povratkom sa eliksirom*, Neo je ovladao matriksom, *vratio* se (stvarnosti), deleći sa nama spoznaju tajne matriksa, kao simboličnim eliksirom života.

Dakle, upravo ova prepoznatljiva, drevna struktura (te tako i sa svojim apriori psihološkim dejstvom na publiku), koja nosi sadržinu (filozofske težine), potpomognuta dinamizmom forme u fizičkoj akciji kroz estetska rešenja bliska savremenom gledaocu, neutralisala je opasnost od pukog retoričkog pristupa filozofiji, suštinski neprevodivog u svet pokretnih slika. Što će reći, postupak autora nije išao ka daljem zamučivanju *nepredstavljajućeg*, već kontra, ka pokušaju što jasnijeg predstavljanja onoga što je inače obično *nepredstavljajuće*. Otuda, sasvim prirodno, *Matriks* je prerastao u jedan dragocen fenomen, a on se ogleda u postignutom efektu skretanja pažnje na značaj filozofije, kao i preispitavanja raznih diskursa teološke prirode kod mladih, kojima se, prema brojnim navodima, tek nakon filma probudio ovaj interes... čak i do te mere da je izvestan broj studenata sa popriličnim uspehom sugerisao davanje *šanse* jednom ovakvom *tekstu* u ruhu holivudskog spektakla svojim nastavnicima kurseva društveno-humanističkih nauka, uključujući i one što pripadaju starijim generacijama.

5.1.5. Petparačke priče uličnih pasa

“Ja sam istoričar u svom vlastitom umu. [...] Ja sam voleo istoriju, jer za mene, istorija je na neki način bila kao gledanje filma.”⁴¹⁷

Kventin Tarantino

“Šta je prva publika *Uličnih pasa* [Reservoir Dogs, 1992] doživela nije bio šok novim, kao kod stare avangarde, već šok od bombardovanja sa više recikliranog materijala nego

⁴¹⁷ Rose, 1994

što je ikada pre videla skupljenih na jednom mestu,⁴¹⁸ mišljenje je Kit Bukera koje ne samo što na najbolji način ilustruje i brojna druga po pitanju Tarantinovog debija (kao uostalom i u vezi sa ostalim mu ostvarenjima), nego podvlači i jednu od najčešćih zabluda kritičara postmodernizma, koja umnogome otkriva kako isti teško da imaju iole utemeljeniji empirijski odnos spram regularne bioskopske publike.

Sa jedne strane, prosečni filmski gledalac se mistifikuje na način da u svakom trenutku ima u glavi (ili treba da ima) veliki deo istorije filma - u ovom slučaju čak i predznanje iz prilično opskurnog repertoara tzv. B neameričke produkcije koju Tarantino voli da citira (inače bliske samo užem, specifičnom krugu filmofila). Iz takve pretpostavke, zaključak je kako konstantno *prepoznavanje* referenci *upropaštava* gledalački doživljaj, odnosno automatski *uništava iluziju* jer je isti došao u bioskop da gleda inovativni igrani film koji će mu ukazati na mane društva u kojem živi, a ne *dokumentarni* kojim je prinuđen da ponavlja građivo iz svih područja istorije filma.

“Ja ne verujem u elitizam. Ne mislim da je publika glupa i na nižem nivou od mene. Ja sam ta publika.”⁴¹⁹

Sa druge strane, publika se i podcenjuje time što se, ukupno uzev, tako često favorizuje izneveravanje njenih očekivanja (putem opstruiranja logike priče, razvoja likova, tj. kognitivne percepcije gledalaca) i to najpre u službi podsticanja iznošenja autorovih ideoloških stavova (po mogućnosti antikapitalističkih) sa kojim ona nema pravo da se ne slaže (ukoliko išta vredi). A šta ako gledalac ne deli (post)marksističke ideale, a nije ni deklarisan kapitalista, niti je pripadnik (buržoaskog sloja) srednje klase koja u pojedinim zemljama postaje sve više zanemarljiva (kao kod nas)?

Ili, šta ako je on/a kojim slučajem već nekako čuo/la (ili eventualno video/la na štetnoj televiziji) da postoji i loša strana savremenog informatičkog sveta, kako prevelika doza konzumacije brze hrane narušava naše zdravlje, a prebrza aktuelna dinamika života i stres štete kudikamo i više? Da postoji siromaštvo u svetu, da ljudskoj pohlepi nema kraja, ili pak, da sve teže i ređe komuniciramo *uživo*? Tu se zapravo krije potcenjivanje,

⁴¹⁸ Booker, 2007: 91.

⁴¹⁹ Kventin Tarantino; Hirschberg, 1997.

tj. nemanje odnosa spram publike kao reprezenta društva, a kojem se autor tobože obraća. Onima na ivici egzistencije, svakako da nije do bioskopa, dok ovi drugi (koji su ipak upoznati sa nizom tekućih životnih problema) prirodno je da očekuju i filmsko artikulisanje - uobličavanje ideje, a ne ideološki koncept, ili kako Bodrijar kaže film kao *vektor neke poruke*, u slučaju kojeg smo ostavljeni *bez ičega sem najgoreg filma ikada napravljenog*. Najzad, oni koji *neće* da (sa)znaju, svakako neće ni pohađati bioskop za učenje, jer ni nemaju vremena zarad taloženja svog kapitala.

Konačno, postoji i jedan deo publike, značajno veći od one festivalske, i veoma joj brzo ume biti jasno da dugi statični kadrovi tišine, ili fragmenti nedelujućih likova, predstavljaju umetnost koja simbolizuje nezadovoljstvo našim životom koji je nepredvidiv u onolikoj meri koliko i princip da *loše uvek zamenjuje još lošije*. Kao *simbol*, ovakvi niskomimetički koncepti *podražavanja života* obično ne prerastaju u *znak* života (iako tome teže), a svakako ne u onaj život sa kojim se većina gledalaca - naročito mladih, kao tradicionalno najbrojnije bioskopske populacije, svakodnevno susreću.

Šok novim, kao kod stare avangarde, o čemu govori Buker prilično je naivno stanovište u današnje doba pogotovo ako se očekuje da delo ima i umetničko obličje, te tako i nasuprot principa gde bi jedina vodilja bio poriv stvaranje nečeg novog, šta god to bilo. Tako Bukerova teza, čini se da evocira vreme moderne, referišući se na ondašnju publiku koja se još uvek upoznava sa mogućnostima novog medija, kada je, iako ne tako davno, šokantan bio i *Ulazak voza u stanicu braće Limijer (L'arrivee d'un train a La Ciotat, 1895)*. Ipak, ostaje da je Tarantino, pre svega u svom tretmanu nasilja, uspeo uzburkati javnost koliko god to bilo moguće danas, kao što je to uostalom učinio i recimo film *Veštice iz Blera (The Blair Witch Project, 1999)*, neovisno koliko bio u pitanju jeftin marketinški trik, ili pojedini filmovi Lars fon Trira (dovoljno je samo pomenuti skorašnju *Nimfomanku / Nymphomaniac, 2013*).

“Ja kradem iz svakog filma ikada napravljenog. Ja to volim. Ako moj rad išta poseduje, onda je to što ja uzimam ovo iz ovoga, ono iz onoga, i miksujem sve to zajedno, a vi koji to ne volite, pomirite se sa tim i nemojte ići da gledate. Ja kradem iz svega. Veliki umetnici krađu, oni ne prave omaže.”⁴²⁰

⁴²⁰ Kventin Tarantino; Sherman, 2015: 42

Ako ništa drugo, onda potonje Tarantinovo geslo (koliko god prizivalo čuvenovu Pikasovu: *Dobri umetnici kopiraju. Veliki umetnici krađu*) zasigurno šokira brojne čistunce. Tarantino nije pohađao niti jednu filmsku školu, kako on to kaže, on je *išao na filmove*. Njegova filmofilija naročito stimulirana četvotogodišnjim radom u video klubu je priča prerasla u legendu. Tako nužno stizemo i do intertekstualnosti, a Tarantino slovi za najvećeg specijalistu *postupka*. Oduvek mu prisutna samoreferencijalnost, svakako da kulminira u poslednjem mu 8. filmu *Podlih osam (The Hateful Eight, 2015)*, obliku ovesternjavanja *Uličnih pasa*, uz nadgradnju Karpenterovim *Stvorom (The Thing, 1982)*, čuvenim rimejkom Hoksovog *Stvora sa drugog sveta / The Thing from Another World (1951)*, sve sa Kurt Raselom (Kurt Russell). Kao što je jedan od najvećih mu uzora Godar običavao da kaže kako mu prva (i zasigurno najuticajnija) faza predstavlja filmove o filmu, za Tarantina bi se moglo reći kako mu je zapravo čitavo stvaralaštvo o filmu.⁴²¹

Kao što je već istaknuto, Hačionova sasvim opravdano ukazuje da intertekstualnost može biti samo *u oku posmatrača*, od strane autora nešto lično i subjektivno što percipijent ni ne mora da primeti. Akademskim tekstovima dominiraju napadi na Tarantina zbog *bombardovanja recikliranim materijalom* iz popularnih filmova, a onda, kada ne bi bilo zgoreg i izneti u što većem broju tolike reference nedovoljno upućenima, pa reći i nešto više o njima, istupa se sa samo nekoliko najočiglednijih, onim na koje Tarantini likovi eksplicitno ukažu kroz dijalog, ili, još najčešće na koje on sam otvoreno ukaže. Poput recimo: *Foksi Braun (Foxy Brown, 1974)*,⁴²² Leoneovih vesterna (kao i špageti vesterna uopšte, naravno, najdirektnije Korbučijev kultni *Dango / Django, 1966*), te nekoliko TV serija 1970-ih (kao *Police Story*); Melvilov klasik *Kockar Bob (Bob le Flambeur, Jean Pierre Melville, 1959)*, ultimativno ostvarenje podžanra *pljačke (heist)*, inače Tarantinov omiljeni gangsterski film (koji je uostalom inspirisao i tolike druge koji su se oprobali u ovom podžanru).

⁴²¹ Tarantino je čak svoju producencku kuću nazavao prema Godarovom filmu *Neobična banda (Bande a part, 1964)*, filmu koji ga je naročito privukao zahvaljujući čitanju kritike Polin Kael.

⁴²² Ređe negoli *Kofi (Coffy, 1973)*, koju je u oba slučaja tumačila Pam Grier (Grier), a naročito zarad istog prezimena koje nosi tumačeći i *Džeki Braun (Jackie Brown, 1997)*, a čime se, ukupno uzev, lako priziva i *blexploation* film.

Što se kung fu uticaja tiče, tu je svakako posthumno Brus Lijevo ostvarenje *Zmajeva igra smrti* (*Game of Death*, Robert Clouse, 1978) sa više nego upadljivim omažem kroz žuti kostim (istina, ne kombinezon) Ume Turman (Thurman) u *Ubiti Bila* (*Kill Bill*), te sama pojava legendarnog Soni Čibe (Sony Chiba) o kojem je opet Tarantino govorio na sva zvana, kao i Dejvid Karadina (David Carradine) kojeg su svi prepoznali kao reminiscenciju popularne TV serije 1970-ih *Kung Fu* (iako je Karadin igrao i u brojnim drugim akcionim filmovima, uspešno demonstrirajući svoju kung fu veštinu).

Uticaji tzv. *grindhouse* eksploatatorskih filmova B produkcije (puni nasilja i flerta sa seksom), nekada čestih u *drive in* bioskopima, takođe bivaju primećeni (opet bez navođenja konkretnih naslova) zahvaljujući kampanji Tarantina i Rodrigeza (Robert Rodriguez) koja je uključivala i trejlere nepostojećih filmova, a u svrhu promovisanja im diptiha iz 2007. *Otporan na smrt* (*Death Proof*) i *Planeta terora* (*Planet Terror*), ujedno i jedinog Tarantinovog finansijskog neuspeha. Još se povremeno i nesigurno, pomenu *makaroni combat* koji su uticali na *Prokletnike*, bez dodatnih pojašnjanja (čak ni Kastelarijevog filma podrobnije, od kojeg Tarantino preuzima naslov). Sresti se može i navođenje slavnog Džon Vua (John Woo) što se tiče hongkongškog filma i prikaza nasilja, te filma *Bolje sutra* (*A Better Tomorrow* diptih 1986-87), oživljavanje plesačke filmske ikone 1970-ih Džon Travolte u *Petparačkim pričama* (kojeg je Tarantino prevashodno želeo da angažuje fasciniran mu rolom u De Palminom *Pucanj nije brisan*), kao i revitalizacija (neo)noara naročito viđena u *Petparačkim pričama*.

I to je manje – više sve što se nemilice ponavlja, dok se detaljne liste jedino mogu pronaći kod fanova (i u radu prilično retkih specijalista), koji, ukupno gledano ne predstavljaju ni kritičnu masu bioskopske publike, niti su izvor koji akademski krugovi uvažavaju. No, čak i ovakva krnja lista referenci, teško da se može podvesti pod sveopšte popularne i lako prepoznatljive izvore. No ipak, postavlja se pitanje ako su već kod Tarantina toliko očigledne krađe popularnih filmova, zašto se detaljniji prikazi referenta preskaču?

U vezi sa Tarantinovim, kako sam kaže najličnijim filmom, Buker piše: “*Ubiti Bila I* je velika lekcija o tome kako pozajmljivati stilove na lep način.”⁴²³ A onda, recimo ni pomena o švedskom kultnom filmu *Triler: Okrutni film (Thriller: A Cruel Picture*, Bo Arne Vibenius, 1973), koji za Tarantina predstavlja: “od svih filmova osvete koje sam ikada video, definitivno najgrublji. Najtvrđi film osvete ikad napravljen! Nikad nije bilo ništa tako tvrdo kao taj film.”⁴²⁴ Rekao bih i prilično opravdano stanovište, te svakako da je reč o brutalnijem filmu negoli Pekinpoovi kojeg Buker ovde priziva u vezu, inače upravo jednog od autora za kojeg sam Tarantino kaže da *nije toliko uticao na njega kao što drugi misle*,⁴²⁵ pored toliko čestih navođenja uticaja od strane De Palme, Skorsesea, Leonea i Hoksa, uz naravno Godara, koji je: “učinio filmu ono što je Bob Dilan učinio muzici – obojica su revolucionarizovali [u svojim oblastima] formu.”⁴²⁶ Apropos *filma osvete*, nepomenut ostaje i radikalno uznemirujući Zarkijev *Pljujem na tvoj grob (I Spit on Your Grave*, Meir Zarchi, 1978, rimejkovan 2010.).

U svojoj *sistematizaciji*, Buker uspeva da izostavi čak i pominjanje najvećeg Hongkongškog studija Braće Šo - iako bi se produkcija istog mogla propustiti i kroz filter preispitivanja relacije: (zaštita) sopstvenog identiteta – kolonijalno – kapitalističko, uprkos tome što Tarantino čak i otvara *Bila* direktnom posvetom kroz simuliranje prepoznatljivog SB loga (pastiš WB-a), kao uostalom i toliko očiglednu Klausovu *Zmajevu igru smrti*. Naravno, nije bilo ni za očekivati, pomen prestižnog hongkongškog autora Ringo Lama... A kamoli koja reč o izvrsnom diptihu prema istoimenom kultnom stripu, tj. mangi - *Lady Snowblood I-II* Tošija Fuđite (Toshiya Fujita, 1973-74, rimejkovan u takođe japansko *Princezino sečivo / 2001*), sa Meiko Kaji, za šta se baš i ne može reći da se tiče samo pozajmljivanja na nivou priče silovane osvetnice, ili pak Tarantinove dosledne vizuelne rekonstrukcije finalne scene obračuna prvog dela. Praktično je preuzeta i kompletna matrica kroz dvodelnu strukturu, koncept poglavlja,

⁴²³ Booker, 2007: 93; *Ubiti Bila* je snimljen i montiran kao jedan film sa idejom da bude trajanja od 88 minuta, posedujući dramaturške punktove imanentne klasičnoj strukturi. Ali, izmontirana verzija je prešla 4 sata, tako da je producent Vajnstin (Harvey Wanstein) predložio da se final подели u 2 dela, razložno smatrajući da niko neće gledati toliko dugačak kung fu film (čak i recimo čuveni tajvanski King Huov *Dodir zena / A Touch of Zen*, 1971, traje 200 minuta), a ne zato što su dva dela unapred bila predviđena u svrhu komercijalne eksploatacije.

⁴²⁴ Peary, 2013: 120.

⁴²⁵ Ibid. 45.

⁴²⁶ Ibid. 73.

najzad i pesme/a Meiko Kaji koja je i pevačica, a još pride, Buker ima čak i zasebno poglavlje *Muzika postmoderne nostalgije*.

Kada je već reč o popularnoj muzici - onoj koja se koristi u komercijalne svrhe potpomoganja filmskog projekta u smislu sinergije, muziku koju Tarantino koristi nije ni aktuelna, niti pre samog filma u kojem se koristi već uspešna, kao u slučajevima recimo: Nikolsovog *Diplomca* (muzika Sajmona i Garfankela / Paul Simon & Art Garfunkel, koja je sadržala i pesme sa prethodno objavljena dva albuma dua); ili filma prekratnice u smislu upotrebe muzike na filmu - Hoperovih *Golih u sedlu* (*Easy Rider*, 1969, Dennis Hopper), sa već dobrano popularnom kompilacijom r'n'r hitova podvučenom kao *muzički komentar*; ili pak Altmanovih *Kockara i Bludnice* i muzikom Leonarda Koena.

Sami *Ulični psi* bili su veoma niskobudžetni, klasični nezavisni film, koji je potom potpomogla i distribuirala tadašnja ne toliko moćna kompanija Miramax, inače prilično sklona produkciji i plasmanu *art house* i evropskih filmova (otkupljena 1993. godine od strane Disney-a). Tako se i korišćena muzika u priličnoj meri može smatrati čak i alternativnom, dok pesme od presudnog značaja za *Petparačke priče* koje pripadaju tzv. *surf* podžanru, popularnom u prvoj polovini 60-ih, bile su prilično kratkog veka. Sam Tarantino smatra kako je važno odabrati muziku koja će dovesti do toga da svaki put kada čujete određenu pesmu, pomislite na film u kojem je upotrebljena,⁴²⁷ što je naravno u suprotnosti od slučaja kada je već pesma opšte poznata, povlačeći apriori svoju predfilmsku istoriju.

U čitanju referenci, Hejvordova otkriva da i likovi mogu da budu takođe intertekst, a onda se poziva na reči samog Tarantina, koje nam otkrivaju kako je u *Petparačkim pričama* bokser Buč (Brus Vilis / Bruce Willis) intertekst čuvenog Spilejnovog (Mickey Spillane) detektiva Majk Hamera (Mike Hammer) iz kultnog noara Robert Oldriča *Poljubac smrti* (*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955), dok mu je sama pojava modelovana prema glumcu Aldo Reju (Aldo Ray) iz Turnerovog *Sumraka* (*Nightfall*, Jacques Tournier, 1956).⁴²⁸ Tako se i nameće hipotetičko pitanje, koliko bi *napada* bilo na Tarantina za prekomernu upotrebu hipertekstualnosti, da on sam ne otkriva uticaje? Može

⁴²⁷ Reay, 2004: 109.

⁴²⁸ Hayward, 2006: 304.

li se autoritativno suditi o popularnoj kulturi i referencijalnosti generisane iz iste, ukoliko se ona podrobnije ne poznaje?

Jasan je zaključak kako Tarantino stilski najviše duguje tzv. kulturnim i niskobudžetnim ostvarenjima iz celog sveta - što bi Džejmson nazvao *degradiranim pejzažem jeftinog i kiča*, a značajno manje etabliranom filmu, tj. onom što apriori poseduje auru glavnotokovski popularnog, naročito što on sam uvek nastoji da pobjegne od klasično sprovedene naracije i bilo kog oblika sentimenta, toliko često prisutnog tokom celokupne istorije Holivuda. Takođe, Tarantino je pre verbalan, te se može uočiti kako mu rezove i često diktira dijalog scene, a ne njena sinematična postavka, odakle mu i potiče neretka ritmička neujednačenost (prvi deo *Podlih osam* izgleda kao vrsta adaptacije pozorišne drame), nego li vizuelan u smislu *postmodernističke* tendencije proizvodnje *lažne blistave slike* (a svakako ne dinamične spotovske estetike), osim donekle u estetsko-režijski najzrelijim *Prokletnicima*, na šta je i sam naročito ponosan.⁴²⁹

Poput prirodne evolutivne potrebe prerastanja alternativnog u mejnstrim, ono što obeležava i već pomenutu postholivudsku tendenciju – *iz B žanra u A*, Tarantino zapravo širi dijapazon sa uključivanjem pre svega italijanskog i azijskog žanrovskog filma, retko poznatim nespecijalistima. No, Tarantino u svoju teksturu inkorporira i klasična ostvarenja i to ne samo žanrovskog pejzaža, te se mogu pronaći i reference na recimo neorealistička ostvarenja, ili npr. direktna posveta u *Prokletnicima* jednom od omiljenijih mu autora – G.V. Pabstu, a pre svega zbog kontroverznog nemog ostvarenja *Pandorina kutija* (*Die Buchse der Pandora*, 1929), kritikovanog po pitanju stilske nekoherentnosti i prikaza seksa (uključujući i lezbejske scene).⁴³⁰

Tarantino tako razložno nudi i edukativni karakter intertekstualnosti: “treba ciljati iznad glava publike i dozvoliti im da za tim [referentima] posegnu. Ako imaju bilo kakav interes za istim, oni će možda sada saznati ko je Pabst, i možda će ga istražiti. Zapravo, kada sam ja bio klinac, oni su to činili u dečijoj umetnosti sve vreme, daću vam primer.

⁴²⁹ Oskar za originalni scenario, inače film koji zaista daje povoda napadima za *prekranje istorije* nudeći Tarantinovu verziju ishoda II svetskog rata i Firera III rajha, iako od početka teži da pokaže kako je reč o filmskoj fikciji.

⁴³⁰ Georg Wilhelm Pabst, čuveni austrijski sineast koji je bio deo socijalno angažovanog pravca *nova stvarnost*, sarađivao je sa Brehtom, ali i Leni Rifenštal (Riefenstahl).

Možda u ovoj dobi, ja bi znao ko je bio baron fon Rihthofen. Ali ja sam znao ko je on kada sam imao pet godina zato što su ga stavili u Snupija. Zato što se Snupi borio sa njim sve vreme. I oni nisu razmišljali 'Hej mala deca neće znati ko je Baron von Richthofen. Ne, ali ćemo ih mi naučiti'.⁴³¹

“No, tu [u *Petparačkim pričama*] je hronologija u dijalogu, u smislu da ono što je rečeno pre uvek priprema ili obogaćuje ono što dolazi posle. Dijalog je dokaz da je Tarantino žongliranje vremenom imao na umu od samog početka, jer nikada nema greške; scene ne slede hronološki, ali dijalog uvek zna gde tačno dolazi u filmu.”⁴³²

Tarantino uvek ističe kako je fasciniran eliptičnom prirodom romana, tj. mogućnošću *skakanja* sa jednog lika na drugi (uključujući i njihove vizure), iz događaja u događaj putem poglavlja, kao normom koju čitalac podrazumeva. Stoga su i prirodno toliko česta poglavlja u njegovim filmovima - u drugom delu *Podlih osam* imamo čak i promenu vizure pripovedanja kroz pojavu sveznajućeg naratora kojem glas *ustupa* sam Tarantino.

No, kada se govori o Tarantinovom opusu, *Petparačke priče*, kako ih on opisuje - *rokenrol špageti vestern*, ne samo da je nedvojbeno obeležio njegovu karijeru, već je film koji je ostavio najsnažniji pečat čitavoj poslednjoj dekadi prošlog milenijuma, postavši najuticajnije ostvarenje u godinama nakon što se domogao i Zlatne palme u Kanu, kao i Oskara za najbolji originalni scenario. Zaboravimo sada debate poput: kako Žil (Semjuel L. Džekson / Samuel L. Jackson) ne citira bibliju ispravno i da li je etički preuzeti apokrifni citat iz Soni Čibinog *Telohranitelja* (*Karate Kiba*, 1976) predstavljajući ga kao kanonski, ili famoznog pitanja šta je to u crnoj aktovci koja figurira tokom filma. Pokušajmo se pozabaviti narativnom suštinom *Petparačkih priča*.⁴³³

⁴³¹ Morgan, 2009; Baron Manfred von Richthofen, ili *Crveni baron*, čuveni nemački pilot iz prvog svetskog rata. Snoopy, legendarni pas iz stripa Čarls Šulca (Charles Schulz) kreiranog 1950, bigl koji čita Tolstojev *Rat i mir* jednu reč dnevno.

⁴³² Rodžer Ebert; Ebert, 2001

⁴³³ Samo otvaranje filma daje definiciju *palp fikcije* kao knjige ili magazina koji tretira *užasne sadržaje*, štampanim na grubom, neobrađenom papiru (celulozi – *pulp*). Izvorno, termin palp fikcija se vezuje za prema kvalitetu smatranom jeftinom literaturom, iznjedrenom iz popularnih palp magazina koji su se

Petparačke priče ukrštaju 3 odvojene priče (*tri priče o jednoj priči*, sugeriše naslovnica samog scenarija), a sve je započelo od ideje da se napravi kratkometražni film. Tako su 2 priče napisane još pre realizacije *Uličnih pasa*, a potom je dopisana i treća, uz inicijalnu ideju da ih režiraju 3 različita autora.⁴³⁴ Sve tri su, kako sam Tarantino kaže *najstarije moguće*, ili *viđene zilion puta*. Onda je uzeo te *stare oblike pripovedanja i zatim ih namerno izvrnuo naopako*, modifikujući tipične filmske žanrovske likove i situacije uz implementaciju *nekih od pravila iz stvarnog života*, ne bi li video kako će se sve to rasplesti.⁴³⁵ Drugim rečima, žanrovsku disciplinu koja podrazumeva opravdanost kroz dosledno sprovođenje motivacije i predvidljive konvencije, on subvertuje preuzimajući osnovno poimanje situacija iz života kojima diriguju nepredvidljive slučajnosti - ko incidencije, dobijajući tako uticaj nonšalancije.

Dakle, dok sa jedne strane predstavlja ikoničke odlike gangsterskog sveta na filmu, Tarantino inkorporira razmišljanje karakteristično za tretman *običnih ljudi* na filmu, model koji teži da ispita našu svakodnevicu – rutinu, ono što je izvan domena dramskih momenata karakterističnih za klasičnu dramu, naraciju i žanr. Tako je on sebi postavljao pitanja: “šta se događa ako se družimo sa njima? Celu noć? Ili ... celi dan? Nakon što su ubili čoveka, što se događa sa ostatkom njihovog dana? [...] I mi se u stvari na neki način samo družimo sa njima ta dva dana.”⁴³⁶ Ovo je svakako na liniji neuralgičnih tačaka zapažanja pomenutog prikaza *Neobične bande* Polin Kael, koja ističe kako Godarov osećaj za sadašnje vreme *dominira* nad njegovim odnosom spram filmova iz prošlosti koje je on voleo, i: “to je ono što čini da njegovi filmovi izgledaju tako sveže”. Kako Tarantino uvek ističe, njemu su najvažniji likovi kao polazna tačka, a njegova postavka gangstera je: “Biti tvrd i kul kao filmski gangster a ipak ne glup ili loš poput [pravog] gangstera.”⁴³⁷

šampali od kraja XIX veka pa do kasnih 1950-ih, i objavljivali *tvrde* krimi, SF, vestern i avanturističke priče i romane.

⁴³⁴ Autori bi bili Tarantino, Rodžer Ejveri (Roger Avary) koji je potpisan kao kokreator priče, a do trećeg se nikada nije ni stiglo. Ejveri je inače naročito zaslužan za priču o bokseru Buču generisanu iz njegovog već napisanog senarija, što uključuje epizodu iz Bučevog detinjstva – *zlatni sat*, o ocu koji je progutao generacijama nasleđivan ručni sat u Vijetnamu (čuveni monolog Kristofer Volkena / Christopher Walken).

⁴³⁵ promocioni intervju; Tarantino, 2011.

⁴³⁶ promocioni intervju; Tarantino, 2011.

⁴³⁷ Kael, 1966.

Petparačke priče sačinjava 5 poglavlja (prolog, tri priče i epilog), a 3 prepoznatljive priče - upravo zahvaljujući čemu se i moglo poigravati ukrštanjem a da se publika skroz ne izgubi, su: o bokseru koji treba da preda meč ali to ne učini, te mafija kreće za njim (već su pominjani noari koji uključuju kriminogene aktivnosti nameštanja bokstarskih mečeva sa Tarantinu posebno dragim klasikom Rozena *Telo i duša*), gangster koji izvodi na večeru atraktivnu ženu svog gazde sklonu flertu, a koju on ne sme da *takne*, i tandem plaćenih ubica na zadatku.

No, ono što *Pričama* dodatno omogućuje prijemljivost, uz pomoć i vešto sprovedenog dijaloga kako je Ebert primetio, je to što su sve tri priče i klasično strukturisane – sa ekspozicijom, inicirajućim događajem, kulminacijom, i jasnim razrešenjem. Kao takve, one su inkorporirane u zavodljivu celinu, ali koja opet sadrži klasične gradivne blokove. Naravno, struktura se najlakše može uočiti ukoliko se događaji postave u hronološki redosled, gde bi prolog bila pomenuta priča o zlatnom satu, prva priča počinje u restoranu sa Pumpkin-om (Tim Rot / Roth) i Honey Bunny (Amanda Plamer / Plummer) i tretira Žila i Vinseta (Džon Travolta), druga se tiče Vinsenta i Mije (Uma Turman / Thurman), i treća je Bučova, kojom se i film završava srećnim krajem. No, osim što bi ovakav hronološki sled otkrio neujednačenosti u intenzitetu priča, te uslovio i lošiji ritam, izgubilo bi se i ono mnogo značajnije što pretpostavlja tradicionalnom klasična naracija – postojanje protagoniste koji kroz razvoj strukturisanog plota doseže i transformaciju, a razlog istog nam sugerše i poentu filma.

Naime, Žil, iako jedan od nekoliko likova koji naseljavaju značajan prostor filma, upravo u fragmentarnoj predstavi filma i prerasta u protagonistu *Petparačkih priča*; njegova pojava suštinski otvara film, da bi on doživeo i doslovce prosvetljenje (poverovavši u božiju promisao koja ga je spasla sigurne smrti – meci koji ga ne pogađaju u prvom činu), ne bi li na kraju i zatvorio *Priče* moralno transformisan. Potvrda njegove promene je to što on sprečava krvoproliće u restoranu, podvlačeći poentu o mogućem iskupljenju, ako imaš sposobnost da se promeniš i poštuješ, jer se Žil i tokom filma pridržava svojih *moralnih* kodeksa, i izvršava ono što se traži od njega na adekvatan način. I drugi likovi se menjaju na bolje (izbegavajući da učine barem još jedno loše delo, npr. Pumpkin i Honey Bunny), kao i protagonista treće priče Buč, koji na kraju spašava svog progonitelja, opet iz očiglednih moralnih razloga.

Tako svi osim nemarnog Vinsenta - koji na kraju drugog čina, u kolima i slučajno usmrti Marvina remeteći tako plan akcije (117 strana od 158 scenarija, nakon čega i kreće razrešenje plotova), sve vreme ima problema sa uklapanjem u sistem hijerarhije gangstera – poštovanja starijih (naročito vidljivo sa Mr. Wolf-om – Harvi Kajtel / Harvey Keitel), odnosno čitav film demonstrira sumnju (relativizujući čak i *čudo* sa mecima koji ga promašuju), ima dilemu u vezi sa gazdinom suprugom i sklonost ka konzumiranju droge, generalno, sposobnost oponiranja – konflikta, zato i jedini od nosilaca radnje biva kažnjen smrću. U rašomonijadi istine *Uličnih pasa*, opšte nepoverenje i izdaja, nelojalnost timu, takođe biva kažnjeno tako što na kraju svi *psi* ginu.

Kristofer Vogler veoma detaljno analizira kako pojedinačne, tako i kompletnu strukturu filma kroz svoje filtere u *Piščevom putovanju* (kao i arhetipske pojave saveznika, mentora, neprijatelja, *prevrtljivca*), zaključno sa *eliksirom* koji svi značajni akteri priča iznose. Kao ideju filma, on vidi: “ispitivanje ljudi teškim iskušenjima. Različiti likovi različito reaguju na sopstveno sukobljavanje sa smrću.”⁴³⁸ On tako zaključuje kako tvorci *Petparačkih priča* sede u Božijoj stolici: “baveći se utvrđivanjem kazne smrću za Vinsenta, koji ne poštuje moralni kod filma, i nagrađivanjem Žila i Buča životom zato što su učinili pravilne izbore unutar sheme filma. Time autori, uprkos naizgled nekonvencionalnom, prilično su konvencionalni, prateći moralni kod toliko striktno koliko je to u jednom Džon Fordovom ili Alfred Hičkokovom filmu.”⁴³⁹

5.1.6. Plavi somot Bulevara zvezda

“Volim stvari koje odlaze u skrivena, tajanstvena mesta, a mesta koja ja želim da istražujem su veoma uznemirujuća. U toj uznemirujućoj stvari, ponekad se krije velika poezija i istina.”⁴⁴⁰

Dejvid Linč

⁴³⁸ Vogler, 2007: 281.

⁴³⁹ Ibid. 281-282

⁴⁴⁰ Sheen and Davison, 2004: 5.

“Volim da pamtim stvari na svoj način. Onako kako ih se sećam, ne nužno na način na koji su se dogodile,” replika je Fred Medisona⁴⁴¹ iz *Hotela Izgubljenih duša*, toliko indikativna za domen *istoricizma* (aistoričnosti), naročito prigovaranog u vezi prelomnog Linčovog *filma nostalgije - gotik neoar satire o odrastanju Plavi somot* iz 1986. godine. Zasigurno najkotroverzniji film svoje dekade (a moglo bi se reći kako je i ta periodizacija preuska), ostvarenje koje je nemoguće identifikovati sa realnim okvirom malog mesta u Americi 1980-ih (inače zaista postojećeg Lumberton-a), pošto *elementi 1950-ih i 60-ih sreću 1980-te*, kako se najčešće govori(lo), izazvalo je najekstremnije reakcije od komentara kako je *čista pornografija i bezumno đubre* (od strane čuvenog ozloglašenog kritičara Džon Simona / John Simon, rodom sa našeg tla), pa do onih umetničkog remek-dela.

“Njegova vizija nije otuđujuća: to je američki mrak – mrak u boji, mrak sa srećnim krajem. Linč bi mogao da bude prvi popularni nadrealista – Frenk Kapra [Frank Capra] logike sna.”⁴⁴²

No, Dejvid Linča nećemo ovde analizirati detaljnije, i to iz nekoliko razloga. Jedan od njih je i taj što je on (kao i *Plavi Somot*) najšire i najdublje analiziran od strane teoretičara od svih drugih koje obrađujemo, a što je donekle i razumljivo, jer se njegov zaista osoben slikopis, kao po pravilu i opire svakom kraćem sumiranju.

U tumačenjima njegovog opusa svakako prednjače mnogobrojna, istina i veoma ubedljiva, psihoanalitička, a naročito po pitanju *Plavog somota*, kao recimo: suverene tvrdnje kako mu ovaj uradak jasno prikazuje *Edipovu trajektoriju* (iako nas u samu priču ne uvodi falusni simbol, nego baš uho, vekovima vezan za ženski polni organ, recimo i začecće Hrista) sugerišući time i konzervativna načela samog autora; isticanja otelotvorenja par ekselans *primalne scene* u kojoj protagonista tinejdžer Džefri (Kyle MacLachlan) posmatra iz plakara sadomazohistički *seksualni* odnos sopstvenog *predmeta želje* Doroti (Isabella Rossellini) i antagoniste Frenka (Dennis Hopper), bilo od strane Žižekovog lakanovskog čitanja Linčovog opusa (koji nudi i tri objašnjenja *za koga je ova*

⁴⁴¹ Protagonista Linčovog filma *Lost Highway*, 1997, kojeg tumači Bil Pulman (Bill Pullman).

⁴⁴² Polin Kael; Kael, 1986; Atkinson, 1997: 12.

*scena postavljena?*⁴⁴³), ili mnogih drugih ukupno uzev; ili pak dešifrovanja *Somota* kao krize američkog patrijarhalnog društva ukoliko se film shvati i ironično (tj. prepozna Linčov humor, kao Polin Kael, koja je pritom istakla i spiritualnu dimenziju filma), odnosno kao bajke, čak i mita gde Džejmson donekle pogađa metu ističući i jasnu polarizaciju dobra i zla,⁴⁴⁴ ali se i ponovo oglašujući o klasičnu (tročinsku) strukturu koju film poseduje, a što je naravno uslovnost i bajke i mita.

S druge strane Linč, kroz svoje brojne intervjuje, nikada nije potvrđivao iznešene teze, samo je indicirao naklonost spram Junga i *kolektivno nesvesnog*, tj. interesovanje za podsvesno, da svi imamo najmanje dve opozitne strane a koje on obe oduvek voli... Kao i da ne zna odakle mu dolaze ideje. “Osećam se neugodno da govorim o značenju i stvarima. Bolje je da se ne zna previše o tome šta stvari znače. Zato što je značenje veoma lična stvar, i značenje za mene je drugačije negoli za nekog drugog,”⁴⁴⁵ ili: “Svaki gledalac će videti druge stvari. Tako je u slikarstvu, fotografiji, filmu,”⁴⁴⁶ odnosno: “Ako možeš govoriti o tome, onda se ne koristiš filmom,”⁴⁴⁷ neki su od Linčovih odgovora.

Time zapravo i mnogobrojna iščitivanja njegovog dela pre se mogu pripisati samo interpretativnoj analizi, dok je generalna postavka ovog rada da se ne zanemaruje i svesna intencija autora, što pretpostavlja i artikulaciju nekih objašnjenja. No, imajući svest na kakav karakter filma Linč aludira u kontekstu mu autorskih intencija - *hodanja* po granicama svesno-nesvesno-podsvesno, jave i sna, od njega zapravo stiže i jedan od najboljih apela za suštinski realističnim filmom: “Život je veoma, veoma komplikovan i zato bi se i filmovima trebalo dopustiti da budu takvi;”⁴⁴⁸ a što je upravo i suština preporuke *pervertiranog vodiča kroz film* Slavoj Žižeka: “Ako tražite ono što je u stvarnosti više stvarno nego li sama stvarnost - gledajte igrane filmove,”⁴⁴⁹ (ili, kao što je Breton / Andre Breton govorio da fantastično ne postoji, te je tako sve stvarno/st).

⁴⁴³ Žižek, n.d.

⁴⁴⁴ Jameson, 1991: 295.

⁴⁴⁵ Wood and Sheffield, 2009

⁴⁴⁶ Battaglia, 2007

⁴⁴⁷ Leonard, 2014: 33.

⁴⁴⁸ Barney, 2009: 82.

⁴⁴⁹ Myers, n.d.

“Intuicija je ključ svemu, u slikarstvu, pravljenju filmova, biznisu – svemu. Mislim, mogu se imati intelektualne sposobnosti, ali ako možeš da izoštriš svoju intuiciju, za koju kažu da su emocija i intelekt udruženi zajedno, onda se ukazuje sveznanje.”⁴⁵⁰

Kao treće, možda čak i važnije zašto smatram da nema potrebe za širenjem ovog poglavlja u meri u kojoj ovaj ikonoklastni autor svakako zavređuje, je to što njegovi koncepti, koliko god se dovodili u vezu sa postmodernističkim tendencijama preko: metageneričkih konstrukcija, (*neo*)noarnosti ili korišćenja *road movie* žanrovskog okvira (a o diskutabilnosti oba u domenu definisanog skupa konvencija već je bilo reči), pastišnosti (opsesivnih referenci poput *Čarobnjaka iz Oza*, ili *Alise u zemlji čuda*), (pre)naglašene vizuelne komponente⁴⁵¹ u postupku brisanja granica između realnosti i fikcije (da ne kažemo *predstavljanja nepredstavljajućeg*), te upotrebe popularnog (naročito muzike),⁴⁵² uz upliv treš - kemp estetike (posebno *Plavi somot*, *Divlju u srcu* / *Wild at Heart*, 1990, TV serijala *Tvin Piks* / *Twin Peaks* 1990-1991),⁴⁵³ veoma prisutne ironije, fragmentarnosti (posebno nakon 1990. godine, pri čemu treba imati u vidu i da je za Bodrijara Linčovo remek-delo *Bulevar zvezda* / *Mulholland Drive* / 2001, modifikovani pilot nerealizovanog TV serijala)... sa druge strane tek evociraju esencijalno modernističke, avangardne porive na liniji eksperimenta (što naročito potvrđuju i aktuelna mu ispitivanja video tehnologije u kratkometražnoj formi, kao i niz veoma hermetičkih radova).

Uz navedenu potrebu za rekreiranjem sveta na filmu, i traganjem za poezijom i istinom, te stalnog isticanja snolikog (*kao san*, apstrakcija) i pridavanja najvećeg značaja intuiciji (praktikujući i meditaciju), on ističe: “Jedini način da se pronade novo je da se

⁴⁵⁰ Dejvid Linč; Battaglia, 2007

⁴⁵¹ Pre nego li je upisao prestižni Američki filmski institut (AFI), Linč je završio Akademiju lepih umetnosti u Pensilvaniji, te se praktično nikada nije ni prestao baviti slikarstvom i vizuelnim umetnostima pored filmske.

⁴⁵² Kada je reč o muzici (i američkom popularnom ukupno uzev), treba istaći i to kako je isto nešto uz šta su američki autori odrastali kao sastavni deo kulture (a ne izbora), te je to i prirodni deo njih (a ne samo stvar naknadne komercijalne kalkulacije), kao što recimo Aleksandar Sokurov tokom odrastanja *nikada nije čuo Bitlse ili nekog ne-Ruskog savremenog izvođača*, bivajući pod uticajem Vagnera i Skarlatija; Schrader, 1997: 23.

⁴⁵³ Recimo kritičar Endrju Ros (Andrew Ross) definisao je *Tvin Piks* kao: “jedan od prvih primera ekološkog kempa”; Ross, 1994: 189.

počnu različite stvari i vidi postoji li nešto što može proizaći iz eksperimentisanja. To jeste nekako uznemirujuće, ali je na neki način i obećavajuće. Ja sam bio tu ranije, mnogo puta.”⁴⁵⁴ Takođe, on ne voli ni reči ironija - ironičnost, već se pre opredeljuje za onu modernističku: “Apsurdnost je ono što najviše volim u životu, i tu se krije humor u borbi iz neznanja.”⁴⁵⁵ Linč čak postavlja i pitanje: “ne znam zašto ljudi očekuju da umetnost ima smisla, dok prihvataju činjenicu da život nema smisla.”⁴⁵⁶

Najzad, kako sam uvek priznaje, on nije bio filmofil, čak nije gledao ni televiziju kao dete (toliko potencirani preduslovi pastišnosti). Opet, veoma je simptomatično i to što mu je od ponajomiljenijih autora Felini, a ako bi trebao da izdvoji film koji ga predstavlja, *perfektni primer pravljenja filma* bio bi *8 1/2*, i to zato što je: “Felini uspeo da ostvari sa filmom što uglavnom apstraktni slikari čine - konkretno, da iskomuniciraju emociju bez da ikad govore ili pokazuju nešto na direktan način, bez da ikad išta objašnjavaju, već to postižu samo putem neke vrste čiste magije.”⁴⁵⁷ Iz sličnih razloga izdvaja i *Bulevar Sumraka* sa *prilično istom apstraktnom atmosferom*, gde je Vajlder (u odnosu na Felinija) *manje magijom, negoli putem svih mogućih stilskih i tehničkih trikova* stvorio: “Hollywood koji on opisuje u filmu verovatno nikada nije postojao, ali nas je on ubedio da verujemo da jeste, on nas je uveo u njega, kao u snu;”⁴⁵⁸ odakle se može i povući veza sa *Bulevarom zvezda*.

Među svoja četiri favorita, Linč dalje uvrštava i *Praznik gospodina Iloa* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953), ističući njegovu socijalnu osvešćenost i humanost, a ovim izborom on i evocira neverbalnu komediju, tj. fizikalnost i sliku. Sam izbor jedne komedije bi trebao da bude i prirodan jer kako kaže: “Humor je za mene veoma interesantan. Moji filmovi nisu komedije, ali u njima ima komedije sa vremena na vreme, apsurdnosti, baš kao u stvarnom životu.”⁴⁵⁹ I kao četvrti, *Prozor u dvorište* (*Rear Window*, 1954), gde Linč naglašava Hičkokovo majstorstvo rekreiranja čitavog sveta iz

⁴⁵⁴ Sheets, 2014.

⁴⁵⁵ McKenna, 1989.

⁴⁵⁶ Leonard, 2014: 35.

⁴⁵⁷ Tirard, 2002: 125-126.

⁴⁵⁸ Ibid. 126.

⁴⁵⁹ Bollen and Danluck, 2012.

jedne *tačke pogleda* statičnog protagoniste, što se jedino može postići kompletnom kontrolom vladanja filmskom tehnikom. Sva četiri izbora su veoma karakteristična upravo za predstavljanje (različitih) vrhunskih dometa modernističkog filma.

5.2. STARI KONTINENT I NOVI FILM

“Ja možda jesam nevernik, ali sam ja nevernik koji ima nostalgiju za veru”⁴⁶⁰

Pjer Paolo Pazolini

Smatran za jednog od najuticajnijih italijanskih i evropskih intelektualaca, za Pazolinija se može reći da je i poslednji od kova *renesansni stvaralac* - multidisciplinarni umetnik i mislilac: filozof, pisac, pesnik, esejista, novinar, slikar, filmski teoretičar, i naravno sineast, i to ikonoklastnog stila, toliko važne smernice modernistima.

Pazolini se obično i smatra modernističkim umetnikom (koji preispituje klasične teme), a čemu u prilog idu i njegova teorijska viđenja. No, recimo ugledni britanski teoretičar i istoričar filma, Džefri Nouvel-Smit (Geoffrey Nowell-Smith) posmatra njegovo filmsko nasleđe koherentno jedino u smislu negacije *modernog sveta koji on mrzi*, te stvara svoj (nostalgično) utopijski svet na sledeći način: “Svi njegovi filmovi predstavljaju okretanje od jednog ili drugog aspekta modernog društva. Oni se okreću od moderne u prošlost, od tehnologije u prirodu, od industrijskog zapada u Treći svet, od buržoazije u seljaštvo i subproletarijat, iz patrijarhalnog u matrijarhalno, od represije i heteroseksizma u polimorfnu seksualnost detinjstva - ukratko, svetu pre posrnuća.”⁴⁶¹

Što se same teorijske misli tiče, Pazolini je značajan za artikulaciju svog *poetskog filma*, i definisanje koje korenspondira sa Brehtovim *otuđenjem* - tzv. *kontaminacija*, a što predstavlja oblik meditacije različitih kultura i istorijskih momenata izrečene *jezikom poezije* na filmu. Diskretnoj, *skrivajućoj* kameri *klasičnog filma* u službi neremećenja filmske radnje – narativa, Pazolini suprotstavlja svoj koncept *poetičnog filma* što teži

⁴⁶⁰ Pazolinijev odgovor na pres konferenciji Festivala u Njujorku 1966, na pitanje zašto je kao ateista snimio film o životu Hrista; *Film Culture*, 40-42 1966: 101.

⁴⁶¹ Nowell-Smith, 2013: 215.

deziluzionističkoj komponenti: “stilskoj vežbi kao inspiraciji, što je u većini slučajeva iskreno poetski.”⁴⁶² Time i autor teži potpunoj umetničkoj slobodi - *slobodnom indirektnom diskursu*, što će reći: “autor u potpunosti prodire u duh svog lika, od kojeg onda on ne samo da usvaja psihologiju nego i jezik.”⁴⁶³ Pazolini *klasični i poetski pristup* doživljava kao opozite, na razini dihotomije proze i poezije, *gnoseološki i gnomski*, a ceo ovaj koncept iznosi 1965. godine.⁴⁶⁴

Pazolinijev samorefleksivni diskurs, odnos spram eklektičnosti, neorealizmu koji ujedno i subvertira u svom impresivnom debiju *Akatone (Accattone, 1961)*, protagonist je svodnik koji pride, iako na rubu egzistencije, odbija da radi bilo kakav *normalan* posao, jer bi to bila sramota u njegovom isto tako siromašnom okruženju!), ili *Mama Romi (Mamma Roma, 1962)*, kojoj se u priličnoj meri pripisuje pastišnost; potom slobodno i lično, fragmentarno viđenje klasične građe i istorijskog konteksta koji isti pretpostavljaju, bilo da je u pitanju *Kralj Edip (Oedipus Rex, 1967)*, *Jevanđelje po mateju* i *Hrist (Il vangelo secondo Matteo, 1964)*, ili slavni izvori koji mu čine naknadno prozvanom *trilogiju o životu: Dekameron, Kanteberijske priče, i Cvet hiljade i jedne noći*; uz dodatak uočljive doze nostalgije koju i sam ističe, čini se kako bi veoma lako moglo svrstati celokupni Pazolinijev opus, prema zagovornicima postmodernističkih atributa, i u postmodernistički, onaj koji je sačinjen od (ozbiljnih) parodija sa ljubavlju i poštovanjem.

“... možete da vidite moju pastišnu prirodu u filmu, kao i u drugim umetničkim formama – pastišnost iz strasti, ne iz kalkulacije. Ako vidite deo nekog od mojih filmova, možete da kažete da je moj iz njegovog tona. To nije kao sa recimo Godarom ili Čaplinom koji su izmislili stil što je potpuno njihov. Moj je napravljen od različitih stilova. Uvek možete ispod njega osetiti moju ljubav prema Drejeru, Mizogučiju i Čaplinu – i nešto od Tatija.”⁴⁶⁵

Dakle, u Evropi se tek čini složenim tematizacija na liniji modernistički / postmodernistički film, kako iz istorijskih razloga geneze medija, tako i političko-institucionalnog aspekta danas, te ćemo mu pristupiti i nešto drugačije negoli američkom

⁴⁶² Pasolini, 1976: 555

⁴⁶³ Ibid. 549

⁴⁶⁴ Ibid. 542-558.

⁴⁶⁵ Pjer Paolo Pazolini; Stack, 2009: 67.

filmu. Šta u stvari predstavlja evropski film? Skup ostvarenja sa zajedničkim stilskim imeniteljem Starog kontinenta u celosti, ili zbir predstavnika pojedinačnih zemalja – nacionalnih kinematografija koje ga sačinjavaju? Već je bilo reči o istorijskom kontekstu, stalnom isticanju francuskog novog talasa i tendenciji njegovih eksponenata ka samorefleksivnosti, *pastišu*, metagenerčkim konstruktima, što kasnije primenjuje i nemački novi talas, o kojem nešto podrobnije u produžetku, kao što smo i sve vreme imali i paralelnu *pastišnu*, ili klasičnu žanrovsku produkciju.

Postojala je tendencija i pravljenja koprodukcija sa internacionalnim glumcima – zvezdama, na engleskom jeziku, sa osnovnom intencijom olakšano izvlačenja profita sa što više različitih tržišta (odakle zvezde potiču), a u okviru kojih je nastalo i niz skupljih produkata naročito 1980-ih, a zbog suštinskog kvaliteta pogrdno prozivanih krajem iste dekade i *evropudinzi* (*Euro-pudding*). Ukupno uzev, čini se kada je evropski film *kao takav* bio i najviše slavljn (te *u celosti* suprotstavljan američkom) - nakon rata pa do kasnih 1960-ih, više je počivao na pojedinačnom – nacionalnom pečatu kroz profilisane autore, dok tek sada, od 1990-ih na ovamo, kada mu je nekadašnji sjaj izbledio, zaista se može tretirati na više nivoa kao (ujedinjeni) evropski, počevši od samog fenomena (ko)produkcije. Osvrnimo se najpre na njegovo opšte stanje danas.

5.2.1. Dihotomija ujedinjenosti evropskih kinematografija, ili (Inter)nacionalni refleksi postmodernog društva

U ovom milenijumu, a težnja datira još od 1990-ih, institucionalno, evropski je film (da ne kažemo EU film), zbog finansiranja umnogome prisiljen na produkciju eklektičnost prirodno diktiranu koprodukcijom, pri čemu, iz istih razloga i državne politike podstiču što veći broj članica produkcionih timova. Današnja pojava državnog sponzorisana jeste usmerena naročito na filmove sa festivalskim – *umetničkim* pretenzijama, manjih budžeta nego li nekadašnji *evropudinzi* i sa umanjenim značajem međunarodnih zvezda. Takođe, za razliku od onda, popularno rečeno *projekti*, najčešće se pokreću od strane njihovih autora (režisera) pre nego li nekadašnje prakse producenata.

No, sama težnja ka politički podobnoj temi i tzv. transnacionalnom (svakako idealne platforme za koprodukciju i festivalski plasman), a u veoma predvidljivoj izvedbi prikaza realizma, svesna orjentisanost ka određenom festivalskom profilu, a sve pobrojano skupa obično i na uštrb samog kvaliteta priče i tehničke realizacije, svežine – inovativnosti u stilskom pristupu i u kontekstu savremenog svetskog filma (nekonvencionalnost je i sve riskantnija festivalska kategorija, naročito za *manje* kinematografije), u konačnici, kao da konceptualno evociraju logiku pudinga (naravno, nekako padaju na pamet i balkan-pudinzi, da ne kažemo i naš regionalni puding).⁴⁶⁶

Ipak, treba naglasiti i činjenicu da generalni uvid kakav danas možemo imati u američki film, i holivudski i nezavisni, bilo putem bioskopskog repertoara, festivala, ili na alternativni način – video i internet (istina, delom olakšan i zbog sveopšte prohodnosti engleskog jezika), nemamo kada je u pitanju evropski. Tako da kada danas kažemo evropski, u stvari najpre mislimo na festivalske filmove, tzv. umetničke koje finansiraju evropske državne jedinice - popularni fondovi, a u cilju sopstvenog nacionalnog plasmana u okvirima opet državnih institucija kakvi su multinacionalni festivali. Kako su državne političke agende - odnosno pre kakve se žele prezentovati međunarodno, veoma slične, otuda i tolike sličnosti, i tematski i estetski.

No, u isto vreme, Evropa je sklona potenciranju značaja očuvanja *nacionalnih kinematografija*, a isto podrazumeva i *nacionalnu* publiku, javno mnjenje koje zapravo predstavlja društvo kojim naročito teže da se bave upravo evropski filmovi u svojoj potrebi za društvenim realizmom, a pogotovo oni brojni socijalno angažovani. Tako stižemo i do paradoksalne situacije, običaja da se iznose stanovišta o stanju svesti u drugim zemljama (što i sami autori podstiču putem isticanja popularne potrebe da *pokažu drugima* kako je u njihovoj zemlji), i to na osnovu skromnih uzoraka filmova koje matične sredine iz kojih isti potiču i ne gledaju, neretko ih smatrajući irelevantnim.

⁴⁶⁶ Vrsni nemački istoričar filma Tomas Elzesar (Thomas Elsaesser) upravo ističe kako je 1960-te i 1970-te obeležilo: “nekomercijalno, neindustrijsko pravljenje filmova koje postaje oficijalno sponzorisana umetnost,” veoma evidentno u Francuskoj i Nemačkoj, a manje u Italiji i Britaniji. On postavlja i razložno pitanje kako onda uklopiti poziciju *umetničkog autora* kao opozicionara, kada postaje i oficijalan, slobodan, a zavisi od kulturne birokratije, koga su onda u stvari autori predstavljali? Elsaesser, 2005: 490; No, možda Elzesar toga nije svestan, ali najveći je problem što ni autori, kao ni iole ozbiljnija kritika i teorija danas, za čudo, uopšte nisu svesni ove situacije.

Treba istaći i to da oni uradci koji su namenjeni za distribuciju i stižu do bioskopa, ali razlog prekratkog prikazivanja je kao po pravilu loš odziv publike, osim u slučajevima kada je u pitanju ostvarenje već široko proslavljenog imena (kao recimo Almodovara, opet prvobitno zahvaljujući festivalima). Ili, eventualno onda kada se osvoji najprestižnija nagrada tri vodeća festivala, da ne kažemo i Oskar, odnosno u onim najređim slučajevima nakon što film postane hit mnogobrojnih festivala, kao što je to bio recimo slučaj sa argentinskim *Divljim pričama (Relatos salvajes, 2014)*, baš u koprodukciji Almodovara. Najgledanije domaće filmove, one koji se direktno bore za primat nacionalnog sa holivudskim blokbusterima u Francuskoj, Španiji, Italiji... teško da smo ikada u prilici da vidimo, kao što je i retko ko upoznat sa recimo našim *Montevideo, bog te video!* (2010).

Paradoksalno, tako se na festivalima potencira mišljenje o promociji nacionalnih kinematografija, dok se u stvarnosti prikazuju filmovi koji su u velikoj meri i doslovce internacionalni. Ono što bi po definiciji trebalo da bude nacionalno jer privlači pažnju samog naciona, te tako i bilo pokazatelj istog u širim razmerama (i najzad otvorenih granica!), u stvari (osta)je lokalno. Ispada da upravo danas, kada su sve granice istočne i zapadne Evrope oborene, prilično je nezahvalno govoriti podrobnije o italijanskoj, španskoj, nemačkoj, danskoj kinematografiji,... osim onima kojima je to zemlja prebivališta. Kao što je već napomenuto, nekada je to bilo drugačije, te su i potpuno različiti *domaći* filmovi imali svoju publiku, a i odlazili u inostranu distribuciju. I kod nas, zainteresovani su mogli da vide osim Holivuda i najznačajnijih *autorskih* ostvarenja, i mnoga druga, uključujući i deo *opskurnog* repertoara Džejmsonovih ozloglašanih *degradiranih pejzaža* koje recimo Tarantino preferira.

Najzad, moglo bi se postaviti i hipotetičko pitanje, kakvu bi kulturološku (da ne kažemo i umetničku) sliku imali da nam *kontrolisana* i *netransparentna* Amerika izvozi isključivo *autorske* filmove, poput ostvarenja Terens Malika (Terrence Malick), Ričard Linklejttera, Noe Baumbaka (Noah Baumbach), P. T. Andersona, Ves Andersona, Inaritua (Alejandro Gonzales Inarritu), i niz drugih Sandensovskih otkrovenja? Kao i kada bi recimo tradicionalno otvoreni, slobodarski nastrojen francuski film, puštao manje

selektivnu, da ne kažemo kontrolisanu ponudu svoje produkcije u svet, koja i najzad godišnje proizvodi veći broj filmova od samog Holivuda?⁴⁶⁷

No, pod aktuelnim okolnostima, ako uzmemo recimo francusku kao stožer savremenog evropskog filma, dolazimo u prilično apsurdnu situaciju da se savremeni francuski film identifikuje sa recimo nekolicinom radova prestižnog austro-nemačkog autora Mihaela Hanekea, ili pak francusko-belgijska kultura sa takođe prestižnom braćom Darden (Jean-Pierre i Luc Dardene), za koju je malo koji prosečni gledalac njihovog govornog područja, ukoliko ne prati kulturnu rubriku vesti, ikada i čuo a kamoli još gledao u bioskopima.

Kako veliki broj etabliranih kritičara nije sklon da obilazi specijalizovane, tzv. žanrovske festivale, preostaje im od uvida još samo koja produkcija Lik Besona (Luc Besson), ili ekscesi kakav je bio međunarodni hit *Nedodirljivi* (*Intouchables*, 2011). U kojoj meri je recimo šira javnost upućena sa komedijom Deni Buna (Dany Boon) *Dobrodošli u zemlju štapova* (*Bienvenue chez les Ch'tis*, 2008), koja, koliko god nije imala ambicija da podigne nivo svog humora na višu lestvicu od lokalnog, u matičnoj zemlji slovi za ostvarenje sa najvećim brojem prodatih ulaznica u istoriji francuskog filma, čak i ispred *Nedodirljivih*, koji se opet vodi kao najgledaniji film neengleskog govornog područja svih vremena i širom globusa (ako se izuzme atipičan primer kao što je Gibsonovo *Stradanje Hristovo / The Passion of the Christ*, 2004 na aramejskom, latinskom i starohebrejskom).

A šta je sa recimo nekada itekako slavnom i raznovrsnom italijanskom kinematografijom, sredinom 1950-ih smatranom i za onu koja poseduje najveću mrežu bioskopa u Evropi? Čini se kako nam je tu pogled još suženiji, a o drugima zemljama Starog kontinenta da i

⁴⁶⁷ Iako sve teže za računanje zahvaljujući ekspanziji digitalnih medija i novih platformi, zgodno je kao aproksimaciju istaći kako je recimo 2012. godine, Francuska proizvela 279 filmova, od kojih 77 debitantskih, što je iste godine rezultiralo da se u lokalnim bioskopima prikaže gotovo duplo veći broj ostvarenja domaće produkcije od američke; Fox et al., 2015.

Sa druge strane, smatra se da holivudski mejdžor studiji danas (delovi konglomerata) proizvode prosečno oko 200 filmova, dok se ukupna američka produkcija računa oko 600; Proizvodnja 6 mejdžor holivudska studija iznosi, prema časopisu *The Economist* u 2012. - 134 naslova ("Hollywood Split Screens: A Tale of Two Tinseltowns", 2013), dok Wall Street Journal beleži 2013. skromnih 120 naslova, u odnosu na npr., 204 u 2006. godini; Fritz, 2014

ne govorimo, osim eventualno, i to samo donekle, sa izuzetkom Španije, pored Almodovarovog učinka zahvaljujući pretežno nekolicini uspešnih tzv. žanrovskih filmova. No, ovde je već reč o kinematografiji bez one dublje tradicije od iole šireg uticaja, najviše usled političkih okolnosti svojedobno diktiranih od strane režima generala Franka.

Uzmimo recimo baš Italiju. Recentna Sorrentinova Oskarom nagrađena *artploatacija Velika lepota (La grande bellezza, Paolo Sorrentino, 2013)*, reciklaža evropskog pulena Američke filmske akademije Felinija, može da stvori utisak tendencije kinematografije ka modernističkom u formalnom smislu, kroz sopstveni pristup *slobodnoj* naraciji, otuđenom subjektu *buržoask*e pripadnosti, i estetskom manirizmu. Ili, možda pre težnju ka postmodernističkim premisama kroz i dalja ukrštanja gradivnih elemenata sopstvenih, dokazanih modernističkih klasičnih ostvarenja, poput, ovde konkretno, muškarca u (kreativnoj) krizi (*8 1/2*) u atmosferi *Slatkog života*, samo pomerenu iz vremena Rima kada je nastalo Felinijevo ostvarenje u sadašnje, praktično bez ikakvih modifikacija korpusa razlika što isto nužno povlači. Od vremena istim Oskarom nagrađenog, i komercijalno prilično uspešnog *Bioskopa Paradizo (Nuovo Cinema Paradiso, 1988)*, kojem bi se prilično (o)lako mogla prilepiti i Džejmsonova *nostalgija* ukoliko se Tornatoreov film posmatra formalno, na šta veoma vispreno ukazuje i Milisent Markus (Millicent Marcus), ipak je prošlo poprilično vremena.⁴⁶⁸

Osim još recimo Nani Moretija (Nanni Morreti), često navođenim kao italijanski Vudi Alen, nekoliko naslova sa početka milenijuma inspirisanih tekućim nacionalnim problemom kao što je mafija, uz povremeni prikaz radova nekolicine *umornih* autora *stare garde* na koje nas rado podsećaju evropski festivali (poput recimo braće Tavijani / Paolo i Vittorio), čini se kao da još toga nedostaje za ozbiljniji sud celokupne

⁴⁶⁸ Podsećajući na recepciju kritike povodom uspešnosti *Bioskopa Paradizo* u SAD jer je *uspeo da dotakne želju za korenima, stabilnošću i zajednicom*, što je Amerika bila prisiljena da potisne zarad ekonomskog napretka (Patrick Rumble), Markusova ističe kako *Paradizo* prevazilazi granice posmoderne nostalgije, *prkosi reduktivnosti postmodernističke citatnosti*, jer svaki put kada Tornatore prikaže stari film u Paradizu: “on skreće pažnju na ono što njegov film *nije*... on oglašava nepomirljivu razliku između aktuelnog dela i onog od njegovih kinematografskih predaka;” Marcus 2002: 199-200.

kinematografije. Od kada još i Roberto Benigni (Benigni) u priličnoj meri *apstinira*, koliko smo npr. italijanskih podosta uspešnih komedija gledali poslednjih godina?⁴⁶⁹

Možda sve navedeno pojedincima izgleda očigledno, ali, na žalost, retko se poteže problematizovanje današnjeg identiteta filma pod etiketom *evropski*, iako je recimo Tomas Elzesar veoma vispreno tematizovao stanje evropskog filma još 2005, u svojoj nadahnutoj knjizi *Evropski film: licem u lice sa Holivudom* (2005). Elzesar vrlo razložno detektuje da kočenju kvaliteta i svežine evropskih produkcija, čime i konsekventno boljoj distribuciji, utiču zablude sagledavanja kinematografije uopšte, a kamen(je) spoticanja čine tri uporišta, uz postojanje i četvrtog, ali dakako manje uticajnog - sile avangardnog filma, koje se protive i autorskom *subjektivnom realizmu*, kao i naravno bilo čemu klasičnom, tradicionalnom, komercijalnom.

Elzesar tako apeluje da treba da: “suspendujemo tradicionalnu definiciju evropskog filma kao: [1] autorski film, [2] nacionalna kinematografija i [3] neumoljivi opozit Holivudu,”⁴⁷⁰ pogotovo otkad je postalo *teško ukazati* na: “moguće evropske inovacije kao npr. multi-lančani narativi, slojevita temporalnost, neposredan prikaz seksa, a za koje i sami amerikanci nisu sposobni, ili nisu već uvezli,”⁴⁷¹ poput recimo Figisa, Verhovena, Mendeza, Mingele, Nolana, Tikvera (Mike Figis, Paul Verhoeven, Sam Mendes, Anthony Minghella, Christopher Nolan, Tom Tykver)... O ranijim uvozima, tek je izlišno govoriti.

“Oslanjanje na realizam u evropskoj kinematografiji išao je ruku pod ruku sa psihologijom likova utemeljenim na individualnoj subjektivnosti, unutrašnjosti, duhovnom otuđenju i društvenoj anomaliji - na štetu fantazije, međuljudskih sukoba, delovanja, i interaktivne komunikacije, što je sve posmatrano bilo kao ‘komercijalno’ i niske kulture, ili tipično za Holivud (akcija, spektakl).”⁴⁷²

⁴⁶⁹ Primera radi, ostvarenja komičarske zvezde Keko (Checco) Zalonea već tradicionalno obaraju sve rekorde gledanosti u italijanskim bioskopima. Čak mu se poslednja tri ostvarenja vode ne samo kao najgledaniji italijanski filmovi ikad, već uopšte, odmah nakon *Avatara*, te pre i posle *Titanika*, sa čim se niti jedna evropska zemlja ne može pohvaliti, a jedva i nekoliko drugih u svetu; poslednji mu uradak *Quo vado?* (2016) neutralisao je i *Buđenje sile Ratova zvezda* (Star Wars: Episode VII - *The Force Awakens*, 2015), kao direktnog konkurenta, te je i dalje u pohodu na preuzimanje primata od *Avatara*.

⁴⁷⁰ Elsaesser, 2005: 487.

⁴⁷¹ Ibid. 494.

⁴⁷² Tomas Elzesar; Elsaesser, 2005: 487.

Evidentno je da Evropa nudi polarizovanu sliku sopstvene produkcije. S jedne strane, ono što bi se moglo nazvati nastavkom modernističke tendencije *autorstva* ilustrovano Elzesarovim opisom, i druge, filmova koji pretežno ostaju lokalni, iako neretko popularni u matičnim zemljama, a najčešće utemeljeni u tradicionalnim žanrovskim obrascima, vođeni klasičnom filmskom naracijom i ciljem orjentisanim akterima. Pozabavimo se malo onim ostvarenjima što se *opiru* svrstavanju u prilično jasne konture dva predstavljena pola, a koji je deo kritike i teorije prepoznao kao novi, postmodernistički filmski izraz.

5.2.1.1. Francuski neobarok

“Beson je opisivao kao novi moralista 1980-ih i 1990-ih i kao neo-barok. Njegovi novi moralizam se delom referiše na njegovo predstavljanje potrošačke robe sa negativnom konotacijom, doživljene kao znakovi smrti a ne dobrobiti.”⁴⁷³

Suzan Hejvord

U Evropi, ono što se moglo podvesti pod pojavu novog stila na filmu u iole organizovanijem smislu, prirodno se i najpre detektuje u Francuskoj, kao tzv. *neobarok*, pojava nazivana i *novim novim talasom*. Za njegov početak viđeno je Beneksovo debitantskim dugometražno ostvarenjem *Diva* (1981, Jean-Jacques Beineix), a stil, koji će se kasnije identifikovati sa postmodernističkim, pripisuje se još i slavnom Besonu, kao i Karaksu (Leos Carax). Naime, 1989. godine, u časopisu *La Revue du Cinema / Image et Son*, francuski filmski kritičar Rafael Besan (Raphael Bassan), inače i specijalista za eksperimentalni film, definiše stilizaciju pobrojane trojke kao *neo-barok* (što bi predstavljao stil u suprotnosti sa dominantnim francuskim težnjama ka realizmu). Suprotstavljajući svoje mišljenje negativnoj recepciji kritike koja je već ranije inaugurisala pežorativnu etiketu *cinema du look*, Besan smatra da prikaz *znakova vremena* (što svakako čine proizvodi i tzv. popularne kulture, i subkulture), igra značajnu ulogu na filmu, koliko i *autorski film*, čak i kada fokus nije na *prenošenju poruka*.⁴⁷⁴

⁴⁷³ Hayward, 1998: 17.

⁴⁷⁴ Hayward, 2010: 37.

“To je veoma stara rasprava u istoriji umetnosti. Mnogo ljudi žele da umetnost bude u službi stvarnosti kao uzroka. To je bila osnova *Novog talasa*. Ali ja mislim da neki umetnici žele da prikažu stvari svojim vlastitim očima. Ja nikada nisam napravio ni jednu sliku koja je realna. Ona je uvek nešto drugo - veće, više barokno.”⁴⁷⁵

Kada je *Diva* započela svoju distribuciju u Francuskoj, koja je prema mišljenju Beneksa najgore mesto za francuskog režisera, činilo se kako je bila osuđena na propast, naročito od strane novotalasovske kritike (*cahiers-ovaca*), kritikovana za previše stila *bez supstance*.⁴⁷⁶ No, nepunu godinu dana kasnije, film doživljava iznenadnu punu afirmaciju zahvaljujući izuzetnom prijemu publike na Festivalu u Torontu, što mu ostvaruje i američku *prohodnost*.

Beneks gaji respekt spram recimo Antonionijevog rada i Reneove *Poslednje godine u Marijenbadu*, sebe doživljava kao anksioznu osobu u anksioznom vremenu, dok *Divu* tumači kao film koji: “govori o pirateriji i reprodukciji. Celi film je o umnožavanju (duplikaciji) i svetu koji nije više samo svet fizičke realnosti, nego svet izloga, javnosti, svet komunikacije.”⁴⁷⁷ Treba napomenuti da je Beneks snimio *Divu* još 1980. godine, značajno pre uspostavljanja globalnog nam elektronskog umreženja, uz isticanje da je reč o filmu koji prikazuje tehnologiju protiv umetnika, dok on i dalje naivno veruje u repliku svoje junakinje: *Na biznisu je da se adaptira umetnosti, a ne umetnost biznisu*.⁴⁷⁸

Fredrik Džejmson je blagovremeno reagovao na *prvo francusko postmodernističko ostvarenje*, analizirajući *Divu* 1982. godine, i to detaljnije nego li to uobičajava kada su pojedinačni filmski naslovi u pitanju. Inovativnost filma Džejmson vidi isključivo u vizuelnoj komponenti, dok ga jedino zadovoljava otvoreni kraj, koji nam sugerise otvorenu budućnost. Dok *Divi* zamera amaterski izveden plot priče – *po uzoru na francuski policijski film*,⁴⁷⁹ za Džejmsona novi kulturni stil karakteriše: “pre svega nestanak *afekta* u onom starijem smislu, iznenadna i neočekivana odsutnost

⁴⁷⁵ Žan-Žak Beneks; Roddick, 2001.

⁴⁷⁶ Simon, 2012.

⁴⁷⁷ Times, 2008.

⁴⁷⁸ Axmaker, n.d.

⁴⁷⁹ Jameson, 2013: 65.

anksioznosti,”⁴⁸⁰ a koja je služila kao *tradicionalno sredstvo* u Munkovom *Kriku*, Kafkinim ili Platonovljevim (Andrei Platonov) košmarima, ili u klasičnom egzistencijalizmu. Taj postupak brisanja negativnih impulsa, Džejmson posmatra kao: “kritiku stare hermeneutike ili duboko-psiholoških modela i smanjivanje upotrebe koncepta nesvesnog.” Drugim rečima: “tišina afekta u postmodernizmu duplirana je novim zadovoljavanjem u površinskom i praćena sa celim novim prizemnim tonom u kojem je patos visokog modernizma izvrnut u čudno novo ushićenje.”⁴⁸¹

“Ja sam uvek vođen likovima [...] Mene uvek privlače ljudi koji su izgubljeni u svom vremenu. Mislim da to pomaže nama. Mi vidimo to je njen život, a ne bi trebao da bude takav.”⁴⁸²

Svakako najuspešniji eksponent od pobrojanih je Lik Beson, poznat po sopstvenoj sklonosti ka (pre)naglašenoj vizuelnoj dimenziji što inklinira spektaklu, te mešanju žanrova i stilova, što je recimo sve skupa kulminiralo SF spektaklom Gomona *Peti Element* (*The Fifth Element*, 1997), u trenutku nastanka smatranim i najskupljim izvanholivudskim ostvarenjem ikad. No, Beson, kao ni Beneks, nisu bili filmofili u klasičnom smislu što uključuje posećivanje kinoteke (Beson čak nije imao ni televizor do 16. godine⁴⁸³), već su svoje iskustvo gradili na snimanjima kao asistenti, dok su još u ranoj mladosti počeli da *beleže slike* (Beson od svoje 12. godine na super 8 formatu). Takođe, nisu studirali filmsku školu, pri čemu Beson čak nije prošao ni preliminarni intervju prestižne nacionalne akademije La Femis, jer kako kaže, bio je ocenjen kao neko ko tu ne pripada, nakon što je naveo omiljene mu autore (Spilberga, Skorsezea i Formana).⁴⁸⁴

Primedbe na njegovu *detinjatost*, naročito se mogu adresirati na *Peti element*, koji iako prepun referenci na film, strip i popularnu kulturu, ako ne i više, onda barem isto toliko i sam postaje rasadnik budućih citiranja. Opet, u svom tom *raskošu*, Besonov film je i klasično strukturisan, sa jasnom podelom likova na dobro i zlo, junakom čiju akciju

⁴⁸⁰ Ibid. 72.

⁴⁸¹ Ibid. 72.

⁴⁸² Lik Beson; Jobson, 2000.

⁴⁸³ Brooks, 2006

⁴⁸⁴ Wolf, 2007

pokreće cilj. S druge strane, ovaj uradak je po glamuroznosti i jedinstven u evropskom okvirima, toliko da se na sličan zahvat ni sam Beson još nije ponovo usudio. Tačnije, sve do tek najavljene ekranizacije *Valerijana*, kultnog strip serijala Kristina i Mezijera (Pierre Christin i Jean Claude Mezieres) otpočetog kasnih 1960-ih, predložka koji ne samo da je direktno uticao na *Peti element*, već je stilski potpomogao i imaginaciju Lukasa u vezi sa *Ratovima zvezda*.⁴⁸⁵ Najviše i osuđivan zbog svoje *komercijalnosti*, Beson ukazuje na problem u Francuskoj: “Mi ne možemo da priznamo da su filmovi takođe industrija, da su filmovi isto tako i zabava.”⁴⁸⁶

“Ja mislim da mi imamo pogrešno stanovište o komercijalnom i intelektualnom ili umetničkom filmu. Zato što su svi filmovi komercijalni. Kada idete da gledate film Žan-Lik Godara, plaćate istu cenu. I verujte mi, on pravi mnogo više novca sa svojim malim filmom koji košta 1 milion \$ nego mnogi drugi ljudi. Dvoje ljudi u kuhinju dva sata u crno-belouj tehnici gde ćete reći: ‘Ah, to je tako umetnički’. To je veoma komercijalan film zato što ne košta ništa.”⁴⁸⁷

Suzan Hejvord se naročito bavila Besonom, posvećujući mu čitavu knjigu, zatim samostalnu studiju o *Nikiti (La Femme Nikita, 1990)* koju proziva *neobaroknom simfonijom*, te kao kopiređivač zbirke eseja o njemu, nazvanoj *Gospodar spektakla*.⁴⁸⁸ Hejvordova smatra da Beson zaslužuje etiketu postmodernističkog autora, jer čini oboje: “i reflektira i izlaže postindustrijsko društvo u kojem živimo, društvo postindustrijskog raspada i robnog kapitalizma.”⁴⁸⁹ Beson prikazuje sistem kontrole (i tehnologije) kao neefikasan, kroz svoje protagoniste koji imaju potrebu da mu prkose, čak i da ga ismejavaju (*Metro / Subway, 1985, Profesionalac / Leon, 1994*), sugerišući nam tako da su *tehnologija, okruženje, društveno stanje stvari, sistemi koji ostaju neprijateljski nastrojani spram mlade generacije, one koja tek treba da se integriše*.⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ Mezijeres je bio i u Besonovom timu konceptualnih umetnika *Petog elementa*, sve sa legendarnim Žan Žirom, ili Mebijusom (Jean Giraud – Moebious).

⁴⁸⁶ Wolf, 2007

⁴⁸⁷ Lik Beson; Rose, 2011

⁴⁸⁸ Hayward and Powrie, 2008.

⁴⁸⁹ Hayward, 1998: 119

⁴⁹⁰ Ibid. 119.

Hejvordova takođe primećuje kod Besona i izostanak upravo nostalgije, ukazujući istom poseban značaj. Za nju to može *značiti najmanje dve stvari*, prvo kao: “odbijanje zalaganja za značenje prošlosti kao onoga što ima veću vrednost od sadašnjosti,” i drugo kao: “odbijanje psihoanalitičkog stanovište da našim obrascima ponašanja vlada ono što je potisnuto u našu podsvest u detinjstvu.” Ili, drugim rečima: “Odsustvo nostalgije je neprihvatanje prekomernog samopouzdanja prošlosti kao i odbijanje snažno održanog gledišta na podsvesno kao terminalno ali prošlo-istorijsko.”⁴⁹¹ Hejvordova tako zaključuje: “nostalgija se priziva kao kritika sadašnjosti,” dok njeno odsustvo sugerše: “da posmatramo kritički prošlost i ne prihvatamo obavezno ono što je tamo bilo.” Tim načelom i: “relacije moći podležu ispitivanju, počevši od relacija moći prošlosti nad sadašnošću.”⁴⁹²

Odsustvo nostalgije kod Besona, Hejvordova crpi iz zamućene, ili izostavljene prošlosti njegovih protagonista, a pre svega putem odsustva majke i oca (naročito majke, *prizivanog odsustva* kod *Nikite*), inače, psihološki, neophodnosti za posedovanje osećaja identiteta pojedinca prema Frojdu i Lakanu. “Niko ne može da omane u tome da ne primeti odsustvo porodice,”⁴⁹³ tvrdi Hejvordova. Nikita i Leon (*Profesionalac*) jesu tipični samotnjaci, ali ne bi se trebalo zaboraviti i da je motiv siročeta - junaka koji kreće u avanturu, jedan od osnovnih arhetipova mita i bajke.

5.2.1.2. Nemački film u potrazi za identitetom

“Ovo je dijalektika – veoma je mala razdaljina između visoke umetnosti i treša, i treš koji sadrži elemenat ludila već je samim tim kvalitetom bliži umetnosti.”⁴⁹⁴

Daglas Sirk

Novi nemački film, iako svoju punu afirmaciju na međunarodnoj sceni doživljava tek 1970-ih, iniciran je Oberhauzenskim manifestom potpisanim od strane čak 26 autora

⁴⁹¹ Ibid. 163.

⁴⁹² Ibid. 163.

⁴⁹³ Ibid. 127.

⁴⁹⁴ Sirkov komentar nakon što je prvi put pročitao scenario za *Veličanstvenu opsesiju*; Hudson and Davidson, 2007: 45.

predvođenih Aleksandrom Klugeom 1962. godine, kao akt podizanja glasa protiv klasične nemačke produkcije, prethodno uspešno oprobano modela u Francuskoj i Britaniji. Pored Klugea, okosnicu talasa čine novi autori među kojima Fassbinder, Venders, Herzog (Werner Herzog), Schlöndorff (Volker Schlöndorff), Margarete von Trotta (Margarethe von Trotta)... te u avangardnom stvaralaštvu Zizek (Hans-Jürgen Syberberg), sklon ukrštanju Brehtovog *otudjenja* sa Vagnerovom (Richard Wagner) operom.

Iz ove grupe autora različitih bekgrunda, pod uticajem klasičnog holivudskog filma najviše će se izdvojiti Fassbinder (sa teatarskim bekgraundom), smatran 1970-ih za najmarkantniju pojavu talasa, tvorac i prvog *nemačkog novog filma* koji je završio i kao komercijalni uspeh - izuzetni *Brak Marije Braun* (*Die Ehre der Maria Braun*, 1979). Fassbinderov cilj bio je da stvori: "jedinstvo između nečega tako prelepog, moćnog i predivnog kao holivudski film i kritike statusa kvo. To je moj san, da pravim nemačke filmove koji su prelepi i ekstravagantni i fantastični, a opet se kreću protiv svih strujanja," smatrajući pritom da: "mnogo ima holivudskih filmova koji uopšte nisu apologije establišmenta, kako se to uvek površno tvrdi."⁴⁹⁵ Ono što je naročito evidentno u njegovoj poetici je sklonost ka melodrami, te vešto inkorporiranje elemenata naročito sofisticirane, moderne melodrame plasirane u Holivudu od 1950-ih od strane mu sunarodnika Džonasa Sirka. "Otkako sam video njegove filmove i pokušao pisati o njima, Sirk je u svemu što sam napravio. Ne sam Sirk, nego ono što sam naučio iz njegovog rada," naglašavao je Fassbinder.⁴⁹⁶

No, koliko god postojala doza subverzivnosti u Sirkovim melodramama, naročito u odnosu na pominjane filmske korene žanra umnogome karakterisane stereotipima, manihejstvom, epizodičnošću, srećnim završecima, akcijom... Fassbinder je razvija u drugom pravcu, sa naglašenom prisutnošću *patnje* protagonista, u naglašenom kontekstu društva. Polazeći od prilično drugačijih premisa od onih konvencionalnih za melodramu, njegove su rezultat ličnog mu prezira spram *ideje da ljubav između dve osobe može dovesti do spasenja*, kao i tvrdnje kako se čitavog života *borio protiv ove opresivne vrste odnosa*. Potvrđujući Renoarovu čuvenu da režiser pravi jedan isti film čitavog života,

⁴⁹⁵ Gemunden, 1998: 89.

⁴⁹⁶ Gokturk, Gramling, and Kaes, 2007: 338.

Fasbinderov jedan isti predmet bavljenja, iz filma u film iznova je: “eksploatisanje osećanja, ko god mogao biti taj koji ih iskorištava. To nikada ne prestaje. To je večna tema. Bilo kada država iskorištava patriotizam, ili kada je u pitanju odnos para, jedan partner uništava drugog.”⁴⁹⁷

“Ja ne mislim da je i jedna druga zemlja imala takav gubitak vere u svoju sopstvenu sliku, priče i mitove kao što to mi imamo.”⁴⁹⁸

Novi nemački film se umnogome doživljavao kao nacionalna kinematografija eksperimentalne estetike i političkog oponiranja. No, svoj doprinos talasu Venders vidi kao obeležen: “udaljenim odnosom prema Nemačkoj kao ‘otadžbini’.”⁴⁹⁹ Kao autora nešto drugačije provinijencije (naročito po pitanju *angažovanosti*), nije neobično kako se baš njegovo ime često vezuje za postmodernističke tendencije. Vendersa delom razlikuje i to što je studirao filmsku akademiju u Minhenu, dok se u isto vreme bavio i aktivnim pisanjem filmske kritike za nekoliko novina i časopisa kasnih 1960-ih; Fasbinder, recimo, nije položio prijemni ispit Berlinske filmske škole, a pisao je drame i eseje, što će Venders činiti tek kasnije.

Česta primedba Vendersovom radu je (pre)naglašena okrenutost ka samoj filmskoj slici – fotografiji, a ona je opet, kako sam Venders ima običaj da ističe - njegova *druga polovina života*, čemu najbolje svedoče i brojne mu samostalne izložbe pejzaža, koji, u odsustvu ljudi *vape da ispričaju priču*. Iako danas sebe smatra *striktno pripovedačem*, Venders je najpre pokušao da studira upravo slikarstvo u Francuskoj, te na temu *slike* i (protoka) *vremena*, dve prilično mu opsesivne kategorije kaže: “Počeo sam da snimam filmove kao nadovezivanje na slikarstvo. Ja sam radio kao slikar, hteo sam da budem slikar, ali teško je uhvatiti elemenat vremena u slikama.”⁵⁰⁰

Oslikavanje *pustih* ambijenata (najpre sa čestom upotrebom dijagetičke muzike američkog porekla), jedna je od konstanti Vendersovog rada, a što do naročitog izražaja dolazi u melanholičnom mu viđenju SAD-a u *Pariz, Teksasu* (*Paris, Texas*, 1984, inače

⁴⁹⁷ Elsaesser 1996: 352.

⁴⁹⁸ Wim Venders; Huber and Stern, 2014: 189-190.

⁴⁹⁹ Ibid. 191.

⁵⁰⁰ Wim Wenders: “Everything I Loved I Had To Defend”, 2014.

američkom filmu produciranom evropskim sredstvima). Otuda i nimalo slučajno već pomenute Bodrijarove pohvale Vendersu kao autoru koji *istražuje beznačajnost sveta kroz slike* - Bodrijara koji je svoje lično iskustvo SAD-a preneo u delo *Amerika* (1986), takođe kao Evropljanin, pride još i nastanjen u onom francuskom Parizu, a ne Vendersovom Parizu u Texasu, u *ispitivanju* evropskog mita Američkog zapada kao *poslednje granice*. Tumačeći *obe* Amerike, Bodrijarove i Vendersove u *Pariz, Teksasu*, Denzen zaključuje: “Bodrijar u Americi je o njegovoj potrazi da pronade ono što je već pronašao, pre nego što je došao u Ameriku,”⁵⁰¹ a to je zapravo *Amerikanizovana* verzija njegovog doma. Denzen razložno dodaje kako je za obojicu Amerika *u pustinji*, a ne recimo Nju Orleans, okeani, Elvisov Grejslend, ili pak onde gde su granice u američkoj književnoj kulturi, duž reke Misisipi i ostalih plovnih puteva.⁵⁰²

Vendersov *Pariz, Teksas* otvara se čuvenim prizorom Monument Valley gde je Ford snimio toliki broj legendarih vesterna, uključujući i najslavniji mu *Tragače* (*The Searchers*, 1956), što jeste jedna od polaznih referenci Vendersove parodije. Pored vesterna, *road movie* je svakako i najopsesivniji Vendersov žanrovski okvir, a u ovom slučaju naročito dolazi do izražaja uticaj jednog od omiljenijih mu filmova Hoperovi *Goli u sedlu*, kako u onom formalnom, vizuelnom, tako još i više suštinskom, idejnom smislu.⁵⁰³ Sam Venders je u dva navrata živeo u Americi, i oba puta se vraćao u Nemačku, zaključujući kako on može biti jedino evropski autor.

“Ideja je ta, ne bivstvujući kod kuće (moji junaci) su ipak kod kuće sami sa sobom. Drugim rečima, ne biti kod kuće znači biti više kod kuće nego bilo gde drugde... Možda ideja da se biva više svoj ako ste negde daleko jeste vrlo lična ideja... Nadam se da će se ideja jasno videti u ovom filmu: identitet ne znači da se mora imati dom. Svest za mene ima neke veze sa ne bivanjem kod kuće. Svest o bilo čemu.”⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Denzin, 1991: 139.

⁵⁰² Ibid. 141.

⁵⁰³ Čuveni dvojac protagonista Hoper – Fonda (Peter Fonda) delom filma krstare kroz istu mitsku lokaciju demistifikujući je (Monument Valley), dok plakat *Golih u sedlu* sugeriše: “čovjek je krenuo u potragu za Amerikom, i nigde nije mogao da je pronađe.”

⁵⁰⁴ Vim Venders; Intervju iz *Sight and Sound* (Winter 1977/78, p. 35) u vezi sa *Američkim prijateljem* (*Der amerikanische Freund*, 1977), adaptacijom romana čuvene američke spisateljice trilera Patriše Hajsmit (Patricia Highsmith) koja kombinuje 2 knjige iz petodelne *Riplijade*, serijalu o Tom Ripliju; citirano u Elsaesser, 1985: 42.

Tomas Elzesar, analizirajući u svom eseju *Imaginarna Amerika Nemačke* delo Vendersa i značajnog mu saradnika na scenarijima, uticajnog pisca poniklog iz redova nemačkog literarnog pravca *nova subjektivnost* 1970-ih – Peter Handkea, skicira i društveno-političku pozadinu upliva amerikanke u nemački novi film. On ističe kako je tek od 1968. godine, impliciranje američkog kulturnog imperijalizma čak i pomoglo da se oformi državno finansirana, subvencionisana od strane televizije alternativna filmska industrija koja se referisala, ili eksplicitno imitirala holivudske žanrovske filmove (predvođena Fasbinderom), i to u isto vreme kada i nemački studenti na ulicama demonstriraju protiv američkog imperijalizma, nemački ekstremisti podižu u vazduh američka vojna postrojenja i njihove oficirske klubove u Zapadnoj Nemačkoj.⁵⁰⁵ No, američka popularna kultura predstavljala je i oblik kontrakulture, kako su već klasična muzika, porodični život, protestantska etika i domaći rituali toliko često bili zloupotrebljavani u nacističkom periodu, a što je samo delimično bledilo i nakon pada istog, pojašnjava dalje Elzesar.⁵⁰⁶

“Najdominantnija posledica bila je držati se tuđih istorija ili se uključiti u druge kulture... Drugim rečima, potreba da se zaboravi 20 godina stvorilo je rupu, i ljudi su pokušali da je pokriju... Mi smo je pokrivali žvakaćim gumama. I Polaroid slikama,” podvlači Venders.⁵⁰⁷ Pripadajući tako “generaciji bez očeva,” bez sopstvene tradicije, postaje i jasnija sklonost ka nenemačkoj tradiciji, odnosno zašto su popularna američka muzika i filmovi predstavljali, kako sam Venders kaže, *pojaseve za spasavanje* (života), čime i čuvena mu replika iz *U protoku vremena* (*Kings of the Road*, 1976) kao da nosi drugu težinu: “Jenkiji su kolonizovali našu podsvest”.

No opet, kada se govori o uticaju Holivuda, valja primetiti i to kako se i kao najveći uzori javljaju Fasbinderu - Sirk (Nemac u egzilu), dok Hercog *prisvaja* Murnaua (Friedrich Wilhelm Murnau, još jedan Nemac koji odlazi u Holivud), rimejkujući njegov slavni, istina, nemački nemi film *Nosferatu* (1979). Venders je opet doživljavao Langa za *propuštenog oca* (austro-nemačkog autora ponovo u egzilu), a posebnu naklonost gajio ka recimo Nikolas Reju koji se odmetnuo od Holivuda, pomažući ga i da realizuje svoj oproštajni (i prvi dokumentarni) film *Nikov film* ili *Munja iznad vode* (*Lightning Over*

⁵⁰⁵ Ibid. 31.

⁵⁰⁶ Ibid. 36.

⁵⁰⁷ Ibid. 43.

Water, 1980, potpisan kao zajednički rad), te spram *preteče nezavisnih* autora Semjuel Fulera, koji mu u *Stanju stvari* (*Der Stand der Dinge*, 1982) tumači i ulogu snimatelja - mentora protagoniste.

Venders je takođe impresioniran i autorskim pristupom Jasuđiro Ozua zbog njegovog *samoobuzdavanja*. On pravi filmove koji sadrže sve potrebne elemente i gde ništa nije istaknutije od drugog u cilju da impresionira, smatra Venders, vrednujući mu ostvarenja ispred svih američkih.⁵⁰⁸ Komentarišući Vendersove filmske kritike kojima ovaj osuđuje dinamične filmove sa efektnim – poentirajućim replikama, doživljavajući ih kao oličenje televizije, tj. “čiste filmove represije” (poput recimo baš Leoneovog *Bilo jednom na Divljem Zapadu*, kritika pisana 1969. godine), Elzesar zaključuje kako: “američki filmovi koji se Vendersu sviđaju tretiraju Zapad kao da se Holivud ne razlikuje od neorealizma,” postavljajući retoričko pitanje da li je Venders zapravo staromodni *autor* u tradiciji Bazena.⁵⁰⁹

“Možda to ima veze sa mojim detinjstvom i atmosferom u Zapadnoj Nemačkoj dok sam odrastao. To je bio veoma sužen prostor na mnogo načina: za početak, bilo je skućeno, imalo je puno granica unaokolo, i ljudi su bili, tako sam osećao, prilično suženih vidika. Dakle, najveći poriv koji sam imao kao dečak, najveće zadovoljstvo, bilo je da putujem.”⁵¹⁰

Granice, putovanja kao napuštanja - prepuštanja prostora, model koji bi se teško mogao nazvati eskapizmom, zato što Vendersovi akteri ne odlaze sa svojih margina ciljano kako bi im negde drugde možda bilo bolje, makar i znali da se samoobmanjuju (njima u priličnoj meri dominira melanholija – da ne kažemo ravnodušnost, a *kretanje* kao da im je jednostavno potreba); zatim fascinacija Odisejom – lik Homer, kao pripovedač figurira kroz *Nebo nad Berlinom* (*Der Himmel uber Berlin / Wings of Desire*, 1987), ostvarenje koje opet Huber i Stern (Nicole Huber, Ralph Stern) u svom eseju *Od Američkog Zapada do Zapadnog Berlina: Vim Venders, granični prelazi, i transnacionalna imaginacija* nazivaju *vertikalni road movie*, aludirajući na preispitivanje granica iz vizure anđela nad Berlinom; ili odnos spram *bildungsromana* - recimo pomenuti Geteov inaugurirajući

⁵⁰⁸ Ibid. 40.

⁵⁰⁹ Ibid. 40.

⁵¹⁰ Wim Wenders: “Everything I Loved I Had To Defend”, 2014

roman o Vilhelm Majsteru služio je kao izvor slobodne, osavremenjene adaptacije *Pogrešni pokret* (*Wrong Move*, 1975), skupa čine i temeljce Vendersove poetike.

Elzesar nalazi i to kako *putolovni* karakter u preostala dva filma *road movie* *trilogije*, kako ih je Venders krstio (uz središnji *Pogrešni pokret*), *Alisa u gradovima* (*Alice in the Cities*, 1974) i *U protoku vremena* (1976) - gde dva aktera putuju iz Zapadne Nemačke do Istočne, popravljajući projektore lokalnih bioskopa te *sledeći* tako i istoriju filma, nisu u tradiciji *bildungsromana* - putovanja sa ciljem samospoznaje (dalo bi se zaključiti da su pre na tragu onog *putovanja zarad putovanja*). Elzesar tako smatra kako oba naslova predstavljaju, pozivajući se na Handkea: “manje putovanje nego večni odlazak, rastanak pre nego li težnju ka cilju,” te zaključuje kako: “Oboje, i klasični narativ i modernistička samorefleksivnost neutralizovani su i otkazani zarad izučavanja samodovoljnosti verbalne i vizualne slike.”⁵¹¹

Drugim rečima, u kontekstu Vendersovog stvaralaštva, njegovi filmovi: “izgledaju kao da osciluju između užitka i straha od otuđenja. Ova ambivalentnost se proteže do same koncepcije narativa,” gde je priča viđena pre kao: “transformacija priče u deskripciju, lišavajući je tako sopstvene drame.”⁵¹² Elzesar primećuje i sledeće: “Vendersovi najkarakterističniji momenti su izraženi u slikama, pažljivo komponovanim i uokvirenim, koji imaju svu pojavnost subjektivnih kadrova, osim što sa njima ne korenspondira niti jedna pozicija aktera. Vendersovi filmovi izbegavaju akciju, sukob, dramu, umnogome iz istog razloga iz kojeg izbegavaju subjektivne kadrove, plan-kontraplan,”⁵¹³ ne bi li subjektivnost – uspostavljenu unutrašnjost, izrazio u slici, te mu jedino i preostaje njena *spoljašnost*. Elzesar zaključuje kako Venders (a i Handke) kao da prihvata da: “sopstvo, identitet je jedino moguć preko (mehaničke, tehnološke, nezainteresovane) drugosti slike, a proces meditacije to i podrazumeva.”⁵¹⁴

Reklo bi se kako pomenuta zapažanja u priličnoj meri evociraju *rizomatski* i *nomadološki* pogled na *stanje stvari*, Delezov *bilo-kakav-prostor*, aktere kao *nomade*, *šetače* u besciljnom lutanju (pustinjom, prilično eksplicitno i prikazanom kao ona američka *Pariz*,

⁵¹¹ Elsaesser, 1985: 43.

⁵¹² Ibid. 42.

⁵¹³ Ibid. 41.

⁵¹⁴ Ibid. 41.

Teksasa), afektivnost, najzad *sliku-vreme*. Konekciju upotpunjuje i zajednička *slabost* zvana Antonioni, inače autor koji je značajno uticao na Vendersovo poimanje filma, a prema kojem je ovaj iskazao i direktno poštovanje kroz ispomoć i korežiju poslednjeg mu dugometražnog filma *S one strane oblaka* (*Beyond the Clouds*, 1995).

Često uključivanje postupka *mise en abyme* bilo kroz upotrebu *home videa*, ili najeksplicitnijeg snimanja filma u filmu (*Stanje stvari, Nebo nad Berlinom, Lisabonska priča / Lisbon Story*, 1994), što Elzesar tretira *modernističkom estetikom*, te tumaranje otuđenog, pasivnog protagoniste kroz *prazne* prostore uz preispitivanje vremenske komponente, ambivalentni završeci uključujući i otvorenu nedovršenost *Neba nad Berlinom* (sa natpisom: *nastaviće se*), uz sklonost ka eksperimentisanju (naročito sa ekspanzijom video tehnologije i u dokumentarnim mu filmovima, sve sa 3D *Pinom / 2011*), veoma su modernistički porivi na filmu. Tako bi se moglo reći kako zapravo preostaje još jedino već pominjana diskutabilna kategorija - *težina* tretmana subjekta (sa imananjem ili nemanjem političke implikacije), da odnese prevagu u korist Vendersovog svrstavanja u moderniste ili postmoderniste.

Recimo modernistički nastrojen Dejvid Harvi zamera Vendersovom visokostilizovanom, bajkovitom *Nebu nad Berlinom* (ujedno i prvom filmu u kojem je Venders želeo da se otvoreno pozabavi i društveno-političkom tematikom) na relaciji eklektičnog prikaza topografije Berlina, kroz čije prizore struje misli iz različitog vremena uključujući i II svetski rat, kao i (ponovo) ne prikazivanja raslojenog društva. Ali, Harvi drugu polovinu filma ipak vidi kao: “pokušaj da se oživi nešto od modernističkog duha ljudske komunikacije, zajedništva, i postajanja, iz pepela monohromatskog i bezizražajnog postmodernističkog pejzaža osećanja. Venders jasno mobilise sve svoje umetničke i kreativne snage u projekat spasenja. On predlaže, u stvari, romantični mit koji nas može iskupiti ‘iz bezobličnog univerzuma nepredvidivih događaja’.”⁵¹⁵ Ovaj zaključak Harvi izvlači iz odluke mnogih anđela da dođu na zemlju, kako u filmu govori Piter Folk (Peter Falk) u *cameo* ulozi, što nam sugeriše kako je ipak “uvek bolje biti unutra nego izvan toka ljudskog vremena.”⁵¹⁶

⁵¹⁵ Harvey, 1992: 320.

⁵¹⁶ Ibid. 320.

Nećemo prestati da istražujemo
A kraj sveg našeg istraživanja
Biće da stignemo odakle smo pošli
I saznamo to mesto prvi put.⁵¹⁷

T. S. Eliot

A šta se događa sa tretmanom *toka ljudskog vremena* kod generacije mlađih autora, ili kako isti obrađuje nemački, obično smatran ultimativno postmodernističkim, hit Toma Tikvera *Trči Lola, trči (Lola rennt)*, Tom Tykwer, 1998) koja je naprosto eksplodirala krajem prošlog milenijuma u Evropi, a i šire? Film se otvara tako što prvo vidimo stihove završne poeme *Četiri kvarteta* jednog od poslednjih zaštitnih simbola modernističke poezije T.S. Eliota. Zatim se ukazuje citat iz domena popularne, *niske kulture* - *Nakon igre je pre igre*, misao Sep Herbergera, bivšeg fudbalera i selektora fudbalskog nacionalnog tima Zapadne Nemačke koji je svojoj zemlji doneo i prvu titulu svetskih šampiona. Potom se klati klatno zidnog sata gotskog stila, skazaljke se kreću ubrzano, i mi ulazimo u čeljusti, tj. guta nas demonska glava koja je deo sata... *A unutar demona*, pristupamo opštoj vrevi na ulicama grada - Berlina, ritualno praćene ritmom tehno muzike. Prizore naseljenog Berlina podvlači narator: "Ko smo mi? Odakle smo došli? Gde idemo? Kako znamo ono što mislimo da znamo? Zašto u išta verujemo? Bezbroj pitanja u potrazi za odgovorom... odgovorom koji će dovesti do novog pitanja... i sledeći odgovor će dovesti do sledećeg pitanja i tako dalje. Ali, na kraju, nije li to uvek isto pitanje? I uvek isti odgovor?"

Tikverov film čine 3 priče koje su varijacije istog plotu: junakinja Lola treba da spasi svog dečka koji mora da isporuči pozamašnu svotu novca dileru droge, ili će ga ovaj ubiti. On je igrom slučaja ostao bez 100.000 DEM u vozu podzemne železnice i sada ima 20 minuta da se nekako domogne istog. Tako i svaka priča ponaosob simulira 20 minuta realnog vremena, tretirajući praktično iste osnovne prostorne punktove, radnju i vreme, s tom razlikom što svaki put neka slučajnost modifikuje tok razvoja plotu. "Tikver ilustruje kako najmanja promena u onom što osoba uradi može da joj promeni ostatak života (da ne spominjemo živote drugih, uključujući i potpune strance koje ona [Lola]

⁵¹⁷ Poema *Little Gidding* (1943), prepev Ivan V. Lalić.

mimoilazi na ulici),”⁵¹⁸ piše Elzesar, naglašavajući trčanje kao *metaforu za društvenu promenu* (još od čuvene *free cinema* Ričardsonove *Usamljenosti dugoprugaša / The Loneliness of the Long Distance Runner*, Tony Richardson, 1962), ali i podvlačenje introvertnosti kroz okretanje (maratonca) *ka sebi* (ili protiv sebe, da u psihološkom smislu izdrži), naglašavajući tako i subjekt koji je svakako vezan za želju i volju (ovde stimulisan ljubavlju). Tako Lola trčeći čini zastarelom distinkciju između biti “poslednji” i biti “prvi” u životu, kada pojedinac biva svestan svih račvanja i puteva na koje se nije odlučio, poentira Elzesar.⁵¹⁹ Međutim, film zapravo i problematizuje šta u formalnom - fizičkom smislu znači stići *prvi* ili *poslednji*, jer se u ta obadva slučaja dešava smrt, po Lolinog dečka, odnosno po nju. Tek stizanjem (Lole) *na vreme* (u životu, naravno, neuslovljeno samo našom intencijom, a da se ne govori i o faktoru sreće), moguće je očekivati i povoljan ishod, što sugerise treća varijacija rezultirajući srećnim razrešenjem po par.

“Uloga slučajnosti ovde je ne da potvrdi vladavinu reda prikazujući da ono što je trebalo da se desi, desilo bi se u svakom slučaju, kao u klasičnom narativu, niti da demonstrira dramatičnu katastrofu uzrokovanu nepredvidljivošću, kao u modernističkim narativima koji prikazuju da ono što bi se trebalo desiti slučajno, ne dogodi se, ili ono što se ne bi trebalo desiti, dogodi se slučajno,”⁵²⁰ tumači Kovač. Ukazujući na postmodernističku relativizaciju u *Loli*, u kojoj ne postoji niti skrivena *master priča* kao u recimo Kurosavinom *Rašomonu*,⁵²¹ on zaključuje: “Tikverov film želi da prikaže kako sve što se dešava, ne dešava se zato što je to tako ‘trebalo da bude.’ Svaki događaj je verzija beskonačnog broja virtualnih alternativa koje su uverljive i nužne na isti način kao što je ona koja postaje stvarnost, baš kao u kompjuterskoj igri. A razlog zašto baš jedna od jednako mogućih alternativa postaje stvarnost čista je slučajnost.”⁵²²

⁵¹⁸ Elsaesser, 2005: 276.

⁵¹⁹ Ibid. 276.

⁵²⁰ Kovacs, 2007: 76.

⁵²¹ Iako prema koscenaristi *Rašomona* Hašimotu (Shinobu Hashimoto, adaptacija priče Akutagave / Ryunosuke Akutagawa) intencija nije bila prikriivanje jedne master priče, već kulturološkog karaktera, usmerena protiv japanskog ponosa sa pogubenim posledicama.

⁵²² Kovacs, 2007: 76

No, Kovač kao da u potpunosti zanemaruje formalni koncept serijalizacije istog događaja u filmu kao eksperimentatorske tendencije prisutne i u modernizmu, te suštinsku primenu postulata klasične naracije: protagonista orjentisan jasnim ciljem i ka ishodišnoj tački (nasuprot recimo trčanju Forest Gampa), svaka verzija ima i klasičnu strukturu *pozicioniranja*, sa *pozivom za avanturu* (koji je to i bukvalno telefonski poziv), konfrontaciju, klimaks i razrešenje. Najzad, pomenuti rasplet treće priče (sa uzrokom) daje doznajanja na šta čitav film aludira, čime je izlišno govoriti o pukim proizvoljnostima. S druge strane, u simboličkom smislu, otvaranje priziva upravo modernističke premise kroz citat Eliota, da bi se nastavilo metaforom *pogubenosti* vremenskog (linearnog) protoka, *đavolskog* izuma što nam eksplicitno sugerije upravo takav sat, *hraneći se* temporalnošću.

Najzad, zaključimo i našim milenijumom, a u njemu počinje da biva vidljiva tematizacija *transnacionalnog*, što svakako tek problematizuje ustaljenu postavku postmodernizma kao postupka hibridizacije bez istorijskog (u ovom slučaju i nacionalnog) realnog korena. Otuda i sve češća upotreba termina *transnacionalnog* (namesto postmodernističkog), barem kada su u pitanju ostvarenja značajno protkana socijološkom teksturom, koliko god da ona bila eklektična.

Ova pojava koja pretpostavlja tretiranje emigracije, prihvatanje iste od strane razvijenih sredina u kojima su oni nacionalno manjinski, te preispitivanje im (*ne*)*adaptibilnosti* - neretko počivajući na negativnim kolonijalnim posledicama u sadašnjici, *pravno* posmatranoj eri *postkolonijalnog* (opet iz istih razloga preispitivanja identiteta, i na isti način kao *transnacionalno* sve učestalijom zamenom za postmodernističko), česta je u francuskom (sa akterima arapskog porekla) i italijanskom filmu, kanadskom, i nizu drugih kinematografija - uključujući i sve više američku, te svakako da nije nemački *specifikum*.⁵²³

⁵²³ Elzesar primećuje u okvirima evropskih naciona sve veću prezentnost *subnacija*, koje ne osećaju odanost nacionalnoj državi, jer su emigranti, izbeglice ili azilanti, žive unutar vlastite dijaspore, zatvorenog kruga porodice ili verske zajednice, odsečeni od društva zbog nedostatka poznavanja jezika ili kulture ili oboje; Elsaesser, 2008: 51.

Ali ipak završimo sa Nemačkom. Huber i Stern navode upravo isticanja od strane Akina (Fatih Akin), Tikvera, Rujlera (Oskar Roehler) o: “kraju homogenog i reduktivnog nacionalnog,” pripisujući aktuelnom filmu “hibridno, čak i dijalektički nacionalno kao i transnacionalni politički karakter.”⁵²⁴ Sa zapaženim uspehom, *transnacionalno* naročito sprovodi Fatih Akin, Nemač iz Hamburga turskog porekla, te i prirodno u vezi sa nemačko-turskim odnosima.⁵²⁵ Lansiran svojim berlinskim pobednikom *Glavom kroz zid* (*Head-On*, 2004), inače mu adaptacijom sopstvenog romana, Akin smatra da *mesta socijalizacije, Nemačka i Turska* reprezentuju globalizaciju, a oni koji razumeju: “obadva sistema... mogu da proniknu u veze širom sveta. Na taj način ono što ja radim postaje kinematografija sveta;” jer filmske priče poput njegovih: “nisu više sa margina, već iz središta društva.”⁵²⁶

“Evropa je danas dvostruko okupirana, zaista progonjena [haunted]: prvo od strane svoje novije istorije i istorijskih katastrofa koje još nije prevazišla ili sa njima raskrstila (nacizam, holokaust i neuspeh socijalizma), a kao drugo, Evropa je već unapred zauzeta s posledicama kolonijalizma - nevoljno podsećana na ekonomsku eksploataciju, kolonijalizam i ropstvo, upravo od strane ranije spomenutih Evropljana sa crticom. Ove dvostruko okupirane zajednice može se reći da su podeljene u subkulture i subnacije.”⁵²⁷

5.2.2. Grinevejeve slike ili crtačev ugovor

“[Godar] je oduvek bio moj veliki heroj... trojica su to za mene, trijumvirat... Ejzenštajn, koji je stvorio film, Orson Vels koji ga je utvrdio, i Godar koji ga je odbacio. I sada mi uopšte više nemamo film. Film je sada mrtav.”⁵²⁸

Piter Grinevej

⁵²⁴ Ibid; Huber and Stern, 2014:198.

⁵²⁵ Autore poput Akina recimo Elzesar naziva *sa crticom*, ukazujući na njihov “dvostruki” identitet, kao i na njihovu sve veću prisutnost sa zapaženim uspesima na međunarodnim filmskim festivalima.

⁵²⁶ Ibid. 198.

⁵²⁷ Tomas Elzesar; Elsaesser, 2008: 51.

⁵²⁸ Willoquet-Maricondi, 2008c: 320.

Rođeni Velšanin, Britanac Piter Grinevej je jedan od autora koji se najviše identifikuju sa postmodernizmom, a reputaciju mu dakako potpomaže opsesivna potreba za transponovanjem likovne umetnosti. Prepis renesansnog i baroknog stila u pokretne slike, sa posebnim akcentom na flamansko slikarstvo (poput Rembranta i Vermera), do te mere određuje Grinevej postupak da je njegovo kadriranje, kako sam kaže, sa *namerom povezano sa renesansnim osećajem za uokviravanje prostora*, a koji je opet i biran u cilju primene takve kompozicije.⁵²⁹ Najzad, on jeste *sineasta obučavan za slikara*, školujući se za svojevremeno za slikara murala.

Na samo pitanje da li je postmodernista, Grinevej, uz nesigurnu potvrdu da *jeste*, ističe i kako je, ukupno uzev, sumnjičav kada je ta reč u pitanju. No, Piter Volen svrstava Grineveja u britanski: “Poslednji Novi talas... [koji karakteriše] serija beskompromisno napravljenih filmova od strane originalnih, opozicionih, vizuelno orjentisanih modernih autora.”⁵³⁰ Za Volena, Grinevejevi rani radovi duguju više političkom modernizmu modelovanom na Godarovoj estetici, negoli umetničkom britanskom filmu 1960-ih, u svom pomeranju ka vizuelnim umetnostima kao izvoru filma, i uticaju britanske avangarde IFE i BFI-a (zahvaljujući čemu, čini se, i pripada sindromu naročito Evropskih autora koji su više priznati u inostranstvu – Grinevej u Francuskoj i Nemačkoj, nego li *kod kuće*). Uvrštavajući Grineveja među moderniste, Volen ga tako i eksplicitno vezuje za autorstvo, što će reći i nasuprot prilično uvreženom mišljenju o postmodernizmu koji pretpostavlja izostanak lične kreativne vizije.

I zaista, poput modernističkih, intelektualističkih traganja za novim jezikom, Grinevej gradi svoju visoku eklektičnost u potrazi za svežim izrazom koji se samo nadovezuje na avangardne - eksperimentalne mu radove 1970-ih i ranih 80-ih (kasnije čak i kreira avangardne opere). Drugim rečima, ka formulisanju svežeg jezika koji on naziva *postfilmski*.⁵³¹ Nezadovoljan stanjem stvari poslednjih decenija, on pokušava da raskine sa dosadašnjim filmom, osećajući: “da mi još uvek nismo videli film, videli smo samo 100 godina ilustrovanog teksta.”⁵³²

⁵²⁹ Degli-Esposti Reinert, 2008b: 66.

⁵³⁰ Willoquet-Maricondi, 2008a: 6.

⁵³¹ Hotchkiss, 2008: 250.

⁵³² Greenaway, 2008: 286.

Takođe, čvrstog je uverenja da nad umetnošću vlada tiranija kritike, kao što su u filmskom mediju: “umetničke mogućnosti presušile pod diktaturom glumaca, kamere, okvira kadra i [iznad svega] teksta.”⁵³³ Pored (ne tako retkog) stanovišta o negativnom uticaju izvornog (literarnog) preteksta na film, on odlazi i korak dalje - svaki film polazi od teksta, počevši već od toga da: “Ako vam je ime Spielberg, Skorseze, Venders ili Godar, morate imati tekst pre nego što imate sliku” (potpisi prebačeni na kraj filma, i dalje ne remete naša očekivanja znajući unapred ko je autor).

Grinevej rado podseća i kako je do 1850. godine i slikarstvo zapadne kulture predstavljalo najvećim delom ilustracije teksta poput biblije, bajki, književnih beseda, ili određene pisane istorije, za razliku od orijentacije Orijenta, gde postoji *idealan brak teksta i slike koji operišu u tandemu*, putem hijeroglifa, kaligrafije ili ideograma. “Istorija japanske literature je sinonim za istoriju japanskog slikarstva,” ono je što je Grinevej naučio od svojih japanskih prijatelja, a isto će biti i zamajac ideje za njegovo *Telo kao knjiga (Pillow Book, 1996)*.⁵³⁴

U intervjuu datom Kristofer Hatornu 1997. nakon što je realizovao *Telo kao knjigu*⁵³⁵ Grinevej *buntovnički* tvrdi: “Film je stara tehnologija. Mislim da smo videli neverovatnu količinu filmova na samrti u posljednjih 30 godina. U nekom smislu, Godar je sve uništio - veliki, veliki režiser, ali kao da je on zazvonio posmrtnim zvonima, jer je razbio film na sve strane, fragmentirao ga, napravio ga veomo, veomo samosvesnim.” Pojašnjavajući dalje kreativne relacije u okviru trijumvirata koji mu praktično predstavlja i istorijsku genezu filmskog izraza, Grinevej ističe kako je: “Godarovo divljenje Orson Velsu izuzetno visoko, dok je isto takvo Velsovo spram Ejzenštajna. Tako oni rade u tandemu, ako vam se više sviđa, oni su tri velika zaverenika: hajde da uradimo, hajde da usavršimo, i sada hajde da odbacimo.”⁵³⁶

Grinevejev respekt prema Ejzenštajnu rezultirao je i filmom koji tretira život slavnog autora - *Ejzenštajn u Gvanahuatu (Eisenstein in Guanajuato, 2015, nastavak je*

⁵³³ Peeters, 2008: 324.

⁵³⁴ Greenaway, 2008: 286 – 287.

⁵³⁵ Dnevnik japanske dvorske dame Sei Shonagon - *Zapisi sa uzglavlja*, drevni spis koji datira još iz 1002. godine, direktna su Grinevejeva inspiracija za ovaj film.

⁵³⁶ Hawthorne, 1997.

već najavljen), u kojem se on, istina, više bavi (homo)suksualnim buđenjem sovjetskog sineaste, negoli njegovim stvaralaštvom. Sam Grinevej nije filmofil u klasičnom smislu reči, njegovo interesovanje prevashodno je istorija umetnosti, naročito likovna i arhitektura. On pogotovo nije od onih koji posećuju bioskop prateći aktuelni repertoar, kako priznaje, iz bojazni da ne vidi štogod po svom ukusu što bi mu onda pobudilo osećaj zavisti i ljubomore. Redak je primer filma novijeg datuma a da ga Grinevej ističe, poput recimo *Plavog somota*, koji smatra toliko veličanstvenim da je sam poželio da je napravio Linčov film.⁵³⁷ No ipak, na temu istorije filma, Grinevej je viđenja da je ista vremenski limitirana: “Poput svih estetskih pokreta, koji su bazično trajali oko 100 godina, sa tri generacije: dede koji je organizovao sve, oca koji je u osnovi izvršio konsolidaciju, i mladića koji je sve to jednostavno odbacio što dalje. To je samo ljudski obrazac.”⁵³⁸

U veoma temeljitoj studiji objedinjenih eseja nekolicine autora, začinjenoj i razgovorima sa samim Grinevejem - *Piter Grinevejev Postmoderni/Poststrukturalistički film*, Degli-Esposti Reinerova (Cristina Degli-Esposti Reinert) smatra da Grinevej teži *enciklopedizaciji sveta*, odnosno *muzejskom filmu*, kako pišu Bridžit Eliot i Entoni Pardi (Bridget Elliott and Anthony Purdy), jer mu je blisko da nudi *vrstu kataloga, kao alternativu naraciji*, što Grinevej i potvrđuje: “Ja mrzim da završim, napustim film. Moji filmovi su enciklopedijski a svi znamo da enciklopedija mora konstantno da se ažurira.”⁵³⁹ Opet, na pitanje da li sebe vidi kao nekoga ko će ponovo stvoriti film, Grinevej odgovara da on pruža omaže: “Za mene je to razvijanje jezika, istraživanje vokabulara, posmatranje gde mi to možemo odvesti jezik. Hajde da vidimo da li ga možemo odvesti na nova i uzbudljiva mesta.”⁵⁴⁰

Ta nova mesta se direktno tiču i publike spram koje on ima veoma izgrađen i respektibilan odnos: “ne mislim da je film namenjen za terapiju, pa se tako i protivim toj ogromnoj, masivnoj manipulaciji koja se čini sa publikom. Želim posmatrati svoju publiku kao beskrajno inteligentnu, kao onu koja razume šta je suspenzija neverice i koja sve vreme shvata da ne gleda parče života, već očigledno film. On je serija predstavljanja.

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ Ibid.

⁵³⁹ Degli-Esposti Reinert, 2008b: 69.

⁵⁴⁰ Willoquet-Maricondi, 2008c: 320.

Želim da zadrže svoj um budnim, kao i svoje srce.”⁵⁴¹

Pored niza univerzalnih - globalnih kodova sa kojim Grinevej operiše, on sebe ipak vidi kao izvornog Britanca, prevashodno zbog tipične ironizacije i primene crnog humora, te recimo odnosa spram ostrvskoj tradiciji pejzažnog slikarstva. Ali, on ističe i kako odstupa od klasičnog britanskog filmskog nasleđa korenspodirajući sa umetničkim filmom, insistirajući na otklonu od realizma (posebno značajnom osloncu britanske kinematografije kroz dokumentarizam Grirsona, Kavalkantija ili Jeningsa / John Grierson, Alberto Cavalcanti, Humphrey Jennings), u predstavljanju publici *filma, a ne života*. Tako nimalo slučajno već Grinevejev dugometražni prvenac *Crtačev ugovor* (*The Draughtsman's Contract*, 1982) Linda Hačion opisuje kao “parodiju punu ljubavi spram slikarstvu XVIII veka i komediji restauracije.”⁵⁴²

Naglašavajući svoje viđenje organske veze filma sa omiljenim mu - barokom kao pravcem i XVII vekom, Grinevej je: “toliko fasciniran sa barokom, umetničkom formom vođenom kao propaganda katoličanstva, u kojoj, kao i na filmu, ne postoji ništa između, i suspendovanje neverovanja je imperativ.”⁵⁴³ Iako sklon istorijskom istraživanju, on ističe i ono što može posebno dati podstreka kritičarima postmodernizma: “Ne postoji nešto kao istorija, postoje samo istoričari.”⁵⁴⁴

“Ja želim da napravim kinematografiju ideja, ne narativa, i pokušam da koristim istu estetiku kao slikarstvo koje uvek obraća veliku pažnju na formalne mehanizme strukture, kompozicije i kadriranja, i ono najvažnije, insistira na davanju značaja metafori.”⁵⁴⁵

Grineveja povezuju višestruke veze sa modernističkim načelima razmišljanja, iako sam kaže: “Ja sam stvorenje svog vremena. Ja pokušavam da upotrebljavam istoriju oblikujući je za sadašnjost. Ja sam veoma eklektičan – pravim omaže i pozajmljujem, citiram i

⁵⁴¹ Hawthorne, 1997.

⁵⁴² Hutcheon, 2000: 7.

⁵⁴³ Hotchkiss, 2008: 246.

⁵⁴⁴ Degli-Esposti Reinert 2008a): xx; Za Grineveja je frustrirajuće što film nema supstancu kao likovne umetnosti, pogotovo arhitektura i vajarstvo. Tako je on mišljenja da film praktično i ne stari, nije intiman sa istorijom, te je onda i njegov odnos spram iste diskutabilan; Di Stefano, 2008: 40.

⁵⁴⁵ Piter Grinevej; Willoquet-Maricondi, 2008a: 3.

ponavljam. Ja jesam sumnjičav na tzv. istinu.”⁵⁴⁶ Od naprosto oblika (romantičarskog) lamenta nad *gubitkom vizuelnog jezika*, koji je on jedino pronalazio kod nekolicine (modernističkih) autora poput Felinija i Tarkovskog koji su u *potpunosti uspeli da iskoriste snagu slike*⁵⁴⁷ (pridodajmo još i od najomiljenijih mu ostvarenja uopšte, film *istinske sinematične inteligencije* - Reneov *Prošle godine u Marijenbadu*,⁵⁴⁸ kao i stvaralaštvo Antonionija), do ambicije stvaranja sopstvenog novog filmskog izraza, kao i potrebe za nedovršenošću; sklonosti ka (prosvetiteljskom) enciklopedizmu; opiranja žanru (poput recimo tzv. *whodunit* kriminalističkog plotu *Crtačevog ugovora*, gde do kraja pitanje ubice ostaje nerazrešeno); protivljenju koncepta narativnog pripovedanja i linearnosti – kako kaže ukorenjenoj tradiciji *sada ću vam ispričati priču*, tj. pristupu za koji tvrdi da: “9 puta od 10 počinje život kao književnost, izvorom veoma različitih interesa, ambicija i karakteristika od filmskih”⁵⁴⁹ (za njega je najbolji način pripovedanja priče verbalni, još od doba pre Homera pa do priča za decu pred spavanje).⁵⁵⁰ “Film, kao umetnost u celosti, ne može biti eksplicitno linearan. Svako ima pravo da fantazira, da pronade prihvatljivi smisao,”⁵⁵¹ eksplicitno podvlači Grinevejev *sukob* sa linearnošću. Navedenom se još može pridodati i njegova citatnost više okrenuta ka sopstvenim ostvarenjima negoli tuđim (osim u slučaju *8 i po žena / 8 ½ Women*, 1999 i Felinijevog *8 ½*); umetnički formalizam koji se ne napaja iz aktuelne popularne kulture - elitizam.

Dakle, sve skupa, u sprezi sa insistiranjem na eksperimentu, naklonost ka novim tehnologijama i preispitivanju njihovih dometa (*Prosperove knjige / Prospero's Book*, 1991 pionirski su HDTV zahvat pušten u bioskopsku distribuciju, korišćenje 3D tehnike sa Godarom u filmu *3x3D / 2012...*), te što većem distanciranju od emocija (iako ističe kako se uvek bavi melodramatskim temama), Grineveja, uz eventualno izuzimanje tretmana svojih aktera kao *subjekta*, što je opet podložno diskusiji i kod mnogih drugih pominjanih respektabilnih autora, dobro kvalifikuje za stvaraoca koji u svom

⁵⁴⁶ Degli-Esposti Reinert, 2008a: XIII.

⁵⁴⁷ Degli-Esposti Reinert, 2008b: 64.

⁵⁴⁸ Willoquet-Maricondi, 2008a: 17; Grinevej ne samo što je prema Reneovom filmu umnogome oblikovao svoj dugometražni prvenac *Crtačev ugovor* (na čiji su *temperament*, kako otkriva, uticali Romerov *Markiz fon O / The Marquise of O...* 1976, i *Felinijev Kazanova / Fellini's Casanova*, 1976), već je zadivljen njegovom vizuelnom komponentom angažovao i direktora fotografije Sašu Viernija (Sacha Vierny).

⁵⁴⁹ Degli-Esposti Reinert, 2008b: 66.

⁵⁵⁰ Willoquet-Maricondi, 2008c: 305.

⁵⁵¹ Degli-Esposti Reinert, 2008b: 65.

kreativnom postupku primenjuje praktično sve istaknute karakteristike visokog modernizma. Najzad, apel mu da: “Mi trebamo virtuelnu nerealnost, a ne virtuelnu realnost,”⁵⁵² kao da ga još više približava idealima *hegemonije vizuelnog* modernizma.

Prosperovim knjigama, baziranim na kako se smatra Šekspirovoj poslednje napisanoj drami *Bura* (i to baš usamljenom primeru Šekspirovog dela bez utvrđene referencijalne osnove), Grinevej kao da je stimulisao slobodniji pristup transponovanju Šekspirovih predložaka u novo, savremeno, čak i buduće - futurističko *ruho* (iako smo recimo SF verziju upravo *Bure* već gledali u kultnoj *Zabranjenoj planeti / Forbidden Planet* još 1956.), inicirajući niz ekranizacija Bardovih dela u devetoj dekadi prošloga veka. Potpuno drugačiji od recimo cenjenih uradaka klasičnog adaptatora Šekspira Kenet Brane (Kenneth Branagh), nakon *Prosperovih knjiga* slede i nekonvencionalna viđenja, poput retrofuturističkih: Lonkrejna u njegovom *Ričardu III (Richard III, Richard Loncrain, 1995)*, Lurmana u *Vilijam Šekspirovoj Romeu + Juliji (William Shakespeare's Romeo + Juliet, 1996)*, ili *Tit Andronika*, bioskopskog debija Džuli Tejmur (*Titus, Julie Taymor, 1999*), a slobodne adaptacije Bardovih dela tek počinju da se množe od 2000. naseljavajući čak i urbane srednjoškolske prostore.

Bez obzira na ukorenjenost u klasičnom, i to baš dramskom predlošku, *Prosperove knjige* su ortodoksno vizuelni film, Grinevejeva ekstravaganca sa naglašenom eksperimentalnom dimenzijom u ispitivanju mogućnosti tek u povelju visoke rezolucije elektronske slike, koja preispituje čak i samo autorstvo Barda, kao i modernističke tendencije uopšte. Viloke – Marikondi smatra i da su svi Grinevejevi protagonisti arhetipski modernističke suštine koji dele slične destruktivne totalitarističke ambicije.⁵⁵³ Prosperovo najmoćnije sredstvo kontrole je jezik, preciznije rečeno pisani jezik, a isti je svojevremeno praktično i uvodio oblik *reda* u oralni iskaz reči, kao što je istaknuto, za Grineveja i najbolji metod pripovedanja.

Grineveja izuzetno privlači *mise en abyme* postupak, što dodatno opravdava odluku da ekranizuje *Buru*, u kojoj i izvorni Šekspirov hor deziluzionistički najavljuje naredna dva

⁵⁵² Willoquet-Maricondi and Alemany-Galway, 2008: 1.

⁵⁵³ Willoquet-Maricondi, 2008b: 199.

sata dešavanja *na našoj sceni* (inače metoda prisutnog i u drugim Šekspirovim dramama), dok sam epilog nudi eksplicitnu samoreferencijalnost kroz Prosperovo obraćanje publici. U filmu, Prospero kao da uvežbava kako će nas voditi, imamo komentatore unutar kadra, dok *Bebu iz Makona* (*The Baby of Macon*, 1993) zaključuje publika, koja se klanja drugogoj publici, a ova trećoj. U *Crtačevom ugovoru*, Vuds (Alan Woods) podvlači: “Crtačev perspektivni ram eksplicitno je poređen sa kamerom; filmska kamera koja ponavlja i jedno i drugo i uokvirava gledišta istog uravnotežujući subjektivnost i objektivnost,”⁵⁵⁴ demonstrira vešto poigravanje sa prizorima, crtačevog predstavljanja istih, i našeg viđenja oba predstavljanja.

Takvim pristupom se insistira na tome da je svaka filmska stvarnost konstrukt koji se može zameniti drugim, kao što je i u *Marijenbadu* igra sa dupliciranjem iste priče u filmu naglašavanje konstrukcije, kako je Rob-Grije isticao: “odлучili smo da u potpunosti prisvojimo artifičijelnost našeg rada; ne postoji prirodni poredak, bilo moralni, politički, ili narativni; postoje samo ljudski poretki stvoreni od strane čoveka, sa svim što to implicira u smislu privremenog i proizvoljnog.”⁵⁵⁵

5.2.3. Lars fon Trir: surovost sentimenta i njegova pravila

“Za mene, krasti iz filmova je kao služiti se slovima iz alfabeta dok pišete.”⁵⁵⁶

Lars fon Trir

Ako se i za jednog autora danas može reći kako je uspeo da održi status kontroverznog tokom čitave karijere, onda je to zasigurno Lars fon Trier. Tome jeste doprinela i njegova neskrivena sklonost da se predstavlja javnosti kao ekscentrik, počevši od samog dodavanja sopstvenom imenu plemićke titule *fon*,⁵⁵⁷ ili isticanja svojih brojnih fobija, pa

⁵⁵⁴ Alemany-Galway, 2008: 123.

⁵⁵⁵ Ibid. 125.

⁵⁵⁶ Baintbrige, 2007: 1.

⁵⁵⁷ Kao Erik fon Štrohajn, ili Jozef fon Šternberg (Josef von Sternberg); Ironično, Trir pridodaje *fon* za vreme svojih studija, dok će pre realizacije *Evrope* (1991) i saznati da mu je biološki otac baš Nemač, a ne Ulf Trir, jevrejin koji ga je odgajao kao sina.

do spremnosti da istupi *politički nekorektnim* izjavama, čak i na jednom festivalu toliko slobodarskih vidika kao što je Kanski, koji ga je pritom i proslavio.

No, to što je danski majstor postao *persona non grata* u Kanu, te se tako *seli* na Berlinale (gde je kanski *non grata* status reklamirao i na svojoj majici), dok je Venecija oberučke dočekala da mu prikaže integralnu verziju *Nimfomanke*, manje je važno od njegovog sumiranja: “U suštini, ja se plašim svega u životu, osim pravljenja filmova.”⁵⁵⁸ A filmove počinje da pravi u svojoj 11. godini na *super 8* formatu, da bi kasnije studije filma i medija pohađao na Univerzitetu u Kopenhagenu (gde biva i član eksperimentalne filmske grupe), te studiranje okončao režijom na Danskoj nacionalnoj filmskoj školi, što rezultira i nizom studentskih filmova.

Celokupni mu daljnji profesionalni rad na filmu i televiziji obeležiće svež sudar – poigravanje sa provokativnom sadržinom i (krajnje neočekivanom) formom, uvek na liniji avangarde i eksperimenta, da bi, kako sam ilustruje, ispunio svoje viđenje filma koji treba da žulja *kao kamenčić u cipeli*.⁵⁵⁹ Trirov kompleksan, raznolik opus i filmsko delovanje svakako da nije moguće detaljno analizirati a da ne preraste u opsežno razmatranje, te će ovde biti istaknuta samo osnovna polazišta.

Poput već izlaganih tendencija *novih talasa*, i Trirov koncept sa početka karijere podudara se sa protestom protiv konvencionalnog, *ispoliranog* Danskog filma, koji je favorizovao klasični narativ i zanemarivao bilo kakve izazove forme. Osim, prirodno, izuzetnog respekta spram Drejeru (Carl Theodor Dreyer),⁵⁶⁰ otuda i na Trira toliki uticaj eksperimentalnog danskog autora Joan Lita (Jorgen Leth), što će uroditi i kasnijom zajedničkom saradnjom na izvrsnim dokumentarnim *stilskim vežbama - Pet opstrukcija* (*The Five Obstructions*, 2003).

“[Ali za mene] forma dolazi pre sadržaja... To je teško podeliti, naravno, formu i sadržaj. Ali ja se samo protivim toj ideji da se ima neki sadržaj i onda se pravi

⁵⁵⁸ Burke, 2007.

⁵⁵⁹ Baindbrige, 2007: 37

⁵⁶⁰ Za vreme rada na TV filmu *Medeja* (1988), koji je ekranizacija nerealizovane Drejerove adaptacije Evripidove tragedije, Trir je tvrdio da je stupio u telepatsku vezu sa Drejerom, kao što je i njegov pas zlatni retriever; Stevenson, 2002: 23; Takođe, Drejerova *Stradanje Jovanke Orleanke* (*The Passion of Joan of Arc*, 1928), i *Gertruda* (*Gertrud*), su bile naročite inspiracije Triru za *Kroz talase*.

forma koja udovoljava sadržaju. To je pogrešan način.”⁵⁶¹

Forma je ta od koje Trir obično polazi (najpre mu se javljaju slike, a zatim im radnjom udovoljava), a da bi je u potpunosti sproveo, jednostavnost narativa gotovo da je i neminovnost, te je i potpuno razumljivo zašto na istom insistira. Od druge polovine 1990-ih, kada kreće putem *traganja za istinom* (što obeležava ispitivanje tehničke imperfekcije filmskog medija), centar će biti likovi, opet na uštrb obogaćivanja radnje (ali ne i zanemarivanje!).

Pristup naglašenoj vizuelnoj stilizaciji vidljiv je već u debitantskom mu *Elementu zločina* (*The Element of Crime*, 1984), njegovom *filmu o filmu* (putem brojnih filmskih referenci), tačnije *crno-žutom* noaru, nakon kojeg on i odlučuje da formira svoju prvu trilogiju *Evropa* (E). Preostala dva filma triptiha čine niskobudžetna *Epidemija* (*Epidemic*, 1987), kao oblik stilske preteče *dogma estetike* (crno-beli film sa *forsiranom zrnatošću*), i monumentalna *Evropa* (*Europa*, 1991). Ova trilogija *o budućnosti, sadašnjosti i prošlosti* Evrope (prilično centrirana u Nemačku), pod snažnim uticajem je ekspresionizma, Velsa i Tarkovskog pogotovo, a Trirova impresioniranost vizuelnom komponentom ruskog autora nije ga napuštala još od studentskih dana (kasniji *Antihrist / Antichrist*, 2009 je čak i zvanično posvećen Tarkovskom na odjavnoj špici).

“Što je dosta, dosta je 1960. godine! Cilj je bio dobar, ali način nije! [...] Pokret nikada nije bio snažniji nego ljudi iza njega. Antiburžoaski film je sam postao buržoaski, zato što su temelji na kojima su njegove teorije bile zasnovane buržoaska percepcija umetnosti. Autorski koncept bio je buržoaski romantizam od samog početka i prema tome... lažan!”⁵⁶²

Lars fon Trir, Tomas Vinterberg, *u ime Dogme 95*

⁵⁶¹ Lars fon Trir; Bell, 2014

⁵⁶² Koutsourakis, 2013: 211; Manifest potpisan u Kopenhagenu, 13. Marta 1995; Taksativno navedena pravila podrazumevala su odsustvo scenske tehnike, tj. primenu *kamere iz ruke* (bez optičkih promena i filtera), snimanje isključivo na realnim lokacijama - objektima uz neintervenisanje na dekoru, kostimima, rekviziti, i bez dodatne rasvete, zvuk mora da je snimljen sinhrono sa slikom na lokaciji - isključena je mogućnost naknadne intervencije, nema upotrebe nedijegetičke muzike, kao ni žanra, itd. Upravo suprotno njegovom prethodnom pristupu, filmovi su morali da budu situirani u jasan: realan prostor i vreme - ovde i sada.

Ukoliko se dati *zavet čistote* ispuni, kancelarija *Dogma-sekretarijata* daje pravo da film istakne sertifikat Dogma 95 na špici. No, treba napomenuti da se ni sami osnivači pokreta nisu slepo pridržavali baš svih odrednica, što su i priznavali, dok su neka odstupanja uočljiva i pažljivijim gledanjem; Dam, 2015.

Od posebnog značaja najširih razmera, svakako je kreiranje manifesta Dogma 95 kao *Zavet čistote* (navodno napisanog u dobrom raspoloženju za 45 minuta).⁵⁶³ Inaugurisan od strane Trira i Vinterberga (Thomas Vinterberg), kojima se u tzv. *bratstvo* odmah pridružuje još nekoliko danskih autora (poput Kreg-Jakobsena / Soren Kragh Jacobsen, Levringa / Kristian Levring, i dr.), cilj ovakvog pristupa realizmu bio je da *primora otkrivanje istinitosti likova i ambijenata*. U duhu modernističke avangarde (kroz direktan uticaj najpre Bretonovog *Manifesta nadrealizma* na Trira), koncept ovog manifesta je i u priličnoj meri ilustrativan kao oblik sublimacije Trirovih generalnih autorskih intencija i metodologije, neovisno od sadržine konkretnih 10 *zakonskih obaveza* propisanih samim *Zavetom* (ne treba zaboraviti da je Trir pisao manifeste i za sopstvene filmove, počevši od debitantskog mu).

Iako je sam Trir snimio samo jedan zvaničan, što će reći *sertifikovan* Dogma film - *Idioti* (1998), njegova konceptualna naklonost ka uskraćivanju potpune umetničke slobode, odnosno nametanju određenih pravila od filma do filma zarad stimulanja sopstvene kreativnosti,⁵⁶⁴ prilično je oprečna i modernističkim i postmodernističkim shvatanjima kreativne nesputanosti, te upravo na tragu one oponirajuće (u ovom slučaju oblika radikalne, ekstremno modernističke) avangarde koju Elzesar i pominje kao treće krilo u borbi za identitet evropskog filma (prema Elzesaru i najmanje uticajno, a što se opet za projekat Dogma 95 svakako ne može reći).

I sam *Zavet čistote* potencira upravo značaj avangarde, naglašava preku potrebu za disciplinom, čak uz prizivanje i vojne konotacije u odnosu na etimologiju joj - “avant-

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ Da zanemarimo i najrigorozniju redukciju u vidu potpunog eliminisanja klasičnog filmskog seta u *Dogvilu* (*Dogville*, 2003) i *Manderleju* (*Manderlay*, 2005), u *Evropi* (1991) je *pravilo* diktiralo pre naglašenu, vidljivu artifizijelnost – naglašavanje umetničkog konstrukta kroz višeslojnost slike – ekspozicije (do 7 lejera) i povremeno javljanje kolora iz crno-belog; u *Šefu nad šefovima* (*The Boss of It All*, 2006) kamera koja snima aktere u dijaloškim scenama po *nahodanju* kompjuterskog programa *automavision*, a bez kontrole snimatelja; *Plesač u tami* (*Dancer in the Dark*, 2000) je takođe praćen Selminim manifestom (protagonistkinja filma koju tumači Bjork), kao i uputstvima u vezi sa samim filmom (*realističnim* partijama, i mjuziklovskim), uključujući i stavku *defokus* gde Trir insistira na *potrazi za nečim fikcijskim a ne faktualnim...* glorifikuje se uspostavljanje jednostavnog obrasca na uštrb same teme, dok je *priča neprijatelj*; Koutsourakis, 2013: 216.

Čitav koncept restriktivnih pravila zarad njihovog kreativnog prevazilaženja svakako je najeksplicitniji u *Pet opstrukcija*, gde sam Trir (neko bi verovatno rekao na način modernističkog tiranina) zadaje pravila (opstrukcije) Litu koja je ovaj morao da ispoštuje prilikom realizacije svakog svog narednog kratkog filma, inače rimejka mu eksperimentalnog *Idealnog čoveka* (*The Perfect Human*, 1967).

garde”: “Filmovi Dogme 95 nisu individualni! ... Disciplina je odgovor... mi moramo staviti naše filmove u uniformu, zato što bi individualni filmovi bili dekadentni po definiciji!”⁵⁶⁵

Neutralizovanje same pojave stvaraoaca, tj. značaja autora kao takvog – manifest završava zakletvom: “kunem se kao režiser da ću se uzdržavati od svog ličnog ukusa! Ja više nisam umetnik;” teško da se može dovesti u vezu sa modernističkim filmskim postavkama (i samorefleksivnošću), naročito *politike autora*, ali, *revolucionarni* tonus raskrštanja sa klasičnim, te težnja ka visokoj umetnosti, svakako da ne odstupaju od istih, naprotiv: “Predvidljivost (dramaturgija) postala je zlatno tele oko kojeg mi plešemo. Imati unutrašnje živote likova da se opravda plot previše je komplikovano i nije visoka umetnost.”⁵⁶⁶

Zarad izneveravanja pojedinih aspekata *Zaveta*, kao i tome da bez obzira što autori nisu potpisivani, znalo se ko stoji iza kojeg ostvarenja, barem kada je u pitanju *tvrdog jezgra* (uz prisustvo svojim premijerama, npr. Vinterberg i Trir su nastupili u Kanu sa prve dve Dogme u istom takmičarskom programu), jedan deo analitičara je ceo koncept video lažno opozicionarskim, licemernim, parodičnim, ili manipulativnim marketinškim trikom, što se opet najviše i dovodi u vezu sa Trirovom potrebom da dodatno podigne svoj autorski ugled (i samu mu personu) filmskog vizionara.

No, koliko god tu bilo i istine, činjenica je da je celokupni koncept Dogme ponudio nešto svežine u filmskom *traganju za istinom* (*kino pravda* Dzige Vertova 1920-ih, i francuska *cineme verite* 1950-ih i 60ih, su ipak bili okrenuti dokumentarnom filmu), a retorika manifesta, ironična ili ne, jeste evocirala staru avangardu, isto tako kao što je i sam koncept bio neodrživ na duže staze (opet po modelu brojnih smenjivanja avangardnih strujanja u Evropi prvih dekada prošloga veka).

Najzad, i uprkos činjenici da je zvanično sertifikovano samo 35 filmova iz čitavog sveta (od kojih je najveći broj ostvarenja retko ko imao prilike da vidi),⁵⁶⁷ te su praktično i samo prva dva uradka – Vinterbergova *Proslava* (*Festen*, 1998) i Trirovi *Idioti* (*Idioterne*,

⁵⁶⁵ Ibid. 211. (Manifest Dogma 95)

⁵⁶⁶ Koutsourakis, 2013: 211. (Manifest Dogma 95)

⁵⁶⁷ Lista filmova dostupna na: “Dogme95.dk,” n.d.

1998) rezultirali širom zapaženošću, estetski uticaj Dogme na globalnom planu je nemerljiv.

Pretpostavljeno odsustvo uobičajenih tehničko-tehnoloških potreba filma dalo je samo *vetar u leđa* brojnim autorima koji operišu u domenu ekstremno niskih budžeta da barem jednim delom primene *zakonitosti čistote*. “Danas, tehnološka oluja besni, što će rezultirati ultimativnom demokratizacijom filma. Po prvi put, svako može da napravi film;”⁵⁶⁸ nagovestio je manifest još 1995. godine pojavu prisutnu danas u nesagledivim srazmerama. U konačnici, mnogobrojni pokušaji pravljenja sertifikovanih Dogmi uzrokovalo je i da se juna 2002. zvanično zatvori *Dogma-sekretarijat*, uz obrazloženje osnivača kako je manifest gotovo prerastao u žanrovsku formulu što mu nije bio cilj, dok su se sami pokretači već okrenuli *ka novim eksperimentalnim projektima*.⁵⁶⁹

“Dogma manifest je, naizgled potvrđujući realizam kao evropsku doksu, pokazao koliko je to u stvari do 1995. postao puki skup konvencija koje se mogu izvesti, propisati ili opozvati (na taj način mu implicitno ukidajući i bilo kakav posebni ontološki status).”⁵⁷⁰

Često vezivanje Lars fon Trira za postmodernističke tendencije prevashodno je zbog njegovog praktikovanja *spajanja nespojivog* – formalističkog - konceptualnog pristupa putem ukrštanja različitih žanrovskih i stilskih oblika forme (eklektičnost, pastišnost, ironijsko poigravanje) kao upadljivo dominirajućeg okvira za obično mu (naizgled) simplifikovane sadržaje priča, stvarajući time i otklon od realnosti, tj. deziluzionističku fikciju koja ne počiva na stvarnosti - *istorijskom utemeljenju*.⁵⁷¹

Tome u prilog ide i relativizacija mesta i vremena odvijanja radnje, kao postmoderna nomogućnost za autentičnošću, otklon ka *mestu-kao-takvom* što veoma temeljito analizira Vesna Dinić u svojoj doktorskoj disertaciji *Narativni prostor filma kao*

⁵⁶⁸ Koutsourakis, 2013: 211. (Manifest Dogma 95)

⁵⁶⁹ Stevenson 2003: 141.

⁵⁷⁰ Tomas Elzesar; Elsaesser, 2005: 487.

⁵⁷¹ Recimo Ebert, u svom prikazu *Plesača u tami* povezuje uverljivost same priče filma sa onima koji pripadaju nemoj eri: “Ali film nije situiran u 1912. nego u 1964. Ljudi su i tada ostajali slepi, ali su zato i plotovi sazreli u više sofisticirane nego li onomad.”

Opet, njegovo generalno viđenje je pozitivno, jer film: “Hrabro podseća na fundamente filma – na heroine i zlikovce, plemenita žrtvovanja i podmukle izdaje”; Ebert, 2000

slika afekta u Trirovim filmovima. Ona podvlači i: “Slike koje Fon Trir namenuje podsvesti gledalaca kao mestu rađanja filmskog iskustva, postaju podložne asocijativnom i simboličnom čitanju, dokazujući Delezovu tezu sa kojom bi se i većina teoretičara prostora složila, da je prošlost uvek prisutna.”⁵⁷² I ne samo to što njegovi prizori evociraju prošlost, već upravo ta *relativizacija* Triru i služi kao efikasno sredstvo za približavanje univerzalnoj - globalnoj metafori, što dovodi do potpunog ekstrema u svojoj trećoj, nedovršenoj trilogiji krajnje ironično prozvanoj (mnogi bi verovatno pre rekli cinično) - *Amerika, zemlja mogućnosti*.⁵⁷³ Najzad, čak i u produkcionom smislu, njegovi zahvati su globalni - multinacionalni, od samog kastinga koji uključuje i američke glumce, do finansiranja; recimo *Kroz talase* je film na engleskom jeziku (kao uostalom i većina Trirovih ostvarenja, počevši od prvog), dok su finansije stigle iz 29 izvora 7 različitih zemalja, a *Dogvil* spaja čak 9 zemalja, itd. (imdb).

Postmodernističko neki pronalaze i u njegovoj sklonosti ka *komercijalnom* putem angažovanja zvezda, uključujući i Holivudske (Nicol Kidman / Nicole Kidman, Lorin Bekol / Lauren Bacall, Džejms Kan / James Caan, Vilijam Defo / Villem Dafoe, Kirsten Danst / Dunst... Bjork), kao i upotrebe pop muzike koja nije u skladu sa samom pričom.⁵⁷⁴ Takođe, javljaju se i brojni prigovori za nihilizam (primedbe za mizoginiju ili pornografsko svakako nisu ekskluzivno postmodernistički)... te snažnu ironijsku *mise en abyme* upotrebu, verovatno najeksplicitnije moguću u *Epidemiji* (1987), i *Šefu nad šefovima* (2006), u kojem nam i sam Trir komentariše film iza kamere, da bi ga na kraju i odjavio, šaljući nas na noćni gradski prevoz.

⁵⁷² Dinić, 2014: 87.

⁵⁷³ Trilogiju čine *Dogvil*, *Manderlej* (koji je direktni nastavak prvog, sa radnjom dva dana nakon što se ona iz prethodnog okončava) i najpre najavljen *Wasington* [sic], koji je nakon nedovoljne zapaženosti *Manderleja* kasnije i opozvan. Kako Trir ima fobiju od letenja, nikada nije ni posetio SAD, iako je pored navedenih i *Plesač u tami* situiran u Ameriku (sniman u Danskoj i Švedskoj), čime je pružio i dodatnog povoda za njegovu neautentičnu *evropsku Ameriku*, pored same antiameričke tematizacije ovih filmova, naročito za deo američke kritike (ksenofobija, licemerje, ekonomsko eksploatorstvo, korupcija, rasizam... društvo nasilnika, silovatelja i kriminalaca, disfunkcionalnog pravnog sistema sve sa smrtnom kaznom... i teško ičeg drugog).

⁵⁷⁴ Posebno vidljivo u *Kroz talase* (*Breaking the Waves*, 1996), dok je opet Bouvijeva pesma *Ovo nije Amerika* (*This is not America*, David Bowie), u odjavama po svojoj prilici diptiha *Amerika: zemlja mogućnosti*, zapravo provokativni politički komentar.

Naime, već u svom prvencu, visokostilizovanom *Elementu zločina*, Trir inkorporira klasičan krimi zamajac - policajac koji istražuje seriju ubistava, ali ga smešta u formu umetničkog, distopijskog (futurističkog) “tarkovskijanskog” (neo)noara, gde sprovođenje hipnoze nad protagonistom, uz obilje simbolike i referenci tokom filma, igraju značajniju ulogu od trilerskog razvoja narativa. Slede varijacije horora, *Epidemija*, u podžanru *film katastrofe*, uokvirena *mise en abyme*-om kroz najdirektniju primenu samoreferencijalnosti, gde Trir i Vorsel (Niels Vorsel, praktično i jedini kolaborator Trira u radu na scenarijima, prisutan tokom mu čitave prve faze, zaključno sa zaokruživanjem prve trilogije) tumače sami sebe – kreiraju filmski scenario o epidemiji koja počinje da se širi oko njih samih – u stvarnost, brišući tako eksplicitno razliku između filmske i životne realnosti. TV mini-serijali *Kraljevstvo I i II (Riget, 1994/97)* ponovo provociraju mogućnosti (satiričnog) horora, sada natprirodnog – *supernaturalnog* (podžanra popularnog još od *Rozmerine bebe / Rosemary's Baby, 1968*, a naročito danas zahvaljujući *Šestom čulu / The Sixth Sense, 1999*, i serije filmova *Paranormalna aktivnost / Paranormal Activity, 2007 – 2015*, koji opet mnogo duguju Dogma konceptu). Konačno, svojim kasnijim *Antihristom (2009)* smešta psihološku - porodičnu dramu u ruho (telesnog i okultnog) horora.

Opet, sam horor (posebno okultni) u tradiciji je skandinavske kinematografije još od neme ere, bilo da govorimo o filmovima Viktor Šestrema, ili nešto malo kasnijem čuvenom Drejerovom *Vampiru (Vampyr, 1932)*, a osnova je i nemačkom ekspresionizmu, čiji će stilski pristup i kulminirati u Trirovoj *Evropi*. Njom se praktično i okončava prva Trirova faza pod snažnim uticajem *hipnoze*, a transpozicija iste u filmski medij samo pojačava sugestivnu moć delovanja filma na publiku, evocirajući direktno doživljaj hipnotičkog dejstva aparatusa, prema francuskom kritičaru i teoretičaru Rejmon Beluru (Raymond Bellour). Tako prvi i treći film E trilogije i direktno inkorporiraju u svoj narativ motiv hipnoze (kojom je inače Trir bio toliko fasciniran da ju je ispitivao i u privatnom životu), a ista je naročito efektno upotrebljena putem glasa sveznajućeg

naratora (Max von Sydow) – hipnotizera protagoniste *Evrope* (Jean-Marc Barr), kao i svih nas gledalaca.⁵⁷⁵

“Čak i kada pišem scenario koji uopšte nema sentimentalnosti, kada radim sa glumcima izgleda kako ekstremne emocije preovladaju. To je kao vrsta perverzije. Uvek vraćanje na te ekstremne teme – osoba pati i sl. – što je veoma neumetnički film.”⁵⁷⁶

Nakon mu prve, izrazito fiksijske, ekspresionističke, snolike *noarne* faze (što uvek priziva i sociološki kontekst) okrenute preispitivanju mogućnosti filma kroz sofisticirana tehnološka rešenja (i veoma iskontrolisana u prvom i trećem E ostvarenju, kroz rad kamere, optike, svetla, dekora, storyboard-ova, složene postprodukcije), a sa dominantom u intelektualnom, smatrajući kako je u istom dosegao maksimalno moguće, Trir se okreće *realnom* - (pseudo)dokumentarističkom stilu sa akcentom na emocionalno, da ne pomenemo i *sentimentalno*, pojam prema kojem Trir gaji nipodaštavajući stav, dok ga, reklo bi se, isti i opseđa poput *grešnog zadovoljstva* - “kao loš ukus sa kojim volim da radim,”⁵⁷⁷ prizivajući time i navedeni Sirkov odnos spram *trash*-a.

Sa njegovom sledećom, angažovanom trilogijom *Zlatno srce* zapravo i započinje prava *kontroverza Trir*. *Zlatno srce* predstavlja Trirov tretman protagonistkinja koje ostaju naivne do kraja, bez obzira na ono što su činile, tj. tragediju koju doživljavaju, a trilogiju *o dobroti* sačinjavaju: *Kroz talase*, *Idioti* i *Plesač u tami*, kojima varira na različite načine odnos potčinjenog – manjinskog i dominantnog i većinskog, tj. pojedinca (sa svojim specifičnostima), i porodice, odnosno društva kao systemske kategorije (emanacije tradicionalnog, konzervativnog i uniformnog ponašanja).⁵⁷⁸ Metaforički, Frojdovski rečeno, moglo bi se reći ovaploćenje sukoba na relaciji id-ego-superego.

⁵⁷⁵ Inače američki prevod *Evrope* je *Zentropa*, prema fabrici vozova u filmu, kako će nakon filma Trir i veoma indikativno nazvati svoju produkcijsku kuću, inače još od 1994. najveću u Skandinaviji (etimološki bi sugerisalo zen + obrt, direkciju)

⁵⁷⁶ Lars fon Trir; Koutsourakis, 2013: 193.

⁵⁷⁷ Koutsourakis, 2013: 193.

⁵⁷⁸ Recimo *Idioti* jesu kolektiv - komuna, ali u očekivano neuspešnom utopijskom pokušaju obrazovanja porodice koja živi zajedno negujući svačiji individualizam putem izigravanja mentalnog hendikepa a u cilju izazivanja sopstvenih *unutrašnjih idiota*, oslobađajući se tako stega nametnutog društvenog ponašanja, dok glavna akterka (bezuspešno) i beži i vraća se svojoj porodici.

Tako trilogija preispituju pitanje etike, kritički nastrojena spram društvenih dogmi (jednim Dogma filmom, a preostala dva sa snažnim uplivom iste estetike) - prvi kroz religiozni (hrišćanski) diskurs, drugi kroz politički, provocirajući norme društvenog ponašanja (da ne kažemo političke korektnosti), dok je treći na nivou istina – pravda - zakon. Putem svojih aktera, sve tri priče (pri čemu srednja i najeksplicitnije) potenciraju različitosti pojedinca (da ne kažemo subjekta), kao neprihvatljive kategorije *objektivnog* društva, te zato oni ili bivaju uklonjeni, ili se pretpostavlja njihova asimilacija. Prema Triru je E triptih o idealistima, a koji takođe ne uspevaju izvojevati pobeđu, verovatno zaboravljajući ideale usput, kako Trir kaže komentarišući *Dogvil* na DVD izdanju: “Moji filmovi su o idealima koji se sukobljavaju sa svetom. Svaki put kada je muškarac glavni, oni zaboravljaju ideale. I svaki put kada je žena glavna, one ideale sprovode sve do kraja.”⁵⁷⁹

Kroz talase počiva na melodrami, *Idioti* na satiri, a najeklektičniji od svih *Plesač u tami* (dobitnik mu i najvećeg priznanja do sada - Zlatne palme u Kanu) na melodrami – socijalnoj drami, mjuziklu, i uslovno rečeno sudskom trileru. “Mi više nismo u carstvu muzike i plesa čija je funkcija da gradi likove ili priču (tradicionalne funkcije mjuzikla), već lika koji gradi unutrašnjost svoje ličnosti pred nama, formulišući svoj identitet kroz svoje lične pesme i ples,”⁵⁸⁰ opisuje Hejvordova *antimjuziklovski* pristup Trira.

No, Trir je i kroz *Selmin manifest* potencirao da je reč o daru - talentu njegove protagonistkinje, a ne o građenju, ili traženju identiteta. “Ona je neko ko voli sve u životu! Ona može intenzivno da oseti čuda što svaki kutak njenog (prilično sumornog) života nudi. I to je ta dvostruka priroda koja je čini umetnikom: njena ljubav i zanos artificijelnim svetom muzike, pesme i plesa, i njena izoštrena fascinacija stvarnim svetom... njena humanost;” obrazlože Trir postavku Selme, koja tokom filma gubi i vid, no bilo kakvu buku (poput mašina u fabrici) uvek može pretvoriti u muziku, a: “To nije čist eskapizam!... To je mnogo više ... To je umetnost! To proizilazi iz njene suštinske unutrašnje potrebe da se igra sa životom i isto inkorporira u sopstveni privatni život.”⁵⁸¹

⁵⁷⁹ Trier and Mantle, 2004.

⁵⁸⁰ Hayward, 2006: 281.

⁵⁸¹ Koutsourakis, 2013: 213.

“Lars fon Trir je izgradio sve svoje najsnažnije filmove – od Evrope (jezik),⁵⁸² Kroz talase (čujenje glasova) do Plesača u tami (slepilo), Idiota (mentalna nemoć) i Dogvila (nevidljivi zidovi) oko protagonista sa hendikepima ili senzornom dislociranošću.”⁵⁸³

Sledeći film *Dogvil* (2003), osim što započinje novu, veoma politizovanu nesuđenu trilogiju, ponovni je zaokret u stilu, koji je naročito isprovocirao gledaoce – neposredna teatralnost na filmu uz upliv literarnog, sve sa (pseudo)dokumentarističkom kamerom, što se skupa lako dovodi u vezu sa Brehtom, ili u postmodernom vokabularu - *postbrehtovskim*. Trir priznaje da je Breht uticao na *Dogvil*, a sam stih pesme iz *Opere za 3 groša (Gusarka Dženi)* dao mu je i ideju da napravi film osвете. Mada, ideja rušenja ne tzv. četvrtog, već svih zidova filmskog studija (Holivudskog, kako je već radnja smeštena u 1930-te u doba prohibicije) pretvarajući ga u pozorišnu scenu gde su objekti varošice označeni (Brehtovom) kredom, navodno je generisana kasnije. Ona se ukazala *sama od sebe* nakon što mu se prvi, konvencionalni pristup priči učinio dosadnim, a takav mu svakako nije bio recimo Trevor Nanova (Nunn) adaptacija Dikensovog *Nikolas Niklbija* (Royal Shakespeare Company).⁵⁸⁴

Međutim, ono što ovaj film značajno razlikuje od prethodnih je što mu se heroína Grejs (eng. *Milosna*, Nikol Kidman),⁵⁸⁵ najzad i budi iz idealizovanog sveta u finalu filma, te namesto *novozavetnog* trpljenja i etike okretanja i *drugog obraza* (što su činile heroíne *Zlatnog srca*), primenjuje etiku starog zaveta *oko za oko*, kako objašnjava Bo

⁵⁸² Protagonista *Evrope* je Amerikanac nemačkog porekla koji dolazi u otadžbinu, ali ne govori nemački jezik.

⁵⁸³ Tomas Elzesar; Elsaesser, 2005: 207.

⁵⁸⁴ Intervju, Bjorkman, 2004; Trira obično inspirišu bajke i slikovnice iz detinjstva, tako da je na *Dogvil* uticao i Vini Pu (Winnie-the-Pooh), kao što je i bajka o devojčici koja odlazi u šumu na trilogiju *Zlatno srce*, odnosno dečija slikovnica o dečaku koji sanja vozove na *Evropu*.

Što se samog *Dogvila* tiče, tu je naravno i roman XIX veka, u naratoru i kroz naraciju, a u odnosu na sam sadržaj, pruža oblik oneobičene sentimentalnosti.

⁵⁸⁵ Simbolizam je nešto što je za Trira od neizmerne važnosti, tako da se on trudi da ga sprovede na svakom nivou, uključujući i kroz imena svojih likova. Recimo, u *Kroz Talase*, Bess (Emily Watson) je ime grčkog porekla sa značenjem *zakletva Bogu*, ili *Bog je zadovoljstvo*, Jan (Stellan Skarsgard) bi označavao dar od boga (hebrejski) dok mu je prezime Nyman *novi čovek, došljak*, koji tako i prirodno radi u industriji, a ne poljoprivredi; u *Dogvilu*, pored Grace imamo Thomas Edison Jr. (Paul Bettany), u *Antihristu*, naravno, On (William Dafoe) i Ona (Charlotte Gainsbourg)...

Fibiger tenziju na kojoj počiva čitav film, a dodatno potvrđujući svoju tezu sa psom u filmu koji se zove Mojsije.⁵⁸⁶

Upliv nedijegetičkog, naročito ako je u neočekivanom odnosu spram sadržine, obično se pripisuje primeni Brehtovog koncepta distanciranja kroz deziluzionistički efekat *otuđenja* (*Verfremdungseffekt*), kojim se ruši *4. zid*, a na filmu se posmatra kroz direktan upliv literarnog (putem poglavlja, ili naratora), pesme - muzike, odnosno aktera koji nam daju do znanja da su svesni kamere direktno pogledavajući u nju - tj. u nas. Sve ove elemente Trir već efektno sprovodi još od *Kroz talasa*. Osim očigledne, direktne primene u *Dogvilu* i *Manderleju*, recimo Nenad Jovanović, detaljno obrađujući transpoziciju Brehtovog učenja na film u svojoj opsežnoj doktorskoj disertaciji, po pitanju *Idiota*, gde akteri diskutuju situacije koje smo prethodno videli, te tako transformišu *identifikaciju Stanislavskog* u *Brehtovo distanciranje*, dok sama gluma i uslovljava narativ čitavog filma (oponašanje hendikepiranih i reakcije društva - publike), zaključuje kako se naracija ovog filma: “može smatrati antipostmodernističkom, utoliko što kritikuje raspad subjekta.”⁵⁸⁷

Sledeće čemu Trir pristupa je *Trilogija depresije*, izrazito modernistička, *anksiozna Melanholija* (*Melancholia*, 2011, kojom se sam Trir suprotstavljao naslovnom psihološkom stanju u privatnom mu životu, te insistira da nije film o smaku sveta), premodernistički *Antihrist*, koji nas vraća korenima i prirodi, i *Nimfomanka*, prvi mu tzv. *digresivnistički film*.

Ono što je važno dodati, a obično se prenebregava, što pod Trirovim uticajem koji svojim iskazima i obično diskredituje značaj samog narativa - strukturu priče, tj. vođenje plotu, te demonstriranjem neočekivanih koncepata koji izrazito zaokupljaju pažnju umetničkim razbijanjem forme, rezultirajući da se on redovno kroz istu analizira, snagu dejstva te forme zapravo pruža primena upravo elemenata klasične naracije (onoga što ističe manifestom Dogme kao *ne visokoumetnički*, previše komplikovano razvijanje plotu zarad unutrašnjih života likova). Recimo, uprkos 9 poglavlja u *Kroz talase*, struktura

⁵⁸⁶ Fibiger, 2003.

⁵⁸⁷ Jovanović, 2011: 261-264.

filma nije iz 9 delova, niti je epizodična, kao što obično svi *primećuju*, već naprotiv. Film je vođen veoma jasnom klasičnom tročinskom strukturom (sve sa inicijalnim događajem, *plot-tačkama* i *srednjom*, kao i razrešenjem – zatvorenom pričom, i to u prilično *preporučenim* odnosima), dok su poglavlja samo vešta i efektna zamaskiranja prave strukture, sredstvo brehtijanskog distanciranja i ritmičkog, emocionalnog predaha, naspram temelja koji počivaju na metodu klasične identifikacije. Heroina je vođena ciljem, i doživljava postepenu promenu. Otuda *Kroz talase* esencijalno i jeste bajka, a ukoliko je kome, opet razumljivo, previše (seksualne) agresije sprovedeno nad Bes, prvo, Bes se rastaje od crkve i svoje patrijahalne sredine, ali ne i od vere i ljubavi, te tako što je veće nasilje pod kojim ona neuzmiče, više do izražaja dolazi i poruka, a drugo, bajke su izuzetno surove same po sebi, a sa obzirom da ovo nije film namenjen deci, naprosto je i logična zamena da to bude na liniji recimo brutalnosti seksa.

Iako duži, te i nešto fleksibilniji, veoma je slično i sa *Dogvilom*, a ni *Plesač u tami* nije daleko. Njegove heroine pomenutih filmova su ciljem vođenje, a opet, po uzoru na većinu priznatih filmskih modernista, osećaj krivice im je pokretač (okidač za dobrotu), da bi se *klasičarski* žrtvovala. Bes pokreće griža savesti zato što smatra da je zbog njene prevelike želje da Jan dođe, on i doživeo nesreću na bušotini; Grejs, zbog gangsterskog nasleđa (parazitskog i neetičkog) koji joj i uzrokuje želju da se pokaže društveno korisnom; Selma, zbog svoje bolesti slepila koja je genetski prenosiva, i najzad Ona, jer je iz ličnog seksualnog zadovoljstva dozvolila da joj sin pogine. Koliko god bilo racionalnog, modernističkog u izboru Trirove forme, krije se i emocionalno kroz klasično, prikriivanje sentimenta i patosa surovim i mitskim, a sve naravno začinjeno njegovom intuitivnošću, duhovnošću, prožetom čak i ličnim, kasnijim šamanskim iskustvom:

“Ako je zabavno pisati, zabava je na narativnom planu. Ali kada to režiraš, zabavno je režirati tako da to deluje na emocionalnom planu. Za različitim stvarima se traga u različitim fazama rada. Ja sam se danas zapitao kako je ovaj film (*Melanholija*) ispao toliko emotivan, a uopšte nije trebao da bude takav.”⁵⁸⁸

⁵⁸⁸ Lars fon Trir; Koutsourakis 2013: 193; intervju obavljen 2010, u periodu kada je Trir montirao *Melanholiju* (2011)

5.2.4. Pedro Almodovar: motivacija kao balast savremenog urbanog života

“... sada kada sam postala slavna shvatam zašto su ljudi poput Borhesa bili toliko opsjednuti vremenom [...] a ponekad moram da zovem vodoinstalatera, ili da skoknem do banke, da sredim instalacije za peć, da odbijem sve emisije u koje me zovu da govorim o postmodernizmu (nek’ je proklet čas kada su oni iz La Lune izmislili ovu reč).”⁵⁸⁹

Pati Difuza (Patty Diphusa)
međunarodni seks-simbol i porno zvezda

Zaključimo ovaj segment ukratko sa slavnim Pedrom Almodovarom, najpre i najviše analiziranim evropskim autorom na terenu postmodernizma. Velikom publicitetu koji Almodovar uživa, pored provokativnih mu ostvarenja koji su odisali svežinom i novom energijom *Movide*, svakako je doprinela i njegova brižno građena ekscentrična persona.⁵⁹⁰

No, istini za volju, nakon što se pogleda njegov opus od 19 dugometražnih filmova, opšti je utisak kako on jeste autor koji se u najvećoj meri služi karakteristikama smatranim za postmodernističke: hibridnost, ironija i parodija, (pre)naglašena artifičijelnost (i izvan samih priča i likova, recimo njegovo često snimanje u studiju iako se i tada obično stiče utisak pečata Madrida), žanrovska metageneričnost (ali i počivanje na melodrami), epizodičnost i atraktivna stilizacija (opet odlike rane melodrame), referencijalnost,⁵⁹¹ motivisanost koja varira od lika do lika (reklo bi se u duhu poštovanja predstave stvarnog života urbanih sredina, a nasuprot recimo TV *sapunicama*), kemp (koji se opet smatra dominantnim estetskim izrazom gej populacije, te se u ovom slučaju i

⁵⁸⁹ Almodovar, 1994: 57; La Luna je španski magazin u kojem je Almodovar objavio 1980-ih nekolicinu popularnih priča o svojoj izmišljenoj junakinji Pati Difusi. Ona se na kratko pojavljuje i kao lik u njegovom *Lavirintu strasti* (*Laberinto de pasiones*, 1984).

⁵⁹⁰ Almodovar je ponikao iz veoma eklektičnog, *slobodarskog* pank – *new wave* pokreta *Movida* sa kraja 1970-ih i početka 80-ih začetog u Madridu, a koji je usledio nakon smrti Generala Franciska Franka (Francisco Franco). Kao osvedočen filmofil, započinje najpre da eksperimentiše sa super 8 formatom, praveći niz kratkometražnih filmova.

⁵⁹¹ Almodovar ne krije ionako uočljive uticaje Holivudskog filma (i naravno ne samo Sirka), te pop arta Vorhola (jedne od ikona i čitavog pokreta movida) pogotovo mu u ranoj fazi, i treš-kemp estetike Džon Votersa. No, on se referiše i na neorealizam ili Roselinija, kao i mnoge druge, inkorporirajući brojne autentične španske motive.

ne bi trebao nužno pripisivati klasičnoj komercijalnoj eksploataciji kiča), popularno (između ostalog, kod Almodovara dominira i popularna španska muzika), metafizijsko... Ali, Almodovar oslobađa i autentičnu mediteransku - špansku strast, ekspresivnost i *katarzičnu emotivnost*.

“Ne želim da imitiram život u filmovima; Želim da ga predstavim. I u tom predstavljanju, koristite boje koje osećate, a ponekad su to lažne boje. Ali su one uvek tu da bi se pokazala jedna emocija.”⁵⁹²

Almodovar naglašava i ono što se tiče domena tradicije: “Porodica je uvek dramaturški element prvog reda. To sam otkrio kada sam snimao *Šta sam učinila da bih to zaslužila?* (¿Que he hecho yo para merecer esto!, 1984). Ljudi su počeli drugačije da me gledaju, onako, ‘moderan je, ali ima osećanja’;”⁵⁹³ referišući se na svoju crnu komediju, kako sam često ističe svoj *najsocijalniji film* (i zaista mu drugačiji od ostalih). U njemu Almodovar teži da osavremeni neorealizam (ne bežeći i od inkorporiranja motiva poput De Palmine *Keri*, kroz devojčicu sa telekinetičkim moćima), *otkrivajući* svoje poreklo sa sela (iz La Manče) kroz porodicu koja dolazi u metropolu, gde domaćica postaje žrtva potrošačkog društva.

Insistiranje na pobuđivanju emocija (neretko fatalizmu i patosu), odnosno čulnosti i strasti (najekstremnije u *Matadoru*, 1986) ostaju njegove izražajne dominante, kao i opsesivni motiv porodice (da ne kažemo matrijarhat, u procepu između tradicionalnih španskih vrednosti, i onih modernih urbanih), prolemljen kroz žene kao centralne likove (koje zna da opisuje i kao barokne, prenaplašanih emocija), a u čemu počinje da odstupa tek u novom milenijumu.

Do tada, gotovo da su mu centralno mesto drame zauzimali muškarci samo u izvrsnom *Živom mesu* (*Carne tremula*, 1997), koji je inače i redak primer adaptacije mu romana (pri tom još i prema predlošku engleske spisateljice psiholoških trilera Rut Rendal / Ruth Rendell), te i jedini sproveden dramaturški precizno kroz klasičnu strukturu, odnosno, za njega samog i najvažnijeg, *Zakona požude* (*La ley del deseo*, 1987), gde je protagonista osioni filmski režiser homoseksualac. Interesantno, Almodovar baš i

⁵⁹² Pedro Almodovar; Lyons, 1996

⁵⁹³ Almodovar, 1994: 74.

ističe kako su to za njega bila dva kreativno velika zalogaja, kakve bi da praktikuje jednom u 10 godina.

Konačno, moglo bi se zaključiti kako kod Almodovara nailazimo i na *premodernistička* shvatanja, kroz dominantnu težnju ogoljenog prikaza emocija, nagona, opsesija i samih karaktera, kao i sentimenta, uz primese baroka i ornamentike rokoka, suprotno od kakvog skrivanja, zamagljivanja, ili hladnoće - ravnodušnosti, skupa prilično udaljeno od potpuno dezorjentisanih aktera postmodernog doba (i onih otuđenih, nedokučivih subjekata visokog modernizma). Njegovi likovi obično nešto žele, koliko god se njihove želje nekome mogu činiti bilo naivnim ili bolesnim, ali je to i osnova sukoba - drame, preduslov kretanja aktera prema cilju. Najzad, zašto bi se svaki autor morao uklapati u jedan determinisani stilski izraz, naročito u *autorskoj* Evropi? Možda je za Almodovara zaista i najispravnije reći: *Almodovar je jednostavno Almodovar*.

5.3. Uz SAD i Evropu...

“Istorijski gledano, i semantički, svetski film je prerada trećeg filma (*third cinema*), koji je bio ‘treći’ u odnosu na Holivud kao ‘prvi’ i evropski nacionalni / art film kao ‘drugi’ film. Treći film se inicijalno referiše na politički angažovani (uglavnom iz Latinske Amerike), koji je nastao u 1970-im i bio usko povezan sa postkolonijalnim, često žestoko nacionalističkim oslobodilačkim borbama.”⁵⁹⁴

Tomas Elzesar

Na kraju ovog istraživanja, izložimo ukratko i neke osnovne smernice filmskih dešavanja izvan SAD-a i Evrope. *Postkolonijalno*, koje se direktno tiče *potrage* za identitetom kolonizovanih, već je pominjano kao i sve češće korišćenje istog kao termina što pretpostavlja postmodernizam. Takođe, u istorijskom kontekstu, napomenuta su i neka kretanja *trećeg filma* ukupno uzev, na azijskom kontinentu (Japan, Indija, Hong Kong), afrička ekspanzija videa, kao i južnoamerički anagažovani film (poput brazilske *cinema*

⁵⁹⁴ Elsaesser, 2005: 496.

novo, kojoj još treba dodati i recimo kubanski *film imperfekcije*, koji se definiše kasnih 1960-ih).

No, *treći film* je tek teško posmatrati na nivou istorijskog kontinuiteta produkcije, usled nedostupnosti mu proizvoda u širem kontekstu. Pored japanske kinematografije, za koju se i slobodno može reći kako zavređuje tretman ozbiljnog pristupa poput onog ukazanog *prvom i drugom filmu*, i uspelom plasmanu akcionih filmova hongkongških *major* studija (Braće Šo i Golden Harvest, koji su najpre uspeli da plasiraju Brus Li-ja, a potom i Džeki Čena / Jackie Chan), ponešto indijskih filmova, praktično se globalni uvid u *treći film* (kao što je to i dalje u velikoj meri) svodio na retke pojedinačne ekscese, odnosno filmove prikazane na festivalima.

Ono što tek pričinjava problem je politički i kulturološki kontekst. Kulturološki, zato što mi počivajući na zapadnom kulturnom nasleđu, nismo u mogućnosti da detektujemo mnogo toga što bi se pripisivalo autentičnoj tradiciji, ili *netradicionalnom* - eklektičnom (da ne govorimo o pominjanoj vizuelnoj komponenti utkanom u pismu, ili pak plesu i pesmi u Indiji, sa svim simboličkim konotacijama). A drugi problem je politički.

Uzmimo recimo festivalski ponajrespektabilniju kinematografiju od 1990-ih na ovamo – Iransku. Ona se drastično promenila od Islamske revolucije 1979, te danas prosto nestvarno deluju inserti iz filmova 1960-ih, ili rana ostvarenja svetski najčuvenijeg iranskog autora Abas Kiarostamija (Abbas) poput *Izveštaja (The Report, 1977)*, koji odišu sadržajima kao iz bilo koje druge zemlje sveta tog vremena. S druge strane, recimo najskuplji iranski film svih vremena - Madžidijev *Muhamed* (Majid Majidi, *Muhammad: The Messenger of God, 2015*) mogao bi se posmatrati i kao najeklatantniji primer *predstavljanja nepredstavljajućeg*, jer nikada ne vidimo lice protagoniste (dok se plakat filma da tretirati kao pastiš Bogorodice sa tek rođenim Hristom, na šta je, opravdano, i bilo primedbi), ali, ovde je reč o religioznim načelima.

Prestizni festivali su navikli publiku na iranske filmove koji korenspondiraju sa poetikom neorealizma, dok recimo mnogi mladi autori danas gaje animozitet ka istoj, a lokalnog bioskopa uspe da se domogne i jedan odličan “iranski” *Memento – Ispovesti mog opasnog uma (Confessions of My Dangerous Mind, Hooman Seyedi, 2015)*, ili pre

njega još paranoičniji triler u De Palminom stilu *Od Teherana do Raja* (*From Tehran to Heaven*, Abolfazl Saffary, 2013). I da li nam sve ovo daje osnovu za diskusiju o postmodernističkom iranskom filmu?

Slična situacija je i sa recimo kineskom kinematografijom, koja je zbog svoje komunističke politike izolacije decenijama bila zatvorena za široki uvid, sve do pojave tzv. *pete generacije* filmskih autora (mahom školovanih na Pekinškoj filmskoj akademiji nakon kulturne revolucije 1976), i to opet preko festivala, a predvođene Jimouom (Zhang Yimou), i Kaigeom (Chen Kaige). Opet, što se same Kine tiče, ona je trenutno drugo biskopsko tržište na svetu (i pored toga što je poznati rasadnik piraterije!), a smatra se da će 2017. godine preteći i severnoameričko, pri čemu još ima i kvotu – samo ¼ distribucije drže holivudski mejdžori, i do 34 inostrana filma mogu biti prikazana godišnje (što će reći da je preko 60% produkcije domaće!). I koliko smo od tako bogate ponude mogli da vidimo?⁵⁹⁵

Takođe, ne tako davno otkrovenje zvano korejski film (referiše se pre svega na Južnu Koreju) vuče korene još iz 1920-ih, dok se na njihovim listama najgledanijih filmova teško pronalaze neazijska ostvarenja (miljenik festivalske publike Kim Ki-duk, predstavnik savremenog korejskog filma i kulture, nije na njima, i obično mu se filmovi prikazuju u manjim salama, i u kraćem periodu). Najzad, japanski film, verovatno najuzbudljivija kinematografija sveta već duži niz godina, tek nudi najširu lepezu produkcije, veoma autentične, a opet čitljive u svetu. Da li su recimo J-horori, koji su ostvarili svetski proboj od kraja 1990-ih, možda postmodernistička tvorevina, ili nastavak duge tradicije priča strave o duhovima (još iz literature), svojevremeno potpisivanih i od strane mnogih japanskih klasičnih filmskih autora?⁵⁹⁶ Elzesar tako ispravno primećuje: “azijski filmovi 90-ih su prilično samoreferencijalno azijski, dok su u isto vreme prilično nesamosvesno i deo ‘svetskog filma’.”⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ Frater 2015; “Hollywood Split Screens: A Tale of Two Tinseltowns”, 2013

⁵⁹⁶ Kada smo već kod horora, da li bi recimo recentna pojava istog u okvirima tematski i stilski prilično uniformne izraelske kinematografije, kroz recimo izvrsno, autentično *Besnilo* (*Rabies*, 2010) Navota Papušada i Aherona Kešalesa (Navot Papushado, Aharon Keshales), *slasher* koji je na kraju stekao i popularnost u matičnoj zemlji, ili osvežavajući i veoma uspešni uradci Eran Riklisa trebali da znače izraelski postmodernistički zaokret?

⁵⁹⁷ Elsaesser, 2005: 496.

Ta *azijska samoreferencijalnost*, koja je, čini se, pomogla očuvanju sopstvenog identita i integriteta pod kolonizatorom, zasigurno je potpomognuta i činjenicom da su zemlje Azije imale praksu i međusobne distribucije, konzumirajući tako i veliki broj filmova za koje Zapad nikada nije ni čuo. Recimo za Hong Kong, koji je bio pod Britanskom krunom sve do 1997, Sindi Vong (Cindy Hing-Yuk Wong) kaže da je: “hongkongška kinematografija oduvek bila internacionalna od njenog nastanka 1920, sa distribucijom kroz Kinu i celi Daleki istok, povlačeći uticaje iz svih zemalja.”⁵⁹⁸ Opet, tajvanski film se razvija kao protivteža Holivudu, ali i Japanu.

U jeku već isticanih evropskih koprodukcija (kao i drugih sličnosti između evropske i produkcije izvan SAD-a, što se do sada dalo uočiti), Marvin Diogo (Marvin D’Lugo) ističe i kako je: “poslednje dve dekade, formula koprodukcija sa evropskim producentima i državnim agencijama sve dominantnija u produkcijama Latinske Amerike.”⁵⁹⁹ Majkl Volš, u svom prilogu *Post-Teoriji - Džejmson i “globalna estetika”*, ističe mišljenje uglednog indijskog teoretičara i političkog komentatora marksističke provincijencije Aijaz Ahmada, koji je kritikovao Džejmsona upravo zbog njegovih ranih (idealističkih i političkih) formulacija o umetnosti *trećeg sveta*. Prigovarajući mu da potiskuje raznovrsnost kulturoloških izraza ovih zemalja kroz predstavljanje iskrivljene slike aktuelne situacije (kao što to čine i mnogi drugi sa Zapada), Ahmad ističe kako Džejmson zaključuje na osnovu uskog uzorka prevedene literature sličnog tipa, kao i filmova sa festivala, zanemarujući ogroman broj popularnih indijskih, hongkongških, i egipatskih filmova, čiji bi nedostatak otvorene alegorije mogao uzrokovati problem sopstvenim tvrdnjama.

Ahmad najviše zamera što Džejmson ne može da prihvati ono što on naziva *tri sveta teorija*, a znači da kapitalizam, socijalizam, i iskustvo kolonijalne vrste istovremeno operišu u zemljama *trećeg sveta*, te one nisu “isključene iz modernog sistema produkcije,” suprotno od Džejmsonove identifikacije istih kao poslednjeg bastiona rafiniranosti *Prirode*.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Wong 2007: 177.

⁵⁹⁹ Guneratne and Dissanayake, 2004: 103.

⁶⁰⁰ Walsh, 2012: loc. 12314 (Kindle Edition)

“Nikad nisam imao problem sa žanrom jer je žanr zapravo poput uniforme - staviš sebe u određenu uniformu. Ali ako se obučeš u uniformu policajca, to ne znači da si policajac; to može značiti i nešto sasvim drugo.”⁶⁰¹

Sada se svakako čini izlišnim prelaziti pojedine azijske autore koje slove za postmodernističke, poput kineskog Vong Kar Vaja (Wong Kar-wai), poznatog po svojoj visokostilizovanoj vizuelnosti, ili možda jednog od najuzbudljivijih autora sveta poslednjih godina – favorita kakav je hiperproduktivni japanski sineast, pisac i pesnik Sion Sono, koji na prilično jedinstven način ukršta sve aktuelne japanske miteme sa poezijom, odnosno dvostrukog meksičkog Oskarovca Inaritua (Alejandro Gonzales Inarritu), koji se i nametnuo fragmentarnošću, te zaokružimo poglavlje sa dva *predstavnik*a Komenvelta.

“Desetogodišnje putovanje da se dešifruje moderni muzički kod... Ni na koji način to nije novi jezik. To je stari jezik koji smo mi uzeli sa poštovanjem i na neki način ga ponovo stvorili.”⁶⁰²

Lurman je već bio predmet ekstenzivnih analiza magistarske teze autora ovoga rada – *Baz Lurman: Potencijal postmodernizma*, i njegova, kasnije nazvana trilogija *Crvena zavesa* (*Ples do ljubavi / Strictly Ballroom*, 1992, *Romeo i Julija*, 1996, i *Mulen Ruž*, 2001),⁶⁰³ tako da će biti istaknuto samo osnovno. Potonji citat zasigurno najbolje ilustruje Lurmanovo opredeljenje za moderni izraz Trilogije, upotrebu savremene tehnologije da bi *otvorio* svoje, kako sam kaže, *klasičarsko srce*, tj. svim raspoloživim tehničko-tehnološkim sredstvima da predoči osećanja i emocije mesta i vremena koje prikazuje - iako savremen, *Ples do ljubavi* tretira nedovoljno obrađivan svet takmičarskog plesa, sa svim svojim neobičnostima, koje nam Lurman predočava vodeći se i sopstvenim iskustvom.

⁶⁰¹ Vong Kar Vaj; Gilchrist, 2008.

⁶⁰² Baz Lurman; Frank, 2002.

⁶⁰³ Iako je samo niskobudžetni *Ples do ljubavi* bio u potpunosti australijski film, treba napomenuti kako je u preostala dva, iako producirana od strane Fox-a, prepuštena potpuna sloboda Lurmanu i njegovom australijskom timu. *Mulen Ruž* je i sniman u sidnejskim filmskim studijima, tako da se može reći kako su oba samo formalno, nominalno holivudske produkcije.

Svoju opsjednutost našim kolektivnim nasleđem i istorijom (ne *istoricizmom*, jer su recimo brojni elementi prisutni u *Mulen Ružu*, koliko god izgledali fiktivno, u stvari zasnovani na ekstenzivnom istorijskom istraživanju!), opštim moralnim vrednostima i metaforom, a u rasponu od antičke Grčke pa do romantizma i modernizma, uz fascinaciju operom i klasičnim Holivudom (visokostilizovanim estetikama poput one u *Građaninu Kejn*, a naročito MGM-ovim mjuziklima), Lurman predstavlja kroz: mitove, bajke, melodramsko i tragijsko, čime naravno i arhetipsko.

U svom prvom filmu izuzetno skromnog budžeta, Lurman ukršta *Davidu i Golijata* sa *Ružnim pačetom*, gde potencira i očuvanje nacionalnih vrednosti emigracije, kao što je u ovom slučaju španska prelomljena kroz vizuru bogate im tradicije plesa, a situirane u Australiju, zemlju bez jasno definisanog kulturnog identiteta. Tako putem *ljubavnog interesa* protagoniste (koji do kraja filma, naravno, doživljava promenu u *labuda*) naravoučenije ove bajke (njena uslovnost) je zagovaranje multinacionalnosti, ali koja podrazumeva negovanje sopstvene tradicije, a ne postmodernističko gubljenje identiteta poput bezlične asimilacije, što je bilo izuzetno važno i za vreme i za mesto nastanka Lurmanovog izuzetnog debija – Australiju, i nadolazeću, već pominjanu sve prisutniju *postkolonijalnu teoriju*, koja se upravo tiče verifikacije identiteta.

Drugi naslov Trilogije ekranizacija je najrabljenijeg literarnog predloška ikad koji situira u blisku budućnost (ili vanvremensku, paralelnu dimenziju), svesno odabranog kako Lurman kaže da bi *odmah svi znali o čemu je reč*, uz prisvajanje izvorne Šekspirove veštine da na sve moguće načine zaokupi svoju publiku iz svih društvenih slojeva. Lurman tako sumira: “Motiv celog projekta je dekodiranje ili ‘otključavanje’ [Šekspirovog] jezika publici... Konstantno redefinisanje elizabetanskog sveta ispričano slikama 20-og veka... Naše pravilo bilo je da apsolutno zadržimo jezik, ali da stalno postavljamo pitanje: ako bi Šekspir pravio film, koje bi izbore on činio?”⁶⁰⁴

Više nego efektna završnica Trilogije pune emocija i strasti, koja je u značajnoj meri i oživela prilično zamrli žanr mjuzikla, ukršta mit o *Orfeju i Euridici* sa Pučiniјevim

⁶⁰⁴ Luhrmann, 2009.

Boemima (*La boheme*, Giacomo Puccini). Lurmanovo i Kreg Pirsovo (Craig Pearce, stalni saradnik na scenarijima) otelotvorenje dara Orfeja, *oca pesme* (jer je njom oživljavao kamenje i drveće, te krotio divlje zveri) rešeno je na ingeniozan način – muzičke numere koje protagonista Kristijan (Ewan McGregor) izvodi su one što će tek postati hitovi u budućnosti, u odnosu na zlatno doba Mullen Ruža kada se radnja filma odvija, na prelomu XIX u XX vek. Euridika je plesačica, kurtizana Satin (Nicole Kidman), alijas Dimina *Dama sa kamelijama* (Alexandre Dumas, sin), u podzemlju dekadentnog Mullen Ruža, a samo finale filma, sugerije nezadovoljstvo razvojem sumornog modernizma XX veka. Često pripisivanje postmodernističkog - neobaroknog spektakla Lurmanu ima osnove, ali samo u domenu njegovih formalnih rešenja, ogledanih kroz raskoš sopstvenog vizuelnog stila i veštog korišćenja referenci, kao i upotrebe popularnog. S druge strane, suštinu njegovog filmskog razmišljanja određuje praktično stroga *linearnost*. Lurman je pripovedač *arhaičnih* priča, koji poštuje klasičnu naraciju kroz precizno vođenu strukturu i likove, a uz insistiranje na čistoj emociji i strasti, suštinski bi se mogao klasifikovati kao veoma staromodni romantičar, tradicionalista u postmodernom dobu koji zapravo osvežava (neo)klasični filmski vokabular.

“Svako je ludi naučnik, i život je njegova laboratorija. Mi svi pokušavamo da eksperimentišemo da pronađemo način da živimo, da rešavamo probleme, da se odbranimo od bezumlja i haosa”⁶⁰⁵

Što se tiče kanadskog kulturnog autora Kronenberga, takođe kanadski filmski kritičar Viliam Bird najbolje sumira: “Filmovi Dejvid Kronenberga izvanredan su primer jedne grupe radova, potpisane od strane jedne osobe, koja ispoljava neverovatno čvrstu i doslednu grupu tema, ideja, i stavova, kao i identifikujući stil - drugim rečima, sve esencijalne zahteve za status autorskog filma.”⁶⁰⁶ Uzmimo samo njegov prelomni, radikalni, otrežnjujući, vizionarsko alegorični *Videodrom*.

Pod uticajem svog profesora na koledžu, slavnog kanadskog pionira mediologije Maršal Mekluana poznatog po diktumu *medij je poruka* (u filmu profesor O’Blivion ili

⁶⁰⁵ Dejvid Kronenberg; Freitag, 2015: 228.

⁶⁰⁶ Beard, 2006: ix.

zaborav / Jack Creley, upravo je omaž njemu), Kronenberg eksplicitno, čak i fizički (što bi se moglo posmatrati i kao otelotvorenje kognitivne psihologije, pre nego što je postala aktuelna) predstavlja pervertiranu, beskrupuloznu moć usisavanja - manipulativnosti televizijskog medija koje nema granica, *dosežući* čak i do NATO-a.⁶⁰⁷ Profesor se u samom filmu obraća protagonistu, naravno, govoreći sa ekrana čime se sve kompanija veoma ilustrativnog naziva *Spektakularno optičko* bavi: “Mi pravimo jeftine naočare za Treći svet, i sisteme za raketno navođenje za NATO. Takođe pravimo Videodrom [...] To može biti džinovska halucinogena mašina, i mnogo, mnogo više...”

No, Džejmson pozicionira *Videodrom* kao ostvarenje koje *na ovaj ili onaj način* predstavlja koncept “medija” (čime se baš i film bavi), identifikujući ga sa drugom strujom postmodernističkog filma - *opozitom* one *ideologeme elegancije i blistavosti, skupe forme* holivudskih slika. Predstavljen kroz *generičke signale B-filma*, kao *ljigava, pank, treš, i umetnost otpada (garbage) svih vrsta*, Džejmson smatra da se Kronenberg svesno služio primenom političke “kubanske imperfekcije” (što istina čini i Godar sa svojom imitacijom *kućnog videa*, zapaža on), manipulišući istom, jer je ona izvorno zaista bila posledica siromaštva, a ne stilskog odabira; inače, *kubanski stil* postaje više poznat u Americi tokom 1970-ih, iako je Kronenberg stvarao na *takav* način od kraja 1960-ih, takođe počinjući praktično bez budžeta. Takođe, Džejmson sugeriše i da *Videodrom* praktično nudi koncept koji samo demonstrira *da se više ne može ostvariti respektabilna filozofska apstrakcija*.⁶⁰⁸

Što svakako ima istine (ako zanemarimo ovo *respektabilno*), ali, da bi se na direktan način iskomuniciralo sa publikom, naročito ako ona treba da se *uvuče* u delikatnu sadržinu protkanu transgresivnom teksturom (što samo po sebi sadrži faktor odbojnosti), a cilj je preneti i što jasnije poruku (nasuprot postmodernističke zamućenosti, ili modernističke asocijativnosti), Kronenberg je zapravo načinio i jedini moguć izbor opredeljujući se za suprotno od Džejmsonove favorizacije - za klasičnu naraciju, služeći se snagom klasične strukture.

⁶⁰⁷ Kao i samog tretmana tzv. *snuff filma*, čija je namena da *zabavi* gledaoca nečijim mučenjem do smrti (što često uključuje i S/M pornografiju koja prethodi finalnom činu), ili pak izvršenje samoubistva *uživo*, a čemu je u filmu i sadržaj buduće TV stanice Videodrom posvećen.

⁶⁰⁸ Jameson, 1992: 23-25.

Ljubav dolazi kroz oko, izgovara vlasnik *Spektakularno optičkog*, pozivajući se na multidisciplinarnog umetnika i političara italijanske renesanse Lorenca de Medičija (Lorenzo de' Medici), iako je to stih čuvenog irskog moderniste Viliam Batler Jejsa (*Pijana pesma*). No, čini se kako bi ova među fanovima isticana greška mogla biti čak i upitna, sugerišući medijsku dezinformaciju, kao i modernističko poreklo tehnološkog razvoja.

Ukupno gledano, Kronenbergov naprosto odnos *strahopoštovanja* spram nauke i tehnologije, soptveni strah od smrti i opsednutost trošnošću tela (odakle i potiče ono što je i on usavršio - *telesni horror*), veoma je na liniji dihotomije romantizam-modernizam. Kako kaže Bird, Kronenber nije postmodernista, već: “modernista informisan o postmodernom dobu.” Njegovi likovi nisu postavljeni *u stanje jednostavne dezorijentacije ili panike*, što bi bili i prototipski postmodernistički simptomi: “već očaja i suicidalne melanholije (prototipski modernistički, čak i tradicionalno-humanistički simptomi).”⁶⁰⁹ Oni jesu raslojenih subjekata, ali isto tako i niko od njih ne može da preživi savremeni status emocionalne i psihološke disfunkcionalnosti. Kao i sam Kronenberg, zaključuje Bird, svi njegovi likovi: “čeznu za celovitošću koja više ne može da nađe svoje mesto u (post)modernom svetu... što je naravno modernistički senzibilitet.”⁶¹⁰

Kada se svemu ovome pridoda i konstantan otpor spram radu u Holivudu, od samih početaka težnja ka eksperimentu i avangardnom, Kronenberg bi verovatno predstavljao i najčistiji primer potvrde stanovišta En Fridberg istaknutog još u uvodnom razmatranju - *živimo u postmodernoj ali umetnost može biti primerena modernizmu*.

⁶⁰⁹ Beard, 2006: viii.

⁶¹⁰ Beard, 2006: ix.

VI ZAKLJUČNO RAZMATRANJE

“[Postmodernizam] je jedan izraz, reč koju ljudi koriste ali koja ništa ne objašnjava. To čak nije ni koncept. To je uopšte ništa. Zato što je nemoguće definisati šta se dešava sada, velike teorije su završene i sa njima je gotovo, kao što Liotar kaže. To jest, postoji neka vrsta praznine, vakuuma. I zato što ne postoji ništa stvarno da to izrazi, jedan prazan termin je odabran da označi ono što je zaista prazno. Tako, u neku ruku, nema takve stvari kao što je postmodernizam.”⁶¹¹

Žan Bodrijar

... Sve što se govori o postmodernizmu, bilo je rečeno čak pre nego što je termin i postojao. Liotar je očigledno učinio mnogo da učini termin popularnim, ali ga ni on takođe nije uzdigao do nivoa doktrine, zaključuje Bodrijar citirani odgovor na pitanje kakav je njegov stav u vezi sa stanovištima da je on visoki sveštenik postmodernizma. Takvo pozicioniranje Bodrijar smatra neumesnim, jer da bi se nešto propovedalo, ono prvo mora da ima smisao, a postmodernizam što se njega samog tiče, to nema.⁶¹²

U odnosu na glavnu hipotezu koja se dokazivala ovim radom, čini se da je teško pronaći ilustrativnije reči od potonjih, a koje stižu upravo od Žan Bodrijara, kako je još u uvodnom razmatranju istaknuto, jednog od tri najuticajnijih mislilaca na temu postmoderne/izma ukupno uzev, čime i od osnovnih pokretača samog istraživanja. Poput Bodrijarovog stanovišta, i autor ovoga rada se nada da je sve rečeno pre ovog zaključnog razmatranja.

Istina, ovo istraživanje dolazi u vreme kada polemike na temu postmodernističke teorije počinju da jenjavaju, iz svega ovde istaknutog reklo bi se i opravdano. Kao da se počelo intenzivnije tragati za novim, adekvatnijim terminima, što bi zaista i moglo ponuditi srećnije rešenje za opis tekućih dešavanja, naročito estetskih i stilskih, ukoliko se ona i zaista mogu tretirati kao drugačija u odnosu na ranija. Sve više prostora zauzimaju teorije kao što su postkolonijalna, transnacionalna (na čije je manjkavosti

⁶¹¹ Baudrillard, 1993: 21-22. (razgovor iz 1991.)

⁶¹² Ibid. 22.

suženog uvida ukazano ranije), transmoderna (koncept lansiran takođe iz Južne Amerike, koji teži obliku *integralne teorije*, gde stvarnost i fikcija više nisu opoziti, i predlaže oblik sinteze pre-moderne, moderne i postmoderne), itd.

No, pređimo još jednom ono najvažnije izloženo u radu.

Istraživanje je započeto izdvajanjem najčuvenije teze temata - konstatacijom *krize metanarativa* Žan-Fransoa Liotara, kao i uvođenjem nešto kasnije sinonima za postmodernistički film tzv. *film nostalgije* Fredrika Džejmsona, koji je uostalom i sam *povremeno umoran od slogana "postmoderna" kao što su i svi drugi*,⁶¹³ a iz, kako kaže, *pragmatičnih razloga*, u svojoj najuticajnijoj studiji *Postmodernizam, ili, logika kasnog kapitalizma* delom se: "pretvarao da veruje kako je postmoderna toliko neobična kao što ona misli da jeste, i da predstavlja kulturni i iskustveni prekid vredan detaljnijeg istraživanja."⁶¹⁴

Odmah je pridruženo i drugo mišljenje, Stiven Besta i Daglas Kelnera, autora nagrađivane trilogije (*Postmoderna terija, Postmoderni zaokret i Postmoderna avantura / 2001*), koji postmodernu vide kao ekstenziju - *intenziviranje moderne*, kao što uostalom i kasnije navedeno mišljenje Liotara podvlači, da je ista: *bez sumnje deo moderne. Rad može postati moderan samo ako je prvo postmoderan.*

Ustanovljena je i nomenklatura koju rad usvaja, najpre En Fridbergove prema kojoj je *postmoderna termin za socijološku i filozofsku dimenziju*, dok je *postmodernizam za uporedne kulturološke pokrete*, što znači da bi bio validan i sud da *živimo u postmodernoj ali umetnost može biti primerena modernizmu*. Shodno tome, postmodernizam, tj. umetnički izraz, a ne postmoderna (sociološko-ideološko-političko-filozofski okvir, koji, opet uz izvesnu dozu sumnje autora ovog rada, i može imati osnove da egzistira), definisan je kao predmet ovog istraživanja. *Poseban osvrt* od ranih 1970-ih godina do danas, na dva, u smislu kritike i teorije, obično antagonistički nastrojena filmska pola - američku i evropsku produkciju (koja se naravno i nas posebno tiče), evocira još jedan konflikt u istim vodama - *Modernizam protiv postmodernizma*.

⁶¹³ Jameson, 1991: 418.

⁶¹⁴ Ibid. xii.

Prisvojena je i periodizacija *klasični-postklasični Holivud*, sa granicom u 1960./ih godinom/ama, koja može, iako donekle i uz ogradu, da se prepozna i šire (zbog pojave i razvoja filmskih *novih talasa*).

Istraživanje *Osnove geneze pojma u Postmodernom stanju* ukazalo je da se *postmoderno* prvi put uvodi praktično 100 godina ranije od perioda sa kojim ga identifikujemo, dakle još 1870. godine. U pokušaju razrešavanja *Terminološke nedoumice* futurističkog karaktera same kovanice post-moderna, ili u prevodu *nakon sada*, doseglo se i do pre-moderne, naročito dobu baroka XVII veka, kao važne odrednice raskrštanja sa svojom prethodnicom – klasičnim / renesansnim, rađajući još onda sistem *nelinearnog spektakla*, tako česte odrednice postmodernističkim delima danas. Zatim se preispitala neuralgična *dihotomija* – modernizam / postmodernizam, zajednička (*pre*)*opterećenost* mobilnošću, temporalnošću, konzumerizmom, kontradiktornostima... uz najznačajnije eksponate misli prethodnog razdoblja, kao što su Šarl Bodler, ili Valter Benjamin, i skiciranje velikih sociokulturoloških promena kao posledica upravo tehničkog razvoja naročito na prelomu prethodna 2 veka, baš kada se i film rađa (što i dodatno potkrepljuju činjenice *Komercijalizacije i društva spektakla - visoka & niska umetnost*). U približavanju *Postmodernističkim premisama – osnovama koncepta*, posebno se izdvajaju pojave strukturalizma (predvođen Klod Levi-Strosom, i za naš temat naročito mu značajnim uvođenjem društvenog brikolaža), odnosno poststrukturalizam, pokret koji se razvija u drugoj polovini 1960-ih i sa kojim se često identifikuje sama postmodernistička misao, posebno zbog razvijanja koncepata: dekonstrukcije (Žak Derida), *smrti autora* (Rolan Bart), intertekstualnosti (Julija Kristeva). Identifikovano je i da poststrukturalizam objedinjuje niz teorija koje uz zajedničke dodirne tačke sadrže one i čija su osnovna uporišta - ciljevi razlikuju (dekonstruktivizma, *teorija recepcije* ili *teorija čitalačkog odgovora*, studije roda i femističke teorije, itd.)

Za teoriju posmoderne svakako su od posebnog značaja 3 najglasovitija teoretičara područja - Liotar, Džejmson i Bodrijar, pa su zato izložena i njihova najznačajnija polazišta: Liotarov *kraj metanarativa*, za naš predmet istraživanja naročito značajan Džejmsonov *film nostalgije*, i Bodrijarov koncept *simulakruma*. Iako toliko često citirani

u kontekstu definisanja aktuelnih umetničkih stilova i njihove estetike, treba istaći i to da Džejmson smatra *esencijalnim da se drži postmodernizma ne kao stila, već pravilnije kao kulturne dominante*, kao i Bodrijarovu zainteresovanost za umetnost *kao objekat, pre bilo kakvog promovisanja njene estetske vrednosti*.

Liotar nije konkretnije tematizovao film u analitičkom smislu, dok preostala dvojica jesu, te se detektuje i nekolicina istih filmskih primera zajedničkih obojici (recimo isticanje Kubrika i naročito mu manje značajnog *Beri Lindona*). Primedbe Džejmsona i Bodrijara su slične, gubitak istorijskog težišta i težnja Holivuda ka tehnološkoj perfekciji (površne) slike (tek u 7. dekadi prošlog veka!), ka (lažnom) realizmu – hiperrealnom, simulakrumu koji je bez referenta (Bodrijar), odnosno sa referentom u drugim filmovima (ili u modi 1930-ih i 1950-ih), popularnoj kulturi, degradiranim pejzažima B produkcije i palp literaturi, umesto da bude u *istoriji* (Džejmson).

Tako su inaugurirajući filmovi nostalgije Lukasovi *Američki Grafiti* (1973), odnosno u Evropi Bertolučijev *Konformista* (1970) po Džejmsonu (Formanov *Let iznad kukavičijeg gnezda* se iz nekog razloga preskače iako ga je Džejmson izdvojio prvog, još 1977. godine), dok je prema Bodrijaru prelomno *la mode retro* ostvarenje nešto malo starijeg datuma - Leoneov *Bilo jednom na Divljem zapadu* (1968). Uprkos sopstvenom zalaganju za istorizaciju, Džejmsonova periodizacija čak potpuno razdvaja nemu eru filma od zvučne (te tako razlikuje dve modernističke faze(?!)), dok Bodrijar, žaleći za *gubitkom filmova svoje mladosti* (iako rođen 1929. godine u vreme razvoja zvuka evropskog filma), favorizuje nemi, smatrajući kako je još prvo dodavanje zvuka degradiralo filmsku sliku.

I jedan i drugi izdvajaju savremene autore prema kojima ipak neguju respekt, Džejmson ka Godaru (ne računajući naravno *klasno osvešćene* moderniste poput Antonionija) od kojeg je *sve što stigne postmodernističko*, a subverzivan je zato što *nema istinitu sadržinu*, te je tako i *čista površnost*, u misiji *uništavanja vezivanja ili apsolutnog statusa bilo kog predstavljanja* (baš kao što na isti način i Grinevej ističe uz poštovanje: “Godar je sve uništio.”); Bodrijar, kao zagovornik *slike*, ističe: Vendersa, Džarmuša, Antonionija, Altmana, Godara, Vorhola, jer *kroz svoje slike oni doprinose beznačajnosti sveta* (Vorhol, zbog *pop arta*, toliko vezivan za postmodernizam, za Bodrijara ostaje

osnivač moderne, poput mu ranije Dišana, dok njegovo svrstavanje Antonionija u ovu grupu autora samo dodatno problematizuje relacije). Po celom pitanju (postmodernističke) nostalgije, Liotar kaže kako je *moderna estetika, estetika uzdizanja, iako nostalgična*.

U 3. poglavlju *Postmodernizam i film* identifikovane su i konkretne karakteristike koje se pripisuju postmodernističkom, raspoređene u 12 tačaka (str. 50) u širem smislu, a potom, za pregledniju daljnju analizu, po srodnosti razvrstane u 5 podpoglavlja (iako, prirodno, postoje i preklapanja).

Pastiš - parodija - intertekstualnost, sa uporištem u Džejmsonovom stanovištu poput *pastiš je prazna parodija, statua bez očiju*, najčešće se smatraju osnovnim negativnim crtama postmodernističke umetnosti. Takvom rasprostranjenom mišljenju, ovaj deo istraživanja sučeljava i ona oprečna, pre svih Ričard Dajera (i Ingeborg Husteraja), sa svojim historiografskim pristupom pastišu što nas vraća još u doba antičke grčke komedije i Aristofana, te Linde Hačion, specijaliste za *parodiju* (čime i intertekstualnost). Suprotno od Džejmsona, oboje zaključuju kako i parodija i pastiš ne mogu biti aistorijski, jer, prirodno, počivaju na referenci. Hačionova tvrdi i da se parodijom, *kao najcjenjenijem obliku pastiša*, uspostavlja dijalog, *poziva na hermeneutičku akciju* i stvaraoc i publika, te u vezi Igltona i Džejmsona ističe kako: “samo na veoma apstraktnom nivou teorijske analize - one koja ignoriše sama umetnička dela – ona [parodija] može biti odbačena kao trivijalan i plitak modalitet.”⁶¹⁵ I parodija i intertekstualnost (koja je *u oku posmatrača*, kako zdravorazumski podseća Hačionova) da bi bile prepoznate, zahtevaju obrazovanog gledaoca, koji tako može biti *primoran* i da još aktivnije kognitivno učestvuje prilikom gledanja. To bi se lako moglo povezati i sa onim što je Umberto Eko promovisao još 1960-ih - *otvoreni rad*, gde je publika pozvana da učestvuje, bude aktivna.

Najzad, treba biti svestan i toga da je pravac kojim se tehnologija kreće neumitno prema aktiviziranju učešća gledaoca, a ne suprotno, kako smatraju oni koji doživljavaju savremene audio-vizuelne proizvode riznicom klišeja, jer, kao što recimo Rajeva ukazuje aludirajući na projekat *virtuelna ralnost*: “Nove forme tehnologije sada omogućavaju

⁶¹⁵ Hutcheon, 1988: 35.

slušaocu-gledaocu da utiče na tekst dajući mu više kontrole.”⁶¹⁶

Ovaj deo istražavanja preispituje i toliko često pripisivane odlike postmodernističkog izraza: ironiju, koncept *mise en abyme* (takođe i modernističkog, dok je svakako najčuveniji primer scena *mišolovke* u Šekspirovom *Hamletu*), tj. metafizičko i (samo)referencijalno, opet ih pronalazeći i u (daljoj) prošlosti.

Opšti zaključak po čitavom pitanju tretiranja pastišnosti (kao i aistoričnosti) je da se ovi parametri primenjuju izrazito selektivno, i ovovremenski, te se tako recimo referisanje Novog zaveta na Stari, ili Šekspirova referencijalnost izostavljaju iz razmatranja. Bardov naprosto idolopoklonički odnos spram Italije koju nikada nije ni posetio, a toliko je uticala po oblikovanje mu dela, kao uostalom i potreba za spajanjem *visokog i niskog* ne bi li se doseglo do najšireg auditorijuma (zbog čega je svojevremeno i on bio izlagan kritici), metageneričko, veština ukrštanja tragedije i komedije... ili pak sama činjenica da se od 37 napisanih drama, jedino u vezi *Bure šekspirolozi* još nisu usaglasili oko izvora *pozajmljivanja* zapleta, i donekle *Sna letnje noći*... jednostavno nisu predmet postmodernističke debate.⁶¹⁷

Preispitivanje dominantnog nam *ovovremenskog* osećaja nostalgije u *(A)istoričnosti - anahronosti u doba nostalgične melanholije*, dovelo je do uočavanja pojave istog i u klasičnom filmskom razdoblju, dakle značajno pre *Američkih grafita*, kao i melanholije, opet naglešenog *stanje* i u dobu modernizma, kada Bodler nije mogao da zamisli *tip lepote u kojem ne postoji melanholija*.

Žanrovi i metageneričke konstrukcije, u direktnoj vezi sa eklektičnošću i pojavama neožanrova kao karakteristikama postmodernističkog filma, neminovno nas vraćaju klasičnoj holivudskoj eri, dok žanrovi još nisu bili jasno pozicionirani -

⁶¹⁶ Reay, 2004: 117; apsolutistički povici napada *naprednih mislilaca* na svaki aspekt razvoja tehnologije je u stvari i veoma reakcionaran, kao i licemeran, jer dok se ističe borba za humanije društvo, sugerise se zapravo i nepoverenje u isto, doživljavajući ga isključivo kroz ljudsku sklonost ka zloupotrebi. Da li je možda trebalo najoštrije osuđivati i sve one koji su u XIX veku napustili sveće, i prigrlili sijalice?

⁶¹⁷ Ukoliko se postavlja pitanje zašto se recimo Šekspir obično zaobilazi (uz naravno zanemarivanje spekulacija da su Bardova dela pisali drugi pisci), nameće se kao odgovor da bi takav primer samo potvrdio kako izvestan broj *postmodernističkih mana*, u rukama pravog majstora može uroditi i najvišim dometima umetničkog delovanja. To što je Šekspir posedovao genij pisanja, ne bi smelo da anulira metodologiju, pristup i intencije prilikom stvaranja jednog umetničkog dela (bilo to i Bardovo), zapravo ono što bi moralo biti predmet analize (postmodernističke) teorije umetničkog izraza.

imenovani (a za šta će se opet tek nakon II svetskog rata, retrogradno, najviše i pobrinuti francuski filmski kritičari), već razvijani pastišno i metagenerički prema diktatu uspešnosti, formirajući *cikluse*, na šta nam, uz upozoravanje na *fleksibilnu prirodu* žanra ukupno uzev i konstantu hibridizacije (mešanja komedije i drame, refleksivnosti i akcije... kako ističe Beri Salt), ukazuju i brojni istoričari i teoretičari filmskog žanra: Rik Altman, Stiv Nil, Tino Balio, Beri Kit Grent, Dejvid Bordvel, itd. Otuda i brojne *podele* više asocijativnog karaktera, a manje kao skup *jasnih* konvencija - ikonografskih i dramaturških (čije su odrednice, može se reći, nekada definisane samo temom, vokacijom protagoniste, ambijentom... ili se referišu na ciljnu grupu od recimo tzv. *porodičnog* i *ženskog filma*, preko *blaxploation*, do *gej* i *lezbejskog*).

Ovde značajno mesto zauzima američki noir film (od 1941 – 1958.), čije su (re)interpretacije naročito obeležile savremeni film i teoriju, a koji Pol Šreder jasno opisuje kao *pre stil nego žanr*, i to sa izraženom dozom upravo nostalgije, uz isticanje kako *većina dramskih holivudskih filmova od 1941. do 1953. godine sadrže neke noir elemente*. Takođe, nezaobilazan je i vestern (najautentičniji američki filmski žanr, uz nešto kasniji mjuzikl) sa svojim brojnim vanameričkim odgovorima, kao i, naravno, *nadžanr* melodrama. U cilju daljeg preispitivanja *smislenosti* insistiranja na aktuelnom trendu pastišnih *neožanrova*, podsetili smo se i evropskih stilova i žanrova tokom filmske istorije, kao i nekih žanrovskih kretanja recimo u Aziji, ukazujući na brojne međusobne uticaje, kao i uzroke nekih pojava, koje nisu dominantno diktirani od strane težnje ka novim umetničkim izrazima - jeziku.

U vezi sa navedenim, treba apostrofirati i značajne pojave: budućih autora koji su stasavali najpre kao filmofili - filmski kritičari po završetku II svetskog rata u Evropi - struje naročito promovisane preko francuskih *novotalasovaca* i časopisa *Cahiers du cinema*, odakle će se izroditi i svetski nadasve uticajna *politika autora* začeta pisanjem Fransoa Trifoa; odnosno filmski školovanih režisera od kasnih 1960-ih (naročito u SAD, tzv. *filmskih derišta*, među kojima je i Šreder), čija filmska erudicija u oba slučaja – i filmofila i *studenata*, često podleže kritici (istina selektivno, jer su svakako više na udaru *derišta*) zbog kreativno jalovog *oživljavanja* (pastišnosti) najpre klasičnog holivudskog filma, prema kojem opet (ukoliko se zanemari prigovarani mu ideološki aspekt zagovaranja patrijarhalnih vrednosti američkog društva), u priličnoj meri ipak vlada

respektabilno mišljenje.

Komercijalizacija i društvo spektakla - visoka & niska umetnost, prema poznatoj kovanici Gaj Debra za savremenu nam postmodernu krizu, neminovno nas ponovo vraća u zaboravljeno doba melodrame iz preloma prethodna dva veka, doba modernizma i nemog filma koji već uspostavlja snažan marketinški aparat (sistem zvezda, *tie-in* kulturu, trejlere, žutu štampu, svetleće reklame, bilborde, nagradne igre...), kao i snažne temelje eksploatacije akcije, nasilja i seksa, a što detaljno predstavlja recimo Ben Singer u svojoj studiji *Melodrama i modernizam*. Takođe, treba izdvojiti i praksu tzv. ukrštene promocije, u naše vreme termina *sinergije*, kroz istaknuti marketinški plasman filmske muzike, pesama (i kompilacija) u klasičnom Holivudu, još od neme ere, pa do recimo fenomena kakva je bila Mancinijeva čuvena tema *Moon River* iz *Doručka kod Tifanija* (sa 12 inicijalnih verzija).

Rimejci i epizodičnost - serijalizacija fragmenata slike postupci su takođe rasprostranjeni još od neme ere, kao i u kinematografijama širom sveta i to do 1970-ih godina. Iako stalno isticano kao dominantan mod aktuelne holivudske produkcije, ovaj deo istraživanja detektuje nekadašnje čak i ekstremnije postupke na ovu temu kao što je pojava *samorimejkovanja* na šta nisu bili imuni ni autori kalibra Alfred Hičkoka ili Džon Forda, dok je to danas praktično usamljeni primer, i to baš *neindustrijskog*, ultimativnog *art house modernističkog* autora Mihael Hanekea. Značajno je istaći i kako su neki od najvećih dometa žanra, a što podrazumeva i *osvežavanje uspostavljenog*, upravo rimejci, poput *Malteškog sokola*, *Neki to vole vruće* ili *Moje pesme moji snovi*. Prvi naslov, smatran inaugurirajućim noar filmom, izuzetni debi Džon Hjustona čak je treća verzija, što važi i za Vajlderov film, po mnogim vrednovanjima najbolja holivudska komedija ikad. Najzad, u eri *klasičnog doba*, primeri pokazuju da su se rimejci *originala* umeli praviti i češće u još kraćem vremenskom rasponu (poput samo jedne dekade) negoli danas, dok rimejcima i serijalizaciji nisu odolevali ni jedan Fric Lang, ili Daglas Sirk, kao i nešto kasnije Antonioni, a što je njegova *Tajna dvorca Obervald*.

Što se tiče *Naracije igranog filma*, suštinskog svojstva filmskog medija kao i vremenske umetnosti, analiza pristupanja joj, bilo da se primenjuje klasična naracija, ili neklasična

(služeći se ovde uticajnom nomenklaturom Dejvid Bordvela, i presekom neklasičnih gradivnih elemenata modernističkog evropskog filma Andraš Balint Kovača, umnogome opozitu klasičnom; oba koncepta Robert MekKi smešta u svoj *trougao priča*, samo što *neklasični* razdvaja na one reducirane, minimalističke strukture, i *anti*), ukazuje nam da ovi modeli sadrže praktično veći skup determinisanih konvencija nego li što to poseduje recimo jedan žanr. Izvan ova dva (komplementarna) pristupa, praktično se i iscrpljuje spektar mogućnosti modelovanja filmske naracije, što će reći ponude koja ne bi varirala, na ovaj ili onaj način, nešto od već ponuđenog. Tako je veoma teško pronaći primere drugačije a jasno definisane naracije, zato što bi se ista oslanjala samo na nečiju ličnu intuiciju (uprkos toliko bogatom filmskom nasleđu), a što je obično eksperimentalnog, avangardnog karaktera, ili za *jednokratnu upotrebu*, te svakako ne može ponuditi paradigmatičan model, naročito ne uspešno primenjiv na širem planu (prvi na pamet pada recimo Linčov *Hotel izgubljenih duša*, koji je opet MekKiju primer antistrukture). Takođe, mora se imati u vidu da je naracija način na koji se predstavlja priča, a ne ideja. Sama ideja nije priča, dok u istu ne preraste obogaćena narativnim gradivnim elementima.

U službi boljeg razumevanja fragmentarnosti postmodernističkih ostvarenja, u ovom delu rada izložene su i terminološke osnove filmske naracije, strukture i karakterologije, odnosno scenaristike, kao što su to termin od neizmernog značaja *plot*, odnosno uslovnosti razvoja likova u tesnoj sprezi sa potonjim. Takođe je predstavljena i *Klasična (tročinska) struktura filma* generisana iz Aristotelovog učenja, a naročito promovisana putem tzv. scenarističkih gurua od 1980-ih na ovamo, i njihovih popularnih priručnika u SAD (kao što je Sid Fild i njegova *paradigma*), te srodna joj (tročinska) *Struktura mita*, prikazana kroz 12 etapa *pišćevog - herojevog putovanja* Kristofer Voglera, izvedenog iz čuvenog *monomita* Džozef Kembela, a naročito popularizovanog kroz direktnu Lukasovu primenu na svoje originalne *Ratove zvezda* (koje recimo Džejmson, kao što se i videlo, napada nikada ne spomenuvši strukturu, a što uostalom ne čini ni u drugim analizama iako je i književni kritičar).

Treba istaći i ono što je već odavno ustanovljeno i u brojnim scenarističkim strukturalnim analizama i američkim odeljenjima za razvoje projekata, da klasična naracija - struktura (kao i ona mita) koja uostalom počiva na drami - konfliktu, sasvim prirodno nije

karakteristična isključivo za klasično razdoblje filma (štaviše, niz primera bi pokazalo i neka odstupanja od klasične naracije, uključujući i recimo melodramsku epizodičnost i karakterološka odstupanja od *klasičnog* u *Prohujalo sa vihorom*; pojedini filmovi Hičkoka se ionako uvrštavaju u modernizam), već je dobro prisutna i u postklasično doba (što je i glavni razlog zašto je recimo Bordvel sumnjičav po pitanju upotrebe termina *postklasični* Holivud). Klasična naracija - struktura takođe ne podrazumeva bukvalnu primenu linearne naracije, kao ni slepo pridržavanje svih normi i u svim preporučenim proporcijama (ili ispoštovanost svake etape recimo herojevog putovanja), ona nije formula, nego postavka koja pruža jasan, stabilan i potentan skelet za kreativnu nadgradnju.

Zahvaljujući tome, klasična struktura je često i ne tako lako uočljiva *prostim okom*, ali se može prepoznati čak i kod onih ostvarenja koja se smatraju nekonvencionalnim, bilo eksplicitnije primenjenivana (kao recimo u: *Matriksu*, *Plavom somotu*, *Telmi i Luiz*, *Kad jaganjci utihnu*, *Kroz talase*, *Džuno*, *Seks, laži i videotrake*, *Sedam / Seven*, 1995...), ili vešto zamaskirana, gde se njeni osnovni gradivni elementi inkorporirani u bazu, čineći i oblike *putokaza* za dalju manipulaciju razvijanja priče/a, tj. naknadna ukrštanja, vraćanja unazad, paralelne tokove, i sl. zavaravajući time trag klasičnom (*Memento*, *Početak*, *Petparačke priče*, *Biti Džon Malkovič*, *Večni sjaj besprekornog uma*, *Američka lepota*, *Borilački klub*, *Dan mrmota*...). S druge strane, Kovačev opis modernističkog evropskog filma na najbolji način ilustruje i savremene tendencije, tj. konvencije slobodnih formi *art house* filma, i to ne samo u Evropi (u kojem se jasno može uspostavljati odnos u pragmatičkoj ravni spram očekivane i neočekivane komunikativnosti kao i kod drugih žanrova i klasične naracije). Tako i jedan broj savremenih filmova čije forme ističu pojavu umreženih narativa, račvastih narativnih konstrukcija, *slagalica*, modularnog pripovedanja... *hiperlink* filmovi, suštinski ili variraju klasične norme, ili se kreću u suprotnom pravcu, prema evropskom modernističkog filmu, u krajnjoj instanci MekKijevoj *antistrukturi*.

U 4. tematskoj celini, 5. poglavlju *Osvrt na filmsku produkciju od ranih 1970-ih do danas*, analizirani su filmski slučajevi koji se smatraju postmodernističkim, pritom imajući u vidu i sve što je iznešeno u radu do tada, kao i uz *konsultovanje* samih autora putem

njihovih izjava i komentara, autopoetičkih iskaza. Celinu čine dva glavna segmenta, posvećena filmskim prostorima sa kojima se najviše spekulisalo na temu ovog rada, te je ovo istraživanje pre svega usmereno na *(Novi) Holivud i američki film*, i *Stari kontinent i novi film*, dok je *Uz SAD i Evropu...* sažeti dodatak istraživanju koji dotiče kinematografije ostatka sveta.

Opšti pregled nekolicine autora i ostvarenja *(Novog) Holivuda i američkog filma* koji slove za postmodernističke kao i onih specifičnih studija slučaja: prema Džejmsonu inaugurirajućeg Brajan De Palme, koji se analizira naročito kroz prizmu prigovarane pastišnosti u odnosu na Hičkokov opus, odnosno viđenja mu istog (kao što je to bio slučaj i sa *Pucanj nije brisan* spram Antonionijevog *Uvećanja*); *Istrebljivača svoje vrste, prekratničkog SF neonara* Ridli Skota, čiji sam naslov sugerše i izvesnu *promenu* u odnosu na uobičajeno čitanje filma kao postmodernističke romanse nespojivog - čoveka i tehnologije - androida; *Razjarenog bika bez razloga*, čuvenog ostvarenja Martin Skorsezea preispitivanog kroz prizmu odsustva motivacije (i šta bi se u stvari sa istom ovde postiglo), kao i istorijske (ne)verodostojnosti, tretmana (krize) subjekta, konzervativnih načela ili postmodernističke apolitičnosti putem odsustva *klasne tenzije* (inače modernističkog ideala ovaploćenog kroz opus Antonionija); *Matriksa klasične matrice* i postavke simulakruma od strane Vačauskijevih, kroz isticanje primene klasične strukture mita i doslednog *penjanja* protagoniste stepenicama *herojevog putovanja* (u suprotnosti sa proizvoljnim mešanjem stvarnosti i fikcije kako to neki doživljavaju); najpopularnijeg primera referencijalnosti - Kventin Tarantina u *Petparačkim pričama uličnih pasa*, gde je predstavljen uobičajeni pristup kritike njegovom delu, kao što je analizirana i tzv. *hiperlinkovana* naracija *Petparačkih priča* pod svetlom prilično tradicionalističkih, čak i konzervativnih, klasičnih postavki, nasuprot veoma rasprostranjenom mišljenju o slobodnoj, proizvoljnoj Tarantinovoj naraciji; i najzad Dejvid Linča u *Plavom somotu Bulevara zvezda*, dotičući se njegovog oniričkog poetskog pristupa, inače najintuitivnijeg od svih predstavljenih, kao i najkontroverznijeg američkog filmskog stvaraoca, sve skupa opet i dodatno problematizuju njihovo zajedničko svrstavanje u jedan autentično novi i isti filmski pravac.

Sam izbor Pjer Paola Pazolinija za otvaranje *Starog kontinenta i novog filma* verovatno je neočekivan jer se on smatra veoma autentičnim modernistom, međutim njegova teorija *poetskog filma, kontaminacije, pastišnost i nostalgija*, veoma prizivaju postmodernistička tumačenja. Uvođenje Pazolinija imalo je za cilj upravo da prikaže problematičnost klasifikacije modernističko/postmodernističko, naročito u evropskom filmu, koji u okvirima svoje dominantne težnje od II svetskog rata na ovamo ka *umetničkom*, tj. *autorskom* filmu, tradicionalno oscilira između dva pola, oba smatrana modernističkim - naglašena fikcija kroz simboličko-metaforičku ravan (na tragu avangarde), i naravno (neo)realizam, iako je Žan-Lik Godar svojevremeno izneo veoma zdravorazumsko stanovište: "Film nije umetnost koja snima život: film je nešto između umetnosti i života. Za razliku od slikarstva i književnosti, film istovremeno i daje životu i uzima od njega, i ja pokušavam da izrazim ovaj koncept u mojim filmovima. Književnost i slikarstvo postoje kao umetnost od samog početka, film ne"⁶¹⁸ (možda ga je upravo ovakav pristup i približio postmodernističkoj pripadnosti kod Džejmsona).

Dihotomija ujedinjenosti evropskih kinematografija, ili (Inter)nacionalni refleksi postmodernog društva, ukazuje na shizoidno aktuelno stanje u produkcijsko-distributerskom kontekstu, što rezultira *nacionalnim* filmovima (obično sa uplivom žanra) koji se prate u okvirima bioskopa pojedinačnih naciona, dok se svaki od njih internacionalno predstavlja *umetničkim*, obično multinacionalnim (da ne kažemo EU) ostvarenjima čija su ciljna grupa međunarodni festivali. Problem sponzorisanja filmova od strane nacionalnih, državnih i internacionalnih fondova, uz tradicionalni otpor spram holivudskom filmu i težnju ka *umetničkom* kao što i Elzesar primećuje, stvara problem dubljeg uvida u autentičnu aktuelnu produkciju evropskih zemalja ponaosob, prostora koji je pritom i u velikoj meri, da upotrebim Elzesarovu sintagmu - *dvostruko okupiran* (u procepu bremena neslavnog istorijskog nasleđa, i brojne, uslovno rečeno integrisane emigracije, kao pre svega posledice sopstvene kolonijalne politike).

U domenu *nacionalnih* kinematografija, izdvojen je *Francuski neobarok*, prepoznat 1980-ih i kao prvi oblik *strujanja* na liniji postmodernizma, kroz insistiranje na

⁶¹⁸ Roud 2010: 6.

vizuelnom (jednoj od opsesija zapadnog kulturnog nasleđa još od Platona, a naročito značajnoj i modernistima), te otklonu od realnosti, nastao kao posledica ponovo oblika bunta, ali u ovom slučaju naspram vladajuće *realističke* tendencije u ondašnjoj francuskoj kinematografiji. Ovde Suzan Hejvord, inače ekspert za delo Lik Besona, posebno ističe upravo njegovu crtu *nenostalgičnosti*.

Nemački film u potrazi za identitetom, sa akcentom na toliko često isticanog Vim Vendersa u kontekstu stvaranja *postmodernističke (s)likovnosti* i uticaja američkog filma, pozicionira ga u, i izvan nacionalne produkcije. Iako se *potraga za identitetom* doživljava kao jedna od centralnih postmodernističkih tematskih tekovina (*decentralizacija subjekta*), *novi nemački film* sa perjanicom pokreta Rajner Verner Fasbinder, podsećaju nas na objektivne istorijske okolnosti koje su omogućile da se dogodi snažni uticaj *amerikanizacije* na nemačko kulturno nasleđe, u izvesnoj meri i nužno rezultirajući pastišem i metageneričkim.

Dalje, tri evropska ikonoklasta - Piter Grineveja, Lars fon Trira i Pedro Almodovara teško je objektivnije posmatrati bez uzimanja u obzir tekovina modernizma i eksperimentalne avangarde, da ne kažemo i baroka, te melodrame, naročito kada je u pitanju poslednji u nizu. *Grinevejeve slike ili crtačev ugovor* ponovo nas vraćaju baroku, dok *Lars fon Trir: surovost sentimenta i njegova pravila* ukazuje na verovatno najuzbudljivijeg aktuelnog stvaraooca sveta u domenu *autorskog*, sineastu sa stalnim konceptualnim nadgradnjama i promenama koje ne prestaju da pomeraju granice filmskog izraza, tj. provociraju poimanje našeg gledalačkog iskustva. Kao u slučaju baroka, likovne umetnosti i arhitekture u vezi sa Grinevejem, Trir se nezaobilazno posmatra i kroz kreiranje svetski najuticajnijeg (i jedinog) filmskog koncepta *postklasičnog* perioda *Dogma 95*, kao i primenu Brehtovog efekta otuđenja (*verfremdungseffekt*), kod njega oblika filtera za ublažavanje melodramatične sentimentalnosti. *Pedro Almodovar: motivacija kao balast savremenog urbanog života* naglašava Almodovarov mediteranski senzibilitet koji rezultira veoma eklektičnom, ali opet i karakterističnom poetikom.

Prikaz osnovnih smernica filma *ostatka sveta, Uz SAD i Evropu...* da ne kažemo i tzv. *trećeg filma* (što je on u odnosu na prethodna dva, glavne predmete ovog istraživanja),

koji se umnogome dovodi u vezu sa sve češćom zamenom za postmodernističko putem *postkolonijalne teorije* (filma), ukazuje na veoma složena filmska strujanja, naročito na teritoriji Azije i Dalekog Istoka, a *pomoć* političkih i kulturoloških barijera nam značajno otežava tvrdnje o poreklu eklektičnosti i njegove komercijalne upotrebe, odnosno čistoti samog izraza. Upravo zato, odabrana su i dva autora koja se često vezuju za postmodernizam, a opet su deo našeg zapadnog kulturnog nasleđa, potičući sa udaljenih teritorija što povezuje Britanska Kruna – strastveni, romantičarski nastrojen australijski *neoklasičar* Baz Lurman, i uznemirujući, prilično racionalni kanadski modernista Dejvid Kronenberg.

Najzad, šta bi bio i konačni zaključak?

“Filmsko i televizijsko gledanje proizvelo je novu formu subjektivnosti; i ta subjektivnost proizvedena je dejstvom aparatusa, bio ili ne bio stil *per se* postmodernistički.”⁶¹⁹

Sudeći po svemu izloženom, u kontekstu filmske istorije sa jedne strane, i sa druge estetike filmskih stilova predstavljenih od 1970. godine do danas, ukoliko zanemarimo sam filmski medij, ontološki *metageneričku* umetnost - najbogatiju po pitanju eklektičnosti, čime samim i već izumom postmodernističke prirode par ekselans, sa kakvim zapravo korpusom argumenata raspoložemo za ustoličavanje novog filmskog pravca - jezika u estetskom, stilskom smislu? Kao što je i pomenuto, recimo *stara* umetnost kao pisana reč, možda i može da se podvrgne postmodernističkom *čitanju*, i to pre svega zarad svoje prirode koja pruža prostor čitaocu da vizuelno (i auditivno) zamišlja napisano - “oprostoruje”; otuda i nimalo neobično što temelji debata na temu postmodernizma potiču baš iz oblasti (vremenske umetnosti) književnosti 1965. godine. Opet film (prostorno-vremenska, reproduktivna umetnost), kao da se opire postmodernističkom *gledanju* (i slušanju), jer je već potpuno zaokružen – konkretizovan,

⁶¹⁹ En Fridberg; Friedberg 1993: 157.

i to upravo vizuelnom (i auditivnom) komponentom predstavljanja, koja, hteli to ili ne, direktno provocira senzorno-motoričke reakcije gledaoca.⁶²⁰

Kako je i istaknuto u uvodnom razmatranju, težnja da se ne zanemari i reč samih autora, nije bila u službi kakve podrške *politici autora*, već u svrhu ispitivanja da li, ili koliko oni sami ciljano primenjuju *nove odrednice*, a potvrda bi nam naročito mogla dati za pravo da govorimo o jednom novom, kodifikovanom stilskom pravcu. Međutim, iz priloženog sledi zaključak da se praktično niko od njih ne referiše na postmodernistički izraz, niti da oblikuje svoj izraz oko postmodernističkih karakteristika koje smo identifikovali, naročito ne u smislu zadovoljavanja većinskog broja *tačaka*. Jedino se za Almodovara može reći kako mu je bliskija sintagma *postmodernistička estetika*, dok po pitanju istog, recimo Grinevej nudi prilično ambivalentan odgovor.

Svakako da nije sporno da se u poetikama analiziranih autora može pronaći izvesni broj odlika ovde identifikovanih kao postmodernističke, ali praveći istorijski presek, pokazalo se kako se veliki broj *tačaka* pronalazi i kod brojnih *klasičnih* ili modernističkih ostvarenja, svodeći praktično čitavu diskusiju na delikatnu razliku između samo dve tačke 9 i 12 - *tranzicija* subjekta u objekat, i političnosti u apolitičnost. Prvo bi bilo upitno na nivou filmske naracije, u smislu koliko su recimo modernistički, karakterološki nerazvijeni likovi zaista ljudski subjekti - individue, a nisu zapravo objekti (što je karakteristika postmodernizma) autorovog ideološkog stava, tj. simboli posrnulog kolektiva (kada je već konkretni dramski sukob zamenjen opštim stanjem anksioznosti), a što nas dovodi i do druge tačke - (a)političnosti, u direktnoj sprezi sa prethodnim, odnosno doživljavanju umetnosti kao političkog sredstva, a sve skupa prilično i izvan domena same suštine filmskog jezika. Da li se prema samo ove dve diskutabilne tačke može i zvanično inaugurisati novi estetski i stilski filmski pravac koji predstavlja *prelom* u odnosu na prethodnice, i to jednim obavezujućim, zvučnim terminom kao što je to postmodernizam (etimološki prizivajući i potencijalnu širinu modernizma), izraz - jezik koji pretpostavlja i ozbiljnu tzv. kritičnu masu?

⁶²⁰ Kognitivna psihologija / teorija, iako po ličnom mišljenju generalno možda i najpotentnija za tumačenje filma, načelno je izostavljena iz ovog istraživanja, zbog procene kako ne bi dala dovoljno jasnih rezultata u nijansiranju različite recepcije na razini modernizam/postmodernizam, ali zato narativna struktura *govori u njeno ime* (recimo i po Bordvelu i Torben Grodalu, ona je stožer pobuđivanja kognitivno-emocionalnih (re)akcija).

Čak i ako bi se za pojedine prilično usamljene primere moglo reći da u mnogome odgovaraju postmodernističkim premisama, oni bi pre bili izuzeci koji potvrđuju pravilo (naglašeno je kako se većina *postmodernističkih* dela ipak oslanja na stare temelje, a pojedina uslozljavanja opet počivaju na istim principima). U najboljem slučaju, mogli bi da tvore tzv. *ciklus* (a tek brojnost ih kvalifikuje u žanr kako ističe Altmana), ali svakako ne filmski umetnički pravac koji pretpostavlja jasne koordinate i masovnost, bez čega, s obzirom na istorijsko umetničko nasleđe, teško može biti prihvatljiv. Druga opcija mogla bi biti i da se brojna modernistička ostvarenja, nekada i sad, kao i deo klasičnih, prikloni postmodernizmu, urušavajući tako kompletnu periodizaciju. Treća, možda posezanje za prikladnijim neologizmima tipa neomodernizam, ili (ponovo) neoklasicizam... Ili, pošto se ovde ipak bavimo filmom pa možemo izostaviti tvorevine najbliže postmodernističkim poimanjima poput interaktivnog masmedijuma kakav je internet, ili *simulakrumske* televizijske *reality* programe, možda ipak treba sačekati razvoj virtuelne realnosti koja će nam zaista omogućiti direktnu interakciju sa modularnim filmskim sadržajima, bilo u bioskopu ili kod kuće (još nisam primetio ni da publika ozloglašanih multipleksa *rasute pažnje* usled različitih filmova u ponudi, menja sale po sopstvenoj potrebi u odnosu na to kakvu bi scenu želela da vidi, i u kom trenutku, a ne postoje čak ni dnevne karte)?

Najzad, kao što Volš izlaže, kriterijumi se primenjuju po potrebi: “jedan film, recimo, može da se smatra postmodernim kroz svoju upotrebu pastiša, drugi zato što demontira fikcijske subjektivnosti, a treći jednostavno zato što njegov status robe zamagljuje relacije produkcije koju predstavlja,” zaključujući kako sličnosti mogu da se navode kao dokaz postmodernog, kao što isto tako mogu i razlike, *zato što to ukazuje na kulturnu fragmentaciju*. Tako: “postmodernizam može biti mobilisan kao oruđe objašnjenja kroz široko varirajući raspon filmova, jer može biti toliko mnogo različitih stvari u toliko mnogo različitih trenutaka.”⁶²¹

Prema mišljenju kritičara i istoričara umetnosti Hal Fostera: “postoji temeljna suprotnost između postmodernizma koji nastoji dekonstruisati modernizam i odupreti se statusu kvo, i postmodernizma koji ga slavi odbacujući prethodno: postmodernizam

⁶²¹ Walsh, 2012: loc. 12106 (Kindle Edition)

otpora i postmodernizam reakcije.”⁶²² To evocira i iznešenu podelu Suzan Hejvord na *glavnotokovsku* i *opozitnu* estetiku, ali šta se ovim dobija, i zašto se onda ne bi tako delili i prethodni pravci? Kako uostalom mogu biti recimo Antonioni i Hičkok najeklatantniji predstavnici jednog istog visokog modernizma? Ili su to zapravo predstavnici *otpora* i *reakcionarstva*, odnosno *opozitnog* i *glavnotokovskog modernizma*, samo što je njihovo vreme prošlo, pa je sada *prekasno* (a i ideološki nikom potrebno) da se i modernizam cepa. No, možda je ipak najuputnije ostaviti Hičkoka po strani, primenjujući najbolji opis koji je dao Žižek, da je Hičkok u isto vreme i realista, i modernista, i postmodernista.

Ukupno gledano, iz analiza se može zaključiti kako je klasična naracija u postklasičnom dobu i dalje u punoj snazi, kao što i Bordvel primećuje, čak i dodati da je u pojedinim slučajevima - upravo mnogim *postmodernističkim*, klasična struktura upotrebljena verovatno kreativnije nego ikada pre. Denzin sa punim pravom replicira Džejmsonu: “emocije modernizma - anksioznost, otuđenje, samouništenje, radikalne izolacije, rastrojstva, lične pobune, ludilo, histerija, i neuroza – što Džejmson tvrdi da je mrtvo, i dalje je prisutno.”⁶²³ Kao što konstatuje i da je: “mit o Edipu živ i zdrav, i nastavlja da tvrdi da je put do sreće i ispunjenja seksualne prirode i leži u bračnim, porodičnim vezama [...] Bez njega ne bi bilo ni savremenih filmova na liniji teorije društva o ljubavi, želji, i intimnosti.”⁶²⁴ Ovo bi mogao da bude i vid odgovora na Liotarovo *nepoverenje u metanarative*, polazne nam misli.

“Mi u stvari živimo takoreći mitski i integralno, ali smo nastavili da mislimo u starom, fragmentiranom prostoru i vremenskim obrascima predelektričnog doba.”⁶²⁵

Može se konstatovati i to, shodno tradiciji u Evropi naročito uslovljenom *prelomom* u vidu II svetskog rata, da evropski *postmodernistički* film više teži ka *autorskom* modernizmu (i, ili baroku), dok se američki pre oslanja na klasično, koristeći i najveći, izvorni kvalitet žanra ogledan u sopstvenoj fleksibilnosti, pritom opet ne bežeći od

⁶²² Foster, 1983: ix-x.

⁶²³ Denzin, 1991: 54.

⁶²⁴ Ibid. 148.

⁶²⁵ Maršal Mekluan; McLuhan, 1994: 4.

modernizma, ili pak baroka (upliv avangardnog, što bi opet pripadalo ekstremnom modernizmu, takođe je detektovan u oba slučaja). Kako se god okrene, radi se o stalnom variranju dve struje, modernističke i *klasične* - koju recimo Linda Hačion naziva tradicionalnim realizmom, tumačeći postmodernistički pristup kao onaj što: “istovremeno i iskorištava i podriva ono što je bilo pre, to jest i jedne i druge, moderniste i tradicionalne realiste.”⁶²⁶

Intenzivirani kontinuitet trebao bi biti i prirodna posledica ubrzanijeg životnog tempa, ili kako Best i Kelner kažu *intenziviranju moderne*, međutim, sa druge strane primetan je i sve veći broj uspešnih filmova koji su *sporiji*, što se tiče samog razvoja onog suštinskog - narativa (i likova), odnosno njegovog bogatstva, čime samim i brzine razvijanja plotova i ritmičkog ukrštanja podplotova, a što nema veze sa formalnom kategorijom dinamike recimo brzih rezova u predugim akcionom scenama (kako se ova *intenzifikacija* opet najviše vezuje za američki film, dovoljno je podsetiti se samo filmova nominovanih za Oskara poslednjih godina, ili, zapitati se da li bi jedna *mono i po* drama kakva je *Gravitacija / Gravity*, 2013, mogla biti visokobudžetna A produkcija do pre možda samo 10-ak godina).

Što se tiče aspekta samog kapitalističkog obrta novca i filmske industrije - *komercijalnog*, zahvaljujući vrtoglavom razvoju digitalne tehnologije, te drastičnom obaranju produkcionih troškova, kao i internetskoj distribuciji, čitava kinematografska mašinerija deluje poljuljano, dovodeći do veće neizvesnosti ovaploćenje uloženog kapitala verovatno više nego ikada pre. Ova situacija je već evidentna recimo u Holivudu, ali će svakako biti interesantno posmatrati budući razvoj. Kako je film najzad postao video dostupan svima, estetika imperfekcije i filmski amaterizam evidentniji je nego ikada ranije širom sveta, tako da se čini da je film, tj. video u mnogome prestao da bude u domenu onih ustaljenih relacija *buržoaskog elitizma* i *nejake* avangarde koja mu oponira. Možda je i to razlog zašto se Džejmson slabo *bavi* filmovima nastalima od 1990-ih naovamo.⁶²⁷

⁶²⁶ Hutcheon, 2004: 103.

⁶²⁷ Istina, zamena filmskog *zrna* sa digitalnim šumom koji ne iziskuje nužno mrak projekcije, udaljava medij od klasičnog oniričkog doživljaja, ali ipak pre u filozofskom, negoli suštinskom domenu percepcije - recepcije.

U vezi sa svim ostalim formama i modelima filmske produkcije kojima danas svedočimo, videli smo da su sve već oprobane pre negoli se termin postmodernistički ustoličio, kako čak i Bodrijar sugerije. Po pitanju samih sadržina i prijema publike, tj. kritike pre 100 i više godina, gotovo se čini i neumesnim naš ovovremenski vapaj *izgubljenih* u eri *postindustrijskog društva kasnog kapitalizma*, koje nam je recimo podarilo mobilni telefon, spram onog kada se uvode fiksni telefon ili sijalica, i frenetično registruje nasilje na sve strane.

Najzad, nakon svega izrečenog, može se konstatovati kako su ispunjeni ciljevi rada iz uvodnog razmatranja, kao i svi osnovni zadaci.

Naučni doprinos ovog istraživanja ogleda se u nekoliko ravni. Najpre je to približavanje, pojašnjavanje termina maglovitog značenja - postmodernizam, o kojem se kod nas nije mnogo pisalo (niti prevodilo), iako se sa istim globalno često spekuliše, u mnogim slučajevima na isti način u domenu konstatacija, i kao da se podrazumeva šta on znači, uz najčešće referisanje na nekoliko istih teoretičara, te i bezuslovno oslanjanje na njihove tvrdnje (kao što su to recimo Džejmson ili Bodrijar). Iznoseći brojne stavove značajnih mislilaca vezanih uz temat koji objedinjuju i različite poglede, rad nudi jasnu sistematizaciju razvoja postmodernističke misli dovodeći je u vezu i sa prethodnim pravcima, rezultirajući konkrentnim pozicioniranjem svih odlika koje se smatraju karakteristikama postmodernističkog filmskog iskaza (nasuprot češćeg pristupa pojedinim aspektima, ili posmatranju iz jedne ideološke ravni). Širokim i dubokim uvidom u problematiku uz korišćenje mnogobrojne literature, služeći se i autopoetičkim iskazima samih autora, istraživanje problematizuje pojedina mišljenja često navođenih *neprikosnovenih* autoriteteta za oblast, ukazujući na njihove kontradiktornosti, a što se samog filma tiče, i na neretku površnost u pristupu, tj. delovanja sa *izvanfilmskih* platformi, gde svakako prednjači Fredrik Džejmson.

Dalje, istraživanje otkriva kako brojne pojave na filmu baš i nisu onakve kakvim se iz različitih vizura obično predstavljaju, karakteristične za današnje doba i konceptualno različite u odnosu na ranije, tj.: nove, dinamične, stereotipne, repetitivne, (multi)hibridne, kompleksne, komercijalne, *reciklirajuće*... nudeći sijaset argumenata koji

podvlače sličnosti sa prošlim vremenima širom sveta, uz otkrivanje i onih manje poznatih, ili zaboravljenih podataka iz istorije filma (kao i iz drugih srodnih područja), čime rad sadrži i istoriografski značaj.

Najzad, ono što je cilj svakom ambicioznijem teorijskom radu, da evociramo i Frojda, mogućnost primene njegovih *rezultata* u praksi. Zadovoljavanju ovog aspekta rad je težio naročito odgovarajući na peti zadatak iz postavljenih ciljeva: *stvaranje osnove za bolje razumevanje izražajnih sredstava savremenog filma, i aktuelnih kritičko-teorijskih tumačenja istih*. Težnja da se na što ilustrativniji, argumentovaniji način demistifikuju pojedina apstraktna i opšta mesta, pojasni ono *podrazumevajuće* (npr. naracija sa strukturom i karakterologijom, žanr, brojni aktuelni termini koji pre služe da *fasciniraju* neupućene, negoli da otkriju i razjasne, itd.), kao i otklone česte zablude i predubeđenja u vezi filma (tipa: evropski / holivudski, autorski / žanrovski, komercijalni / umetnički, klasični / modernistički / postmodernistički, nezavisni / zavisni...), sprovedena je u cilju usmeravanja, tj. povratka konkretnom filmskom izrazu, njegovom ontološkom smislu i istorijskim mu strujanjima, odnosno, podvlačenju da se film najpre gleda (i sluša), a ne *(u)čita(va)* (evocirajući u izvesnoj meri i staru maksimu drame - ono što nismo videli (ili čuli), nije se dogodilo), što sve skupa može da doprinese daljem promišljanju i razradama na temu samog medija.

Insistiranje na prioritetu kreativnosti u kontekstu bogatog filmskog jezika čije je ishodište uvek publika - nasuprot itekako prisutnih privatnih ideološko-političkih programa, uz nemanje, ili suženi, tj. krajnje selektivni pogled na filmsku istoriju i aktuelnu produkciju (poput kakve prakse dolazaka novih vlasti od kojih sve započinje), kao i na boljem razumevanju potreba i zahteva sa jedne strane tržišta (kroz razne oblike distribucije, i to svugde u svetu!), a sa druge u mnogome diktiranih institucionalno, od strane državno-centralizovanih promotivnih aparata putem svojih izvršnih tela kakva su međunarodni konkursi i festivalske smotre (što u oba slučaja dok uslovljava primenu jasno uspostavljenih normi, ipak ne ukida mogućnost kreativnog delovanja unutar sistema, osim ukoliko sami autori tome ne teže), može poslužiti kao ispomoć prilikom aktuelnog filmskog stvaranja i razmišljanja, neovisno od bilo kojeg teorijskog diskursa na razini puke terminološke (zlo)upotrebe.

6.1. Odgovor na hipoteze

Pođimo od pomoćnih hipoteza:

- Zameranja savremenim produkcijama od strane mnogobrojnih kritičara i teoretičara često potiču iz odsustva težnje ka što objektivnijoj analizi zasnovanoj na temeljima stilsko-žanrovskih, sadržinsko-formalnih, i filmsko-istorijskih odrednica, bivajući radije vođena vrednovanjima na subjektivnim osnovama, kao što su: sama “tradicija kvaliteta” produkta, tj. povlašćivanje ukusu koji umnogome korenspondira sa (opet upitno jasno definisanom) kategorijom modernističkog filma, lična politička borba, ili predubeđenja potpuno vanjskog karaktera poput finansijske uspešnosti filma, budžeta, zemlje porekla, i sl.

Na ovu hipotezu verovatno najbolji odgovor stiže od Linča: “[Film] bez poruke je teško napraviti, zato što ljudi učitavaju u bilo šta. Ne možete napraviti film bez poruke, to je nemoguće.”⁶²⁸ Bartova *smrt autora* zaista je rodila kritičara, i dovela do toga, kao što Burk zaključuje: *da kritika kao takva postane primarni diskurs*. U radu se težilo da se prikaže što više mišljenja uticajnih teoretičara i kritičara (naročito u vezi sa ovom problematikom Džejmsona), uključujući i brojne im kontradikcije, kao i neke netačnosti.

Dok se filmski autori u priličnoj meri oglašuju o vladavinu postmodernističkih načela, situacija u teoriji (odakle je sve i poteklo) deluje kudikamo apsurdnija, jer se praktično svi, na ovaj ili onaj način, ograđuju od etikete postmodernističkih mislilaca, počevši od najoštrijeg, istaknutog Bodrijarovog komentara. Recimo Džejmson, žestoki kritičar postmodernizma (a što će reći kasnog kapitalizma), na momente kao da evocira i protagonistu iz jednog od prvih filmova u istoriji – *Polivenog polivača*, jednominutnog klasika braće Limijer (*L'arroseur arrose*, 1895), boreći se protiv *predstavljanja nepredstavljajućeg*, on iznosi kao argument primedbu poput one *Videodromu* koji ne ostvaruje ikakvu *respektabilnu filozofsku apstrakciju* (!). “Po pitanju kritike, dobar deo

⁶²⁸ Barney, 2009: 84.

teškoće sa Džejmsonovim pisanjem je taj što on piše oko filmova koje diskutuje, više nego što piše o njima,⁶²⁹ primećuje Volš.

Istaknuto Šrederovo zameranje još iz 1972. godine da američke kritičare, koji su *uvek bili sociolozi na prvom mestu*, stil tradicionalno manje zanima od tematsko-idejnog okvira, platforma je koja naročito objašnjava relativizaciju umetničkog vrednovanja i zamućenost estetskih kriterijuma, čime i selektivnost po potrebi sopstvene ideologije. Tako recimo ukoliko ne postoje elementi popularnog u filmu, film nije visokobudžetan (i po mogućnosti ni američki), što je nedefinisaniji na liniji likova (po automatizmu oni postaju visokovrednovani subjekti) i priče – a što udruženo dopušta i punu slobodu *učitavanja*, odnosno interpretacije i impresionističke kritike, ostvarenje postaje ozbiljan kandidat za laskavu titulu modernističkog. Uvek je favorizovan model prikaza tzv. *klasne tenzije* (neovisno da li i konkretno figuriraju različite klase), uz iznuđenu *tehničku imperfekciju* kao posledicu niskog budžeta (često i izraza autorske filmske nekompetentnosti, što samo odlazi u prilog koliko je film, tj. njegova geneza i razvoj jezika irelevantan u brojnim pomenutim teorijskim diskusijama), kao da film služi jedino za obračun sa holivudskim studijima, tj. konglomeratima.

Najzad, pozajmljivati od recimo Antonionija (kao što je bila prednost Tajvanskom autoru Edvard Jengu da ga Džejmson afirmativno istakne pre negoli i pogleda njegov rad), Bresona, ili Tarkovskog (uz obavezu da se ne uokviruje kakvom žanrovskom konvencijom), ne potpada u domen preispitivanja pastišnosti, već naprotiv - originalnosti, čemu najbolje svedoči i praktično apsolutni respekt spram npr. braće Darden, Bele Tar (Bela Tarr), Tsai Ming-liang, Aleksandra Sokurova, Terens Malika, itd.

Uzmimo i jedan primer. Čak i ako se zanemari Hanekeova generalna sklonost ka *postmodernističkom* nihilizmu, hladnoći i dvodimenzionalnim, nerazvijenim likovima, teško se nailazi na potezanje pitanja barem njegove pastišnosti, makar u vezi sa npr. slavljanim mu francuskim, *enigmatičnim* dramskim trilerom *Skriveno* (*Cache*, 2005), iako se isti referiše na Linčov *Hotel izgubljenih duša* (zamajac radnje su misteriozni snimci prismotre protagoniste, samo što Haneke prevodi Linčov apsurd u svoj cinizam),

⁶²⁹ Walsh, 2012: loc. 12020 (Kindle Edition)

Antonionija (u atmosferi i obesmišljavanju trilerskog kroz opstrukciju plotu i odsustvo razrešenja), uz Bresonov dodir transcendentnog, a sve to začinjeno samoreferencijalnošću na sopstveni *Benijev video* (*Benny's Video*, 1992).

Preferirano čitanje, sintagma koja se vezuje za strogo usmereno ideološko dejstvo klasične filmske naracije, ne prepoznaje se u vodama *art house* evropskog, modernističkog, *klasno osvešćenog* filma. Tako se preskače i ono očigledno, uporno se služeći uvezenim terminom *čitanje* filma (i semiotički *teksta*), umesto ontološki filmskim - gledanjem (poput tumačenja ne/ekstradijegetičkog, na užtrb onog polaznog - dijegetičkog).⁶³⁰ U *Skrivenom* vidimo da arapski emigrant, nakon četiri decenije od kratke mu neprijatne epizode iz detinjstva, izvršava ritualno samoubistvo na očigled osobe koja je za istu *krivac*, ostavljajući pritom za sobom i sina, što skupa, kako se čita, čini metaforu pogubnih posledica francuske kolonijalne politike. Onaj objektivniji pogled na čin koji akter izvrši u filmu, ravan nezreloj, ili nervno oboleloj osobi, te mnogo jednostavnije povlačenje premise - emigranti nemaju sposobnost uklapanja u društvo koje su naselili (nikada ne odrastajući), reklo bi se da zvuči prilično nesofisticirano. Iako se to teško vidi, pretpostavka je i da protagonistu *Skrivenog* (Daniel Auteuil), zbog iste epizode iz detinjstva, progoni višedecenijski, potisnuti osećaj (kolektivne) krivice, isključujući npr. mogućnost da je on samo u strahu po sopstveni život, verovatno zato što se niko u stvarnom životu ne bi uplašio kada bi počeo da dobija misteriozne snimke ovakvog karaktera. Najzad, ovaj produkciono krajnje svedeni film koštao je za Evropu ne baš tričavih 8 miliona evra (*Ljubav / Amour*, 2012, još kamerniji i slavljениji, procenjuje se na oko 9 miliona).

- pozitivno vrednovanje filmskog autora / ostvarenja predominantno je uslovljeno intencijom istog ka podrivanju forme u službi jasno iskazane ideološke borbe protiv kasnog kapitalizma.

⁶³⁰ U vezi sa referisanjem na studije književnosti kroz tekst i čitanje, recimo Elzesar i Bakland ističu: "ono što radimo na studijama filma zapravo se istorijski i metodološki odnosi na proučavanje književnosti, posebno na tendenciju unutar književnosti koja se nazivala 'praktična kritika' ili 'blisko čitanje'." Elsaesser and Buckland, 2002: 16.

Respekt velikog broja teoretičara i kritičara prema podrivanju klasične forme što rezultira razbijanju jasnog, da opet kažemo, teksta, u službi je otvaranja prostora za slobodna učitavanja podteksta, neutvrdive interpretacije, jer prirodno, bez jasnog teksta (strukture, plota i podplotova bez obzira na njihovu formalnu organizaciju, a što znači razvoja likova), nema ni takvog podteksta. Tako se i stiče utisak kako je izbor komentarisanja upravo umetnosti mnogima pokušaj izdizanja – bekstva od prostog, konvencionalnog *parolašenja* na političkim skupovima, tj. oblik sofisticiranog, elitnog paravana (s obzirom da spram umetnosti ipak uvek postoji doza ljudskog respekta). S tim u vezi, čini se posebno indikativnom generalna vizura prigovaranja filmu, ontološki populističkog karaktera a što je teško u vezi sa *apstraktnom filozofijom* (izuzimajući eksperimentalni film) ukoliko je ostvarenje *komunikativno*.

Recimo Buker, u kontekstu *Bulevara zvezda*, ističe koliko god Linčov film bio: “sjajan i suštinski neočekivan, politički je inertan i pruža malo ili ništa u proizvođenju politizovane umetnosti koju je zastupao Benjamin.”⁶³¹ Ili, usred fragmentiranih vizija postmodernističkog iskustva, nemoguće je tretirati socijalizam ozbiljno, tj. *istinski smislene ideje gotovo se neizbežno pojavljuju kao otrcane* (prizivajući Džejmsona, koji je tu *otrcanost* vezivao za recimo tretiranje alijenacije u savremenom filmu) podvlači Buker, zaključujući: “svakako je jasno da skorašnji ‘antikapitalistički’ filmovi nisu uspeali da pokažu socijalizam ili bilo šta drugo kao ozbiljnu alternativu kapitalizmu”⁶³² (referišući se na filmove poput: *Borilačkog kluba*, *Predodređenih ubica* i *Rekvijema za snove / Requiem for a Dream*, 2000). Buker konstatuje i kako niz autora prisutnih u ovom radu, dakako ukazuju *da je kreativnost živa i dobro* u svetu postmodernog filma, *kolikogod filmovi mogli biti slabi u smislu političke kritike*.⁶³³ Naravno, generalno pozivanje opet na Džejmsona neminovno je u vezi sa modernističkim autorima, koji su u svojoj umetnosti uspevali da dosegnu izvan granica kapitalizma, prema utopijskim mogućnostima alternativnih sistema i načina života (što nikada ni Džejmson ni Buker ne rasvetljaju, makar koju je to alternativu nudio npr. Antonioni). U konačnici, iznešeni pristup nas

⁶³¹ Booker 2007: 29.

⁶³² Booker 2007: 46.

⁶³³ Ibid. 187; U svojoj kasnijoj knjizi: *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Children's Films* (2009), Buker zamera što dečiji filmovi nose *skrivenu poruku* koja uči individualizmu, porodici, i kapitalizmu (a valjda bi bilo prirodno da uči kolektivizmu, i protiv porodice?!).

samo odvodi daleko od filmske suštine, u krajnjoj konsekvenci favorizujući zapravo i najprimitivniji oblik izraza kakav je propagandni film (ma koje orijentacije on bio).

Najzad, teorije jesu generalno retoričke prirode. I tri vodeća teoretičara od kojih smo i započeli istraživanje, pre su konstatori stanja što opet može da se čita i ovako, i onako. Svaki od njih je stvorio, kako Denzin kaže, *sopstvene zamke za čitaoca*, efektno artikulirajući isključivo *nazadno licemerje* (kako je sve užasno, izvan kontrole, itd.), igrajući na sigurnu kartu: “ko može da dovede u pitanje Bodrijarov svet hiperrelnog, Liotarovu krizu u narativima, i Džejmsonovo postmoderno stanje od kojeg niko ne može da pobjegne?”⁶³⁴

Koliko se onda uostalom baš od njih, koji žive u sopstvenoj ideološkoj realnosti jedne utopijske, ili izmaštane prošlosti, odsečeni od naše stvarnosti, i mogu očekivati kakve dublje umetničke analize, kada već, kako Denzin sumira: “Bodrijar ima svoj Kod, Džejmson svoj Marksizam, i Liotar svoje lokalne narative utemeljene u egzistencijalnom pragmatizmu...” i svako svoje politike: “Džejmsonova socijalistička, didaktička, politička kartografija, Liotarova pohvala razlikama, i Bodrijarova nihilistička želja da pritiska sistem do njegovih apsurdnih granica.”⁶³⁵

Česti *teoretičari opšte prakse* (koji su recimo juče pisali o modernizmu, danas o savremenoj estetici, a sutra o ratu na Bliskom Istoku), obično zamenjuju kulturno/estetsko carstvo, sa socio-ekonomskim, kako kaže i teoretičar književnosti Stiven Konor (Steven Connor) - *mešaju* estetiziranje *drugog*, sa kulturnim prostorima.⁶³⁶ Doktrina da je umetnost samo instrument društveno-političke borbe (ondosno puka refleksija aktuelnih društvenih okolnosti), ne samo da negira njena zasebno bogata svojstva, već je i zloupotrebljava. Veoma je ilustrativno i Adornovo citiranje Arnold Šenberga da umetnik: “slika sliku, a ne ono što ona predstavlja.”⁶³⁷

⁶³⁴ Denzin, 1991: 59.

⁶³⁵ Ibid. 48.

⁶³⁶ Connor, 1989: 44.

⁶³⁷ Adorno, 1997: 5.

Istini za volju, ovakav angažovan pristup, da bi bio što autentičniji – istoričan, na čemu Džejmson i stalno potencira, tek zahteva duboko poznavanje unutrašnjih prilika određenih prostora koji se analiziraju, kao i njihovo kulturno-istorijsko nasleđe, u šta je gotovo nemoguće detaljno pronicati iz perspektive izvan istog. Pomenuli smo recimo iransku kinematografiju, koliko ima onih *sa strane* koji mogu da zaključe da li je recimo iranski oskarovac *Razvod* (*A Separation*, Asghar Farhadi, 2011) *uz politiku* režima zbog načina na koji nam prikazuje svedočenje na sudu u odnosu na Kuran, osim poznavaoaca svih prilika baš te sredine? A onih koji mogu da prepoznaju osnovna načela zen budizma samo prema rasporedu *pozitivaca* i *negativaca* u masovnim scenama finalnih obračuna Džon Vua (John Woo), obično invertiranih u pastišima istih scena u američkom filmu? O mnogobrojnim kulturološkim simbolima i običajima da i ne govorimo.

Iako je Džejmson marksista, kada već insistira na vizuri političke ekonomije i sociokulturološkom u ime umetnosti (u našem slučaju vanfilmskim u ime filmskog), neobično je da i potpuno zanemaruje neminovan uticaj religijskog nasleđa na isto. Koliko je recimo prezbiterijanstvo uticalo na Linčovu *aistoričnost*, ili De Palmin baptizam, te provedenih 10 godina u kvekerskoj školi na percepciju mu dela Hičkoka, jezuitskog đaka? Kalvinistička pripadnost Šredera, svakako se može dovesti u vezu sa Bresonovim jensenizmom, *barem* na transcendentalnom nivou. Dakle, opet se govori o suženim pristupima, čak i u domenu *vanumetničkog*... Najzad, kako i Bordvel ukazuje, i dalje je evidentno prisutan primat metoda *hermeneutičkog vođenja od strane Velike teorije*.

- Ideal na kojem insistira veliki deo kritičko-teorijske misli sadrži paradoks - kreiranje originalnog filmskog izraza koji treba direktno da ukaže na probleme savremenog društva, dok se u isto vreme očekuje i da se oglašuje o aktuelne tehničko-tehnološke mogućnosti i estetski modus koji su proizvod tog istog društva.

Tome najbolje ide u prilog već istaknuti Džejmsonovi paradoksalni zahtevi, recimo primedba Godaru, koji koliko god bio subverzivan, ipak nije stvorio novi angažovani stil što bi podrazumevao potpunu očišćenost od sredstava kojim se služi i kapitalizam. Ili ona *Videodromu*, što ipak predstavlja *koncept medija*. U domen apsurdna spada Bodrijarova (a

i Džejmsonova) primedba autorima što teže perfekcionizmu, kao i reakcionarni prigovori samosvesnoj upotrebi već postojećeg vokabulara (ako ima veze sa holivudskim filmom, u protivnom je čak i poželjna), zagovarajući time praktično povratak poznavanja filmskog jezika iz pionirskih dana.

- Prisutan otpor kod mnogih teoretičara ka što bogatijem - širem empirijskom iskustvu gledanja filmova, te snažna tendencija ka kritičkom diskursu spram popularne kulture sa suženim poznavanjem iste, uz odsustvo objektivnijeg tretmana aktuelne publike u širem smislu, koja je upravo i reprezent društva u kojem živimo.

Veoma uočljivo iz šturog izbora filmova mnogih teoretičara, kao varijacije (istog) sa ponavljanjem, da se izrazimo matematičkim jezikom kombinatorike, odnosno česta zamena studija filma za studije kulture - pokušaji utvrđivanja teorija na osnovu nekolicine filmova primenjujući brojna mišljenja onih iz drugih oblasti, a što neretko izbor samo još nekoliko dodatnih, brižnije odabranih filmskih ostvarenja iz različitih perioda i područja mogu dovesti u pitanje. Kao što je navedeno u zaključku, veoma je ilustrativan komentar Linde Hačion u vezi sa Igltonom i Džejmsonom i njihovim odnosom spram parodije - *samo oni koji ignorišu sama umetnička dela...*

Najzad, Tarantino podvlači i kako je *on ta publika* u kontekstu *IMDB kritike*, jasno sugerišući i ko nije, a on je i najbolji primer u vezi sa brojnim prigovorima na pastišnost popularnog, toliko popularnog da se preskače navođenje i mnogih mu referenci uz objašnjenje konteksta. Ovde se može pridodati i mešanje kompletnog američkog filma sa holivudskom produkcijom, ignorisanje popularnog u Evropi i *trećem svetu*, dok se u isto vreme hvale kinematografije na osnovu uzorka festivalskih filmova, itd.

- Sve idejno-estetske koncepte aktuelne danas, u manjoj ili većoj meri, imali smo prilike da uočimo na filmu do 1970. godine.

Potvrđi ove teze velikim je delom posvećen segment *Postmodernizam i film* (ukazujući na sličnosti još od neme ere filma), dok se afirmativni odgovori javljaju i dobrim delom ostatka istraživanja.

I konačno, glavna hipoteza:

Osnovna svojstva stila, estetike i naracije, kao i postupci prisutni na filmu od ranih 1970-ih godina do danas mogu se detektovati i u prethodnim razdobljima, što dovodi u pitanje opravdanost uvođenja klasifikacije postmodernizam u domen filmskog izraza i jezika, čime i svrstavanje priličnog dela aktuelnog filmskog stvaralaštva u jedan novi, determinisani umetnički pravac.

... pokazala se ispravnom. Iz svega priloženog, konačni zaključak bio bi da postmodernizam na filmu ne sadrži dovoljno zrele, koherentnu stilsko-estetsku bazu zbog koje bi se mogao tretirati legitimno novim, prepoznatljivim filmskim izrazom: Nakon sprovedenog istraživanja, rezultati ne ukazuje na vidljivi stilski, formalni i sadržinski prelom na polju filmske prakse koji je rezultirao pojavom niza specifičnih autora i ostvarenja jedne nove, zajedničke *postmodernističke estetike*. Tako da: “uprkos apokaliptičnoj retorici koja je često prati, postmoderna ne označava ni radikalnu utopijsku promenu niti lamentirajući pad u hiperrealni simulakrum. Ne postoji prelom - ili barem ne još, ne na bilo kom nivou.”⁶³⁸ Onima koji su ipak i dalje sumnjičavi po pitanju *originalnosti* savremene umetnosti, Almodovar poručuje: “Sve što nije autobiografsko je plagijarizam.”⁶³⁹

⁶³⁸ Hutcheon, 1988: xiii.

⁶³⁹ Hirschberg, 2004.

IZVORI I LITERATURA

- Adorno, Theodor W. 1997. *Aesthetic Theory*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Aleman-Galway, Mary. 2008. "Postmodernism and the French New Novel: The Influence of Last Year at Marienbad on The Draughtsman's Contract." In *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Aleman-Galway, 115–36. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Almodovar, Pedro. 1994. *Pati Difusa i druge stvari*. Beograd: Nova Holding D.O.O.
- Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Archer-Brown, Chris, Kampani, Julia and Bal, Anjali. 2016. "Celebrating the Pleasure Seekers: A Centenarian Faces the YouTube Generation." In *Let's Get Engaged! Crossing the Threshold of Marketing's Engagement Era*, edited by Michael W. Obal, Nina Krey, and Christian Bushardt, 205–10. Heidelberg, New York, London: Springer International Publishing.
- Aristotel. 1955. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Aristotle. 1967. *Poetics*, edited by Frank Elise Gerald. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Atkinson, Michael. 1997. *Blue Velvet*. London: British Film Institute.
- Axmaker, Sean. n.d. "Diva (1981)." *TCM Home Video Reviews*.
<http://www.tcm.com/tcmdb/title/73204/Diva/home-video-reviews.html>. [poslednji pristup: februar 2016]
- Bahun, Sanja. 2013. *Modernism and Melancholia: Writing as Countermourning*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Baindbrige, Caroline. 2007. *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. London: Wallflower Press.
- Barney, Richard A., ed. 2009. *David Lynch: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Barth, John. 1984. "The Literature of Exhaustion." In *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, 62–76. London: The Johns Hopkins University Press.
- Barthes, Roland. 1972. *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press
- . 1977. "Death of the Author." In *Image-Music-Text*, edited by Stephen Heath, 142–48. New York: Hill and Wang.
- Battaglia, Andy. 2007. "Interview: David Lynch." *A.V. Club*. Interview;
<http://www.avclub.com/article/david-lynch-14054>. [poslednji pristup: januar 2016]

- Baudelaire, Charles. 1995. *The Painter of Modern Life and Other Esseys*. London, UK: Phaidon Press.
- . 2014. *My Heart Laid Bare*. Kindle Edition.
- Baudrillard, Jean. 1993. *Baudrillard Live: Selected Interviews*, edited by Mike Gane. London & New York: Routledge.
- . 1994. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- . 1995. *The Gulf War Did Not Take Place*. Bloomington: University of Indiana Press.
- . 1998. *Paroxysm: Interviews With Philippe Petit*. New York: Verso.
- . 2001. *Impossible Exchange*. London and New York: Verso.
- . 2002. *The Spirit of Terrorism and Other Essays*. London and New York: Verso.
- . 2005a. *The Conspiracy of Art*. New York and Los Angeles: Semitext(e).
- . 2005b. *The Intelligence of Evil Or The Lucidity Pact*. Oxford and New York: Berg.
- Bazin, Andre. 1968. *What is Cinema*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- . 2005. *What is Cinema? Vol. 2*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Beard, William. 2006. *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg, Revised and Expanded*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Bell, Emma. 2014. "Liberal Guilt in Dogville and Manderlay." *Thinking Film*.
<http://thinkingfilmcollective.blogspot.ca/2014/01/liberal-guilt-in-dogville-and-manderlay.html>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books.
- Best, Steven, and Kellner, Douglas. 1991. *Postmodern Theory (Critical Interrogations)*. New York: The Guilford Press.
- . 1997. *The Postmodern Turn (Critical Perspectives)*. New York, London: The Guilford Press.
- Bjorkman, Stig. 2004. "It Was like a Nursery - but 20 Times Worse." *The Guardian*.
<http://www.theguardian.com/film/2004/jan/12/1>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Bollen, Chrisopher, and Danluck, Meredith. 2012. "The Surreal Careers of David Lynch." *Interview Magazine*. http://www.interviewmagazine.com/culture/david-lynch-los-angeles-dom-perignon/#_. [poslednji pristup: februar 2016]
- Booker, M. Keith. 2007. *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel so Strange*. Westport, Connecticut & London: Praeger Publishers.

- Bordwell, David. 1985. *Naration in the Fiction Film*,. London: Routlage.
- . 2006. *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- . 2007. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Bordwell, David, and Carroll, Noel. eds. 2012. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Kindle Edi. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David, Staiger, Janet and Thompson, Kristin. 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- . 2010. “The Classical Hollywood Cinema Twenty-Five Years Along.”
<http://www.davidbordwell.net/essays/classical.php>. [poslednji pristup: decembar 2015]
- Borges, Jorge Luis. 2007. *Borhes: Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*,. Reprint ed. New York: New Directions.
- Bright, Jake. n.d. “Meet ‘Nollywood’: The Second Largest Movie Industry in the World.”
Fortune. <http://fortune.com/2015/06/24/nollywood-movie-industry>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Brooks, Xan. 2006. “The Long Goodbye.” *The Guardian*.
<http://www.theguardian.com/film/2006/jul/21/2>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Bunuel, Luis. 2002. *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Bunuel*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Burke, Jason. 2007. “Dark Days for Film-Making World as Depression Lays Von Trier Low.”
The Guardian. <http://www.theguardian.com/world/2007/may/13/film.filmnews>. [poslednji pristup: februar 2016]
- Burke, Sean. 1992. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Carrol, David. 1987. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York: Methuen Inc.
- Clarke, John. 2006. “Style.” In *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain (2nd ed.)*, edited by Hall Stuart and Tony Jefferson, 147–61. London and New York: Routledge.
- Connor, Steven. 1989. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Cambridge, Massachusetts and London, UK: Blackwell.
- Constable, Catherine. 2015. *Postmodernism and Film: Rethinking Hollywood's Aesthetics*. London and New York: Wallflower.
- Cook, Pam. 2005. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. London: Routlage.
- . 2010. *Baz Luhrmann*. London: Palgrave Macmillan.

- Crimp, Douglas. 1985. "On the Museum's Ruins." In *Postmodern Culture*, edited by Hal Foster. London: Pluto pres.
- Daković, Nevena. 1994. *Melodrama nije žanr*. Novi Sad & Beograd: Prometej & Jugoslovenska kinoteka.
- Dam, Freja. 2015. "Dogme Revisited." *Danish Films Digital Issue*. <http://www.dfi-film.dk/dogme-revisited> . [poslednji pristup: januar 2016]
- Dancyger, Ken, and Rush, Jeff. 2007. *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*. 4th ed. New York: Focal Press, Routlage.
- Degli-Esposti Reinert, Cristina. 2008a. "Introduction: "A Postmodern/Poststructuralist Cinema." In *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Alemany-Galway, xii – xiv. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- . 2008b. "Neo-Baroque Imaging in Peter Greenaway's Cinema." In *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Alemany-Galway, 51–78. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Felix. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, and Krauss, Rosalind. 1983. "Plato and Simulacrum." *October* 27: 45–56.
- Delez, Žil. 1995. *Pokretne Slike*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- . 2010. *Film 2: Slika-Vreme*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Denzin, Norman K. 1991. *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. London, Newbury Park, New Delhi: Sage Publications Ltd.
- Derrida, Jacques. 1993. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." In *A Postmodern Reader*, edited by Joseph P. Natoli and Linda Hutcheon, 223–42. New York: State University of New York Press.
- . 1997. *Of Grammatology*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- Di Stefano, John. 2008. "Peter Greenaway and the Failure of Cinema." In *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Alemany-Galway, 37–50. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Dinić, Vesna. 2014. "Narativni prostor filma kao slika afekta: Filmovi Larsa Fon Trira (1991-2011)." Fakultet dramskih umetnosti, Beograd.
- "Dogme95.dk." n.d. <http://www.dogme95.dk>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Dyer, Richard. 2007. *Pastiche*. New York: Routledge.

- Eagleton, Terry. 1985. "Capitalism, Modernism and Post-Modernism." *New Left Review* July-Aug (152): 60–67.
- . 1986. *Against the Grain, Essays 1975-1985*. London and New York: Verso.
<http://www.ubu.com/aspn/aspn5and6/threeEssays.html#barthes>. [poslednji pristup: decembar 2015]
- . 1987. "Awakening from Modernity." *Times Literary Supplement* 4 (377): 194.
- Ebert, Roger. 1994. "Natural Born Killers." *Reviews*. <http://www.rogerebert.com/reviews/natural-born-killers-1994>. [poslednji pristup: januar 2016]
- . 2000. "Dancer in the Dark." *Reviews*. <http://www.rogerebert.com/reviews/dancer-in-the-dark-2000>. [poslednji pristup: februar 2016]
- . 2001. "Pulp Fiction." *Reviews*. <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-pulp-fiction-1994>. [poslednji pristup: januar 2016]
- . 2008. *Roger Ebert's Four Star Reviews*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, LLC. [poslednji pristup: januar 2016]
- . 2010. "'Cache:' A Riddle, Wrapped in a Mystery, Inside an Enigma." *Reviews*.
<http://www.rogerebert.com/rogers-journal/cach%C3%A9-a-riddle-wrapped-in-a-mystery-inside-an-enigma>. [poslednji pristup: februar 2016]
- Eisenstein, Sergei. 1977. *Film Form: Essays in Film Theory*. New York and London: A Harvest / HBJ Book, Harcourt Brace Jovanovich.
- Elliot, Bridget, and Purdy, Anthony. 2008. "Skin Deep: Fins-Se-Siecleand New Beginnings in Peter Greenaway's The Pillow Book." In *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Alemany-Galway, 255–85. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Elsaesser, Thomas, 1985. "Germany's Imaginary America: Wim Wenders and Peter Handke,".
 In *European Cinema*, edited by Susan Hayward, 31–52. Birmingham: Aston University.
- . 1996. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University press.
- . 2005. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University press.
- . 2008. "Real Location, Fantasy Space, Performative Place: Double Occupancy and Mutual Interference in European Cinema." In *European Film Theory*, edited by Temenuga Trifonova, 47–61. New York: Routledge.
- Elsaesser, Thomas, Horwath, Alexander, and King, Noel, eds. 2004. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press

- Elsaesser, Thomas, and Buckland, Warren. 2002. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. Bloomsbury Academic
- Fellini, Federico. 1996. *Fellini on Fellini*. New York and London: De Capo Press.
- Fibiger, Bo. 2003. "A Dog Not Yet Buried - Or Dogville as a Political Manifesto." *P.O.V.*
http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc7A.html. [poslednji pristup: februar 2016]
- Field, Syd. 2006. *Four Screenplays: Studies in the American Screenplay*. New York: Delta Trade Paperbacks.
- Film Culture*, 40-42. 1966. "Interview with Pasolini."
- Forster, E. M. 2002 *Aspects of the Novel*. New York: RosettaBooks LLC
- Foster, Hal, ed. 1983. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press.
- Foucault, Michel. 2002. "Of Other Spaces." In *The Visual Culture Reader*, 229–36. London and New York: Routledge.
- Fox, Alistair, Moine, Raphaele, Marie, Michel, and Radner, Hilary. eds. 2015. *A Companion to Contemporary French Cinema*. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Frank, Jason. 2002. "Baz Luhrmann." *GamesFirst*.
www.gamesfirst.com/articles/jfrank/baz_interview/baz_interview.htm. [poslednji pristup: decembar 2015]
- Frank, Manfred. 1995. *Conditio Moderna*. Novi Sad: Svetovi.
- Frater, Patrick. 2015. "IMAX China Sets Cautious IPO Share Price." *Variety*.
<http://variety.com/2015/biz/asia/imax-china-sets-cautious-ipo-share-price-1201606822>.
 [poslednji pristup: januar 2016]
- Frayling, Christopher. 2012. *Sergio Leone: Something to Do with Dead*. London and New York: Faber & Faber.
- Freitag, Gina. 2015. *The Canadian Horror Film: Terror of the Soul*. Toronto: University of Toronto Press.
- Friedberg, Anne. 1993. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Fritz, Ben. 2014. "For Movie Producers, a Golden Age Fades." *The Wall Street Journal*.
<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702303819704579320690334294558>.
 [poslednji pristup: januar 2016]
- Fryer, Paul. ed. 2014. *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*. Jefferson, North Carolina: McFarland Company.

- Gemunden, Gerd. 1998. *Framed Visions: Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Gilchrist, Todd. 2008. "Exclusive Interview: Wong Kar Wai." *IGN*.
<http://ca.ign.com/articles/2008/10/10/exclusive-interview-wong-kar-wai>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Godard, Jean-Luc. 1986. *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*, edited by Tom Milne. New York and London: Da Capo Press.
- Gokturk, Deniz, Gramling, David and Kaes, Anton. 2007. *Germany in Transit: Nation and Migration, 1955-2005*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Goldstein, Patrick, and Rainey, James. 2010. "Quentin Tarantino on His Movie Influences: From 'Operation Amsterdam' to 'The Good, the Bad and the Ugly.'" *The Big Picture*.
http://latimesblogs.latimes.com/the_big_picture/2010/02/quentin-tarantino-on-his-movie-influences-from-operation-amsterdam-to-the-good-the-bad-and-the-ugly.html. [poslednji pristup: januar 2016]
- Gombrich, E. H. 1995. *The Story of Art*. London: Phaidon.
- Grant, Barry Keith. ed. 2003. *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press
- Greenaway, Peter. 2008. "Body and Text & Eight and a Half Women: A Laconic Black Comedy." In *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Alemany-Galway, 285–300. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Guneratne, Anthony R, and Dissanayake, Wimal. eds. 2004. *Rethinking Third Cinema*. New York and London: Routledge.
- Halliwell, Leslie. 2001. *Halliwell's Who's Who in the Movies*. London: HarperCollins Entertainment.
- Harvey, David. 1992. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell, Cambridge MA & Oxford UK.
- Hawthorne, Christopher. 1997. "Flesh and Ink." *Salon Magazine*.
http://www.industrycentral.net/director_interviews/PG02.HTM. [poslednji pristup: januar 2016]
- Hayward, Susan. 1998. *Luc Besson*. Manchester: Manchester University Press.
- . 2005. *French National Cinema*. New York: Routledge.
- . 2006. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 3rd edition. New York: Routledge.
- . 2010. *Nikita: French Film Guide*. London & New York: I. B. Tauris.

- Hayward, Susan, and Powrie, Phil. eds. 2008. *Essays on Luc Besson: Master of Spectacle*. Manchester: Manchester University Press.
- Hirschberg, Lynn. 1997. "The Two Hollywoods; The Man Who Changed Everything." *November 16*. <http://www.nytimes.com/1997/11/16/magazine/the-two-hollywoods-the-man-who-changed-everything.html?pagewanted=all>. [poslednji pristup: januar 2016] [poslednji pristup: januar 2016]
- . 2004. "The Redeemer." *The New York Times*. http://www.nytimes.com/2004/09/05/magazine/the-redeemer.html?_r=0. [poslednji pristup: decembar 2015]
- Hoesterey, Ingeborg. 2001. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- "Hollywood Split Screens: A Tale of Two Tinseltowns." 2013. *The Economist*. <http://www.economist.com/news/business/21572218-tale-two-tinseltowns-split-screens>. [poslednji pristup: februar 2016]
- Hotchkiss, Lia M. 2008. "Theater, Ritual, and Materiality in Peter Greenaway's *The Baby of Macon*." In *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Alemany-Galway, 223–54. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Howe, Irving. 1959. "Mass Society and Postmodern Fiction 1959." *Partisan Review* Summer 195: 420–36.
- Huber, Nicole, and Stern, Ralph. 2014. "From the American West to West Berlin: Wim Wenders, Border Crossing, and the Transnational Imaginary." In *Transnationalism and the German City*, edited by Jeffrey M Diefendorf and Janet Ward, 187–206. Amsterdam: Palgrave Macmillan.
- Hudson, Rock, and Davidson, Sara. 2007. *Rock Hudson: His Story*. New York: Carroll & Graf Publishers Inc.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- . 2000. *A Theory of Parody*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press.
- . 2004. *The Politics of Postmodernism*. 2nd ed. London and New York: Routledge.
- . 2013. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Irr, Caren, and Buchanan, Ian. eds. 2005. *On Jameson*. Albany, New York: State University of New York Press.

- Jacobs, Matthew. 2015. "Ridley Scott On 'The Martian,' Loving 'The Counselor' And 'Sweetheart' Matt Damon's Recent Gaffes." *Huffpost Entertainment*.
http://www.huffingtonpost.com/entry/ridley-scott-the-martian_560c2fe8e4b07681270054b0.
 [poslednji pristup: januar 2016]
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 1977. "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film." *College English* 38 (8, Mass Culture, Political Consciousness and English Studies): 843–59.
- . 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- . 1992. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington and Indianapolis, London, Indiana University Press, BFI.
- . 1998. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London and New York: Verso press.
- . 2013. *Signatures of the Visible*. Kindle Edi. New York: Routledge.
- Jarmush, Jim. 2013. "Things I've Learned: Jim Jarmush." *MovieMaker*.
<http://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Jencks, Charles. 1986. *What's Post-Modernism?* London and New York: Academy Editions & St. Martins Press.
- Jobson, Richard. 2000. "Luc Beson (Guardian Interviews at BFI)." *The Guardian*.
<http://www.theguardian.com/film/2000/mar/23/guardianinterviewsatbfisouthbank1>.
 [poslednji pristup: februar 2016]
- Jovanović, Nenad. 2011. "Brechtian Cinemas: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Daniele Huillet, PhD Dissertation." University of Toronto.
- Joyce, James. 2008. *Ulysses*. Forgotten Books, US.
- Kael, Pauline. 1966. "Godard Among the Gangsters." *New Republic*.
<https://newrepublic.com/article/93946/godard-among-gangsters>. [poslednji pristup: decembar 2015]
- . 1986. "The Current Cinema, out There and in Here." *The New Yorker*, September 22.
- . 1991. *5001 Nights at the Movies*. New York: Henry Holt and Company.
- . 2010. "NoTourist in the City of Youth." *New Republic*.
<https://newrepublic.com/article/77842/tourist-in-the-city-youth>. [poslednji pristup: januar

2016]

- Kaminski, Stjuart M. 1995. *Žanrovi Američkog Filma*. Novi Sad & Beograd: Prometej & Jugoslovenska kinoteka.
- Kasman, Daniel. n.d. "Brian De Palma." <https://mubi.com/lists/brian-de-palma>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Kembel, Džozef. 2004. *Heroj sa hiljadu lica*. Novi Sad: Stylos.
- Koutsourakis, Angelos. 2013. *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsboory.
- Kovacs, Andras Balint. 2007. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago and London: University Of Chicago Press.
- Kreisler, Harry: 2010. *Political Awakenings: Conversations with History*,. New York & London: The New Press.
- Kristeva, Julia. 1982. "The Bounded Text." In *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, edited by Leon S. Roudiez, 36–63. New York: Columbia University Press.
- . 1986. "Word, Dialogue and Novel." In *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, 34–61. Oxford, UK: Blackwell Publishers Ltd.
- Kuk, Dejvid A. 2007. *Istorija Filma II*. Beograd: Clio.
- La Motta, Jake with, Carter, Joseph and Savage, Peter. 1997. *J Raging Bull: My Story*. New York: De Capo Press.
- Labanyi, Jo, and Pavlović, Tatjana. eds. 2016. *A Companion to Spanish Cinema*,. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Leonard, John. 1990. "From the Archives: John Leonard's Twin Peaks Cover Story." *New York Magazine*. <http://www.vulture.com/2014/10/twin-peaks-new-york-magazine-cover-story-john-leonard.html#>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Levi-Stros, Klod. 1978. *Divlja Misao (2. Izdanje)*. Beograd: Nolit.
- Levin, David Michael. 1993. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Barkeley, Los Angeles, London: University of California press.
- Luhrmann, Baz. 2009. *Romeo+Juliet, DVD*. USA: 20th Century Fox Home Entertainment.
- Lyons, Donald. 1996. "The Passion of Pedro Interview with Pedro Almodovar." *Interview Magazine*. http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/pedro_almodovar_02.htm. [poslednji pristup: decembar 2015]

- Lyotard, Jean-Francois. 1984. *Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, USA.
- . 1991. *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Mackendrick, Alexander. 2004. *On Filmmaking*. New York: Faber & Faber.
- Marcus, Millicent. 2002. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Markuš, Saša. 2014. *Parodija u postmodernom filmu*. Beograd: Filmski Centar Srbije.
- Murdock, Maureen. n.d. *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*.
<http://www.maureenmurdock.com/heroine.html>. [poslednji pristup: januar 2016]
- McBride, Joseph. 2012. *Writing in Pictures: Screenwriting Made (Mostly) Painless*. New York: Vintage Books.
- McKee, Robert. 1997. *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. New York: Regan Books/Harper Collins.
- McKenna, Kristine. 1989. "A Real Multi-Media Kind of Guy : David Lynch, Artist in Many Forms, Tells His Tales of Hollywood after 'Blue Velvet.'" *Los Angeles Times*.
http://articles.latimes.com/1989-08-20/entertainment/ca-1327_1_blue-velvet/4. [poslednji pristup: februar 2016]
- McLuhan, Marshall. 1994. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Boston: The MIT Press.
- Mehrani, Indu. n.d. "Brief History of Bollywood." *The Jillbrary*.
<https://jillbrary.wordpress.com/bollywood-and-libraries/brief-history-of-bollywood/>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Morgan, Kim. 2009. "Basterds, Sam Fuller and Snoopy: Talking to Tarantino." *Huffpost Entertainment*. http://www.huffingtonpost.com/kim-morgan/basterds-sam-fuller-and-s_b_263736.html. [poslednji pristup: januar 2016]
- Myers, Tony. n.d. "Further Reading Notes to the Pervert's Guide to Cinema."
http://www.thepervertsguide.com/extras_myers_notes.html. [poslednji pristup: januar 2016]
- Ndalianis, Angela. 2005. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment (Media in Transition)*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.
- Neale, Steve. 1980. *Genre*. London: British Film Institute.
- . 2000. *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge.
- Neumann, Dietrich. 1999. *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*. Munich, London and New York: Prestel Verlag.

- Nowell-Smith, Geoffrey. 2013. *Making Waves: New Cinema of the 60s*. Revised an. New York, London, New Delhi and Sydney: Bloomsbury Academic.
- Omon, Žak, Bergala, Alen, Mari, Mišel, and Verne, Mark. 2006. *Estetika Filma*. Beograd: Clio.
- Pajkić, Nebojša, Jeličić, Dragan. eds. 2002. *Novi Holivud*. Beograd: Clio.
- Pappademas, Alex. 2009. "Triumph of His Will." *GQ*. <http://www.gq.com/story/quentin-tarantino-inglourious-basterds-alex-pappademas>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Pasolini, Pier Paolo. 1976. "The Cinema of Poetry." In *Movies and Methods. Vol. 1.*, edited by Bill Nichols, 542–58. Berkeley: University of California Press.
- Peary, Gerald, ed. 2013. *Quentin Tarantino: Interviews, Revised and Updated*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Peeters, Heidi. 2008. "The Tulse Luper Suitcases: Peter Greenaway's Left Luggage". in *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Alemany-Galway, 323–28. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Prop, Vladimir. 2013. *Morfologija bajke*, Beograd: XX vek
- Readings, Bill. 1991. *Introducing Lyotard: Art and Politics*. London and New York: Routledge.
- Reay, Pauline. 2004. *Music in Film: Soundtrack and Synegry*. London: Wallflower Press.
- Rippy, Marguerite H. 2009. *Orson Welles and Unfinished RKO Projects: A Postmodern Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Roddick, Nick. 2001. "Interview with Jean-Jacques Beineix." http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/jean_jacques_beineix.htm. [poslednji pristup: januar 2016]
- Rohmer, Eric. 1989. *The Taste For Beauty*, edited by Jean Narboni. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, Charlie. 1994. "Quentin Tarantino on The Charlie Rose Show Transcript." *October 14*. http://www.industrycentral.net/director_interviews/QT02.HTM. [poslednji pristup: januar 2016]
- Rose, Steve. 2011. "Luc Besson: Why I Couldn't Give up Making Films." *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/film/2011/apr/14/luc-besson-interview>. [poslednji pristup: decembar 2015]
- Ross, Andrew. 1994. *The Chicago Gangster Theory of Life*. London, New York: Verso.
- Roud, Richard. 2010. *Godard*. 3rd edition. London: Palgrave Macmillan.
- Salt, Barry. 1979. "From Caligari to Who?" *Sight and Sound* Spring, 48 (2): 119.
- . 2009. "The Shape of 1999: The Stylistics of American Movies at the End of the Century." In *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, edited by Warren

- Buckland, 124-49. New York and London: Routledge
- Sarris, Andrew. 1970. *Confessions of a Cultist: On the Cinema, 1955-1969*. New York: Simon and Schuster.
- Schrader, Paul. 2003. "Notes on Film Noir." in *Film Genre Reader III*, edited by Barry Keith Grant, 229-242. Austin: University of Texas Press
- . 1997. "The History of an Artist's Soulis a Very Sad History; Aleksandr Sokurov Interviewed by Paul Schrader." *Film Comment*.
- Scorsese, Martin. 2009. *Raging Bull [Blu-Ray]*. USA: MGM.
- Sharrett, Christopher, and Tomasulo, Frank P. eds. 1999. *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sheen, Erica, and Davison, Annette. eds. 2004. *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press.
- Sheets, Hilarie M. 2014. "David Lynch, Who Began as a Visual Artist, Gets a Museum Show." *The New York Times*. http://www.nytimes.com/2014/08/31/arts/design/museum-show-for-david-lynch-who-began-as-a-visual-artist.html?_r=2. [poslednji pristup: januar 2016]
- Sherman, Dale. 2015. *Quentin Tarantino FAQ: Everything Left to Know About the Original Reservoir Dog*. Milwaukee: Applause Theatre & Cinema Books.
- Simon, Alex. 2012. "Jean-Jacques Beineix: Divas and Lions and Moons, Oh My!" *The Hollywood Interview.com*. <http://thehollywoodinterview.blogspot.ca/2009/07/jean-jacques-beineix-hollywood.html>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Singer, Ben. 1996. "Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly." In *Silent Film*, edited by Richard Abel, 163–93. New Brunswick, New York: Rutgers University Press.
- . 2001. *Melodrama and Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Singh, M.P. 2006. *Quote Unquote, A Handbook of Famous Quotations*. New Delhi: Lotus Press.
- Skarpeta, Gi. 2003. *Povratak baroka*. Novi Sad: Svetovi.
- Smith, Jeff. 1998. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.
- Sontag, Susan. 2001. *Against Interpretations and Other Essays*. USA: Picador
- Stack, Oswald. 2009. "The Cinema as Heresy, or the Passion of Pasolini: An Interview with Pier Paolo Pasolini." In *After Neorealism: Italian Filmmakers and Their Films; Essays and Interviews*, edited by Bert Cardulo, 65–90. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Stevenson, Jack. 2002. *Lars von Trier*. London: British Film Institute.
- . 2003. *Dogme Uncut: Lars Von Trier, Thomas Vinterburg, and the Gang That Took on*

- Hollywood*. Santa Monica: Santa Monica Press.
- Stocker, Barry. 2007. *Jaques Derrida: Basic Writings*. New York and London: Routledge.
- Stojanović, Dušan. 1991. *Leksikon filmskih teoretičara*. Beograd: Naučna knjiga & Institut za film.
- Tankersley, Jim. 2000. "In an Age of Imitations, Go See the Original." *The Stanford Daily*.
- Tarantino, Quentin. 2011. *Pulp Fiction [Blu-Ray]*. eOne Films Distribution.
- Taylor, Brandon. 1987. *Modernism, Postmodernism, Realism: Critical Perspective for Art*. Winchester, Hampshire: Winchester School of Art Press.
- The Washington Times. 2008. "'Diva' Returns to Big Screen."
<http://www.washingtontimes.com/news/2008/jan/25/diva-returns-to-big-screen/?page=all>.
 [poslednji pristup: januar 2016]
- Tirard, Laurent. 2002. *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors*. New York, London: Faber and Faber.
- Tomasulo, Frank P. 2007. "The Bourgeoisie Is Also a Class: Class as Character in Michelangelo Antonioni's *L'Avventura*." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*.
<http://ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Tomasulo/index.html>. [poslednji pristup: decembar 2015]
- Trier, Lars von, and Mantle, Anthony Dod. 2004. *Audio Commentary, Dogville, DVD*. Lions Gate Entertainment.
- Truffaut, Francois. 1976. "A Certain Tendency of the French Cinema." In *Movies and Methods*. Vol. 1., edited by Bill Nichols, 224–36. Berkeley: University of California Press.
- . 1985. *Hitchcock*. New York: Simon & Schuster Inc.
- Valery, Paul. 1970. *Collected Works of Paul Valery, Volume 14: Analects*. Princeton: Princeton Legacy Library.
- Vogler, Christopher. 2007. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. 3rd edition. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Wachowski, Andy, and Wachowski, Larry. 2008. *The Ultimate Matrix Collection [Blu-Ray]*. USA: WB.
- Walsh, Michael. 2012. "Jameson and 'Global Aesthetics.'" In *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, edited by David Bordwell and David Carrol, Kindle Edi. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Wenders, Wim: "Everything I Loved I Had To Defend." 2014. *The Talks*. <http://the-talks.com/interviews/wim-wenders/>. [poslednji pristup: decembar 2015]

- Williams, Stanley. 2006. *The Moral Premise: Harnessing Virtue & Vice for Box Office Success*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- . 2010. "Inception: Can Dreams Become Reality? Should They?" <http://moralpremise.blogspot.rs/2010/10/christopher-nolans-inception-of-us.html> [poslednji pristup: februar 2016]
- Willoquet-Maricondi, Paula. 2008a. "From British Cinema to Mega-Cinema." In *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Alemany-Galway, 3–32. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- . 2008b. "Prospero's Books, Postmodernism, and the Reenchantment of the World." In *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Alemany-Galway, 177–202. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- . 2008c. "Two Interviews with Peter Greenaway." In *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, edited by Paula Willoquet-Maricondi and Mary Alemany-Galway, 301–22. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Willoquet-Maricondi, Paula, and Alemany-Galway, Mary. eds. 2008. *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Wolf, Jamie. 2007. "Le Cinéma Du Blockbuster." *The New York Times*. http://www.nytimes.com/2007/05/20/movies/20wolf.html?_r=0. [poslednji pristup: februar 2016]
- Wolf, Werner, Bernhart, Walter, and Mahler, Andreas. eds. 2013. *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam - New York: Rodopi.
- Wong, Cindy Hing-Yuk. 2007. "Hong Kong Film, Hollywood and the New Global Cinema: No Film Is an Island." edited by Gina Marchetti and Tan See Kam, 177–92. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Wood, Gaby, and Sheffield, Hazel. 2009. "The Interview: David Lynch." *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/film/2009/feb/28/david-lynch-twin-peaks-mulholland-drive>. [poslednji pristup: januar 2016]
- Žižek, Slavoj. n.d. "Slavoj Zizek on David Lynch." http://www.lacan.com/thesymptom/?page_id=1955.

BIOGRAFIJA

Dejan Nikolaj Kraljačić, rođen je u Zrenjaninu, 1975. godine. Uporedo sa osnovnom školom, u Sarajevu završava i nižu muzičku školu, odsek klavir, maturira u Trinaestoj beogradskoj gimnaziji 1993. godine, da bi upisao Elektrotehnički fakultet u Beogradu, a potom i Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, odsek Filmska i televizijska režija, na kojem diplomira 2001. godine. Na istom fakultetu upisuje postdiplomske studije, i stiče zvanje magistra nauka o dramskim umetnostima iz oblasti filmologija 2010. godine, odbranom magistarske teze: *Baz Lurman: potencijal postmodernizma*. Od 2009. godine, živi i stvara u Srbiji i Kanadi.

U zvanju je vanrednog profesora na Akademiji umetnosti u Novom Sadu gde je zaposlen od 2007. godine, predaje predmete *Filmska i TV dramaturgija* na osnovnim akademskim studijama Dramaturgije i *Dramaturgiju savremenog filma i marketinga* na master akademskim studijama Dramaturgije. Od 2015. godine, honorarni je saradnik Raindance / Staffordshire University (Velika Britanija) postdiplomskog filmskog programa (MA/MSc) gde obavlja funkciju tutora i mentora postdiplomcima (online), programa pokrenutog od strane uticajne mreže nezavisne filmske produkcije u Evropi, Raindance međunarodnog filmskog festivala, koji pored svog centra u Londonu (Engleska), realizuje programe i u Torontu (Kanada) i Los Angelesu (SAD).

Autor je niza zapaženih studentskih kratkometražnih filmova (*Knjiga uspomena / 1995, Proba / 1996, Škrinja / 1997...*). Za kratkometražni igrani film *Bure baruta (Balkan bluz, međunarodni naslov)* nagrađen je Zlatnom medaljom Beograda za režiju najboljeg debitantskog filma na Jugoslovenskom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma 1998. godine, a film je bio uvršćen i u zvanični program prestižnog međunarodnog televizijskog festivala Prix Europa u Berlinu. Za dokumentarni film *Sanjam, a šta mi se događa*, dobitnik je specijalnih nagrada žirija za režiju na Jugoslovenskom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma 2002. i festivalu Zlatni vitez u Rusiji. Kao koscenarista dugometražnog igranog filma *Hadersfeld (2007)*, nagrađen je Ibisom za najbolji scenario na Filmskom festivalu Srbije u Novom Sadu, 2. nagradom Festivala filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji, i Specijalnom nagradom na Festivalu filma i umetnosti u Varšavi. Koautor je komedije *Samo za ljubavnike u pljački*:

interkontinentalni krstareći happy end, koju postavlja na scenu 2007. godine (AKUD Branko Krsmanović), da bi je adaptirao i režirao na Radio Beogradu 2013. godine.

Radio je kao urednik filmskog programa Studentskog kulturnog centra, Beograd od 2001-2003. godine, gde je pokrenuo i uređivao filmsku književnu ediciju *kratkog daha Vrtoglavica*, i bio jedan od pokretača manifestacije Međunarodni salon stripa u Beogradu 2003. godine, čije koordinisanje međunarodnog programa vodi 8 godina.

Profesionalnom filmskom kritikom počinje se baviti 1998. godine, saradujući sa brojnim medijskim kućama (TV, radio, štampa), od kojih se izdvajaju: *Hronike FEST-a*, gde nastupa kao kritičar i autor ekskluzivnih priloga kratke igrane forme (1999, 2000, 2002.), zatim *Hronike autorskog filma*, emisija *Metropolis* za RTS, filmske recenzije za Playboy (Srbija i Crna Gora, 2005)... Saradnik je portala za kulturu jugoistočne Evrope seecult.org, gde objavljuje prikaze međunarodnih festivala, kao i kritike na svetski ponajuticajnijem web portalu za međunarodne filmske festivale - filmfestivals.com.

Paralelno se bavio i marketingom, pisanjem i režiranjem reklamnih video spotova - kampanja, kao i namenskih filmova. Član je FIPRESCI-ja i Udruženja scenarista Srbije.

Изјава о ауторству

Потписани Дејан Николај Краљачић

број индекса _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Постмодернизам и модерни филм са посебним освртом на период од 1970. године до данас

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини није у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 7. март 2016.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Дејан Николај Краљачић

Број индекса _____

Докторски студијски програм Студије филма

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Постмодернизам и модерни филм са посебним освртом на период од 1970. године до данас

Ментор Ред. проф. др Маја Волк

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Дејан Николај Краљачић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 7. март 2016.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Постмодернизам и модерни филм са посебним освртом на период од 1970. године до данас

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 7. марта 2016.

Потпис докторанда