

Akademija lepih umetnosti, Beograd

DOI 10.5937/kultura1133276M
UDK 791.038.6
791.32

POSTMODERNA TEORIJA I FILM

Sažetak: Rad ima za cilj da predstavi postmodernu teoriju na primeru filma. U prvom delu rada raspravlja se o pojmu intertekstualnosti, koji je određen kao suštinski u definisanju postmodernog filma, kao i o teoriji dvostrukog kodiranja. Takođe, u ovom delu rada skrenuta je pažnja na najznačajnije autore iz oblasti književne kritike i društvene teorije koji su doprineli razumevanju postmoderne tekstualnosti. Drugi deo rada predstavlja analitički okvir u kome su date odrednice postmodernog filma. Treći deo rada je rasprava o tome kada bi u analizu postmodernog filma trebalo krenuti, ali i šta bi bio postmoderni film u punom smislu te reči, a koji kinematografski pravci se mogu smatrati pretečama postmodernog filma.

Cljučne reči: *postmoderna, film, intertekstualnost, dvostruko kodiranje, tekst*

Uvod¹

U prvom delu rada, koji se odnosi na postmodernu teoriju, biće raspravljen termin intertekstualnosti i teorija dvostrukog kodiranja. Intertekstualnost savremenih filmskih ostvarenja biće propuštena kroz vizuru teorije dvostrukog kodiranja, koju prvi spominje Čarls Dženks (Charles Jencks) u svojoj knjizi *Jezik postmoderne arhitekture*,² a dalje je razvija Umberto Eko (Umberto Eco) u svojim teorijskim spisima o književnosti i tumačenju savremenih tekstova popularne kulture.³ Drugi deo se sastoji od analitičkog okvira, na osnovu koga se može govoriti o postmodernom filmu, i koji uključuje osnovne karakteristike savremene kinematografije u koje spadaju: intertekstualnost, mešanje žanrovskih konvencija, nelinearna naracija, samorefleksivnost,

1 Izlaganje sa konferencije *Filozofija medija*, septembar 2011, na Cresu, Hrvatska

2 Dženks Č., *Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd 1985.

3 Eko U., *O književnosti*, Beograd 2002.

kombinovanje medijskih formata, relativizacija moralnih normi i nestajanje granice između visoke umetnosti u filmu i popularnih ostvarenja. Treći deo rada posvećen je postmodernom filmu. Vremensko pozicioniranje analize proizilazi iz teorijskih pretpostavki o karakteristikama savremene postmoderne kinematografije, koje su izložene u prvoj celini rada. Pitanja o postmoderni su i dalje otvorena; rasprave o tome šta je postmoderan film i koji su to tačni kriterijumi za njegovo određenje, veoma su različiti, stoga je odgovor na temu šta je postmoderna kinematografija i dalje otvoren, a perspektiva koja se predlaže u ovom radu je vrlo lična.

Intertekstualnost i teorija dvostrukog kodiranja

Kao što je u uvodnom delu rada spomenuto, intertekstualnost je ključni termin za razumevanje postmodernog filma. Čini se da je Džejmson (Frederic Jameson) u pravu kada intertekstualnošću označava način izražavanja u produkciji kulturnih tekstova, u etapi kapitalizma, u kojoj vlada postmodernizam kao kulturna logika.⁴ Postmoderna simulira prošlost putem savremene medijske kulture, koju sve više čine zvuci i slike prošlih vremena. Današnja medijska kultura nas postavlja u splet tekstova prošlih vremena, i time nas vraća nostalgичno u prošlost, u kojoj naša predstava o istoriji estetskih stilova zamenjuje stvarnost.⁵ Ovo je ključna crta postmodernog filma, a ovako shvaćen pojam intertekstualnosti biće jedno od osnovnih sredstava njegovog tumačenja. Kada su moderni avangardni pokreti ostali bez ideje vodilje u odbacivanju prošlosti i stalnom uvođenju novina, dolazi do postmodernog odgovora koji podrazumeva uvođenje istorije uz ironiju i citatnost. Intertekstualnost označava mnogo više od uticaja prethodnih generacija autora na sadašnje. Zagovornici poststrukturalizma (Rolan Bart, Mišel Fuko) radikalizuju ova shvatanja tvrdeći da subjekt nije taj koji govori, već je govor taj koji se služi subjektom. Teoretičari intertekstualnosti su ovim doveli u pitanje koncept autorstva, svodeći autora teksta na orkestratora već postojećih diskursa.⁶

Jedan tekst, ili celokupni opus jednog autora, nastaje pod uticajima različitih diskursa i prepun je protivrečnosti. Epoha postmoderne dovela je u pitanje ideje jedinstva, identiteta, subjekta, u nameri da pokaže da su one kulturno uslovljene i istorijski promenljive. Posebno mesto u ovim postmodernim strategijama je tematizovanje i redefinisavanje pojma autora. Modernistički

4 Jameson F., *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd 1995.

5 Jameson F., op.cit.

6 Bart R., Smrt autora, u: *Književna teorija*, priredio Beker Miroslav, Zagreb 1987.

projekt posmatra autora kao autonomni subjekt, dok, s druge strane, postmoderna kritika ukida ovu autonomnost, naglašavajući da je autor predstava novijeg datuma, proizašla iz pretenzija prosvetiteljstva. Dva mislioca koja su pripadala teorijskoj struji poststrukturalizma, Rolan Bart i Mišel Fuko, u svojim razmatranjima najradikalnije su doveli u pitanje koncept autora. Rolan Bart je, objavljujući smrt autora, najavio rođenje čitaoca, tvrdeći da jedinstvenost teksta ne leži u njegovom poreklu, već u njegovoj destinaciji: „Pošto je sveznajući, autonomni autor, kao reprezentant i metafora autonomnog, vrhovnog i jedino ovlašćenog Subjekta... uklonjen, a delo pretvoreno u mrežu, višedimenzionalno tekstualno tkivo... dakle, (kon)tekst sastavljen od mnogobrojnih citata, aluzija, oblikuje se nova žiža pisanja i značenja – a to je *Čitalac ...*”⁷ Prema Bartovom mišljenju, pisac se pojavljuje kao gost u polju teksta, kao neko ko je upisan u tekst, gubeći time svoje privilegovano mesto autora.⁸

U postmodernoj teoriji nedostatak istoričnosti i konstantna simulacija stvarnosti posredstvom medija, dovele su nas do trenutka kada iza medijski simulirane realnosti stoji nepregledno polje drugih tekstova. Moglo bi se reći da je citatnost postmodernih filmova, ali i drugih ostvarenja iz medijske kulture, njihova ključna odlika. Ali ne samo to, već postoji potpuno razvijen metod stvaranja savremenih citatno intertekstualnih medijskih formi. Intertekstualnost je postala način izražavanja u postmodernom filmu. Da bi se razumeo na ovaj način konstruisan postmoderni tekst, neophodna je već spomenuta teorija dvostrukog kodiranja. Ne postoji gledalac koji bi mogao da uhvati ceo intertekstualni niz jednog filmskog ostvarenja. Svako citatno ostvarenje ima mogućnost da bude dekodirano na dva nivoa. Na prvom nivou, postmoderni filmovi braće Koen (Coen Brothers), Tima Bartona (Tim Burton) i Kventima Tarantina (Quentin Tarantino), snimani su u pojedinim žanrovima i imaju jasno ispričanu priču, koja se, čoveku koji nije upućen u film, čini kao pitka i prihvatljiva forma izražavanja i još jedno ostvarenje u nizi žanrovskih ostvarenja. Ovo je nivo na kojem funkcioniše postmoderni film dok koketira sa popularnom kulturom.

Međutim, za poznavaoce kinematografije i ostalih tekstova popularne kulture, intertekstualno ostvarenje postmodernih rediteља se pokazuje u sasvim drugom svetlu, i otkriva ono što Eko naziva *lavirintom intertekstualnosti*, kome nema kraja kada se jednom čovek upusti u analizu.⁹ Ne radi se samo o prepoznavanju uticaja popularnih i poznatih filmova, koji se mogu lako naći

7 Jovanov S., *Rečnik postmoderne*, Beograd 1999, str. 15-16.

8 Bart R., *Smrt autora*, op.cit.

9 Eko U., *O književnosti*, Beograd 2002.

u istorijama filma, već o citatnosti čitavih podžanrova (kao što su filmovi jurnjave kolima ili treš horor filma), muzike, stripa, slabo poznatog japanskog filma, eksploatatorskog filma, francuskog novog talasa i u brojnim drugim uticajima koje treba uočiti i adekvatno protumačiti u jednom kompleksnom filmskom ostvarenju. Međutim, ako dobro poznavanje kinematografije i popularne kulture zadovoljava potrebe tumačenja Tarantinovih filmova, onda o tome nema govora kada je u pitanju intertekstualnost filmova braće Koen, jer su njihova dela, osim iz filmskih, nastala i iz citata drugih vrsta tekstova, kao što su književnost, religijski spisi, istorijski spisi i umetnost. Postmoderni film nema realno uporište u predstavljanju ili iskrivljenju stvarnosti, niti to pokušava, a ove tendencije, o potpunom odustajanju od odnosa sa stvarnošću, sjajno opisuje Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) u svojim knjigama zrele faze njegovog intelektualnog razvoja.¹⁰ Sa postmodernim filmom, kao što je rečeno, nalazimo se u intertekstualnosti kao suštinskoj osobini medijskog efekta, a na ovom nivou razumevanja film se pokazuje kao kompleksna tvorevina satkana od bezbroj uticaja. Ne radi se samo o zahtevu da se otkrije nepregledni *lavirint citatnosti*, već i o tome da se u jednu popularnu žanrovsku formu, koja je prihvatljiva svima, smeste vrlo kompleksni načini izražavanja koje su koristili i mejnstrim i avangardni filmski reditelji.

Iz svega ovog proizilazi da je postmodernom načinu izražavanja, u bilo kojoj od spomenutih oblasti popularne kulture, karakteristično da stvara dela koja mogu da privuku daleko veću publiku nego dela modernističke avangarde, uprkos činjenici da se u njima mogu pronaći vrlo kompleksna umetnička i stil-ska rešenja. Ova osobenost dovodi do kombinovanja popularne zabave sa nekim kompleksnim stilskim rešenjima iz nekadašnje visoke umetnosti. O ovom procesu je Džejmson pisao kao postmodernom fenomenu mešanja visoke i popularne kulture. Široko prihvaćeno postmoderno ostvarenje nije postalo popularno bez razloga, jer ono na oba nivoa dvostrukog kodiranja dobro funkcioniše. Postmoderni filmovi jesu popularni i interesantni širokoj publici koja ne prepoznaje sve navedene citatne odlike njihovih dela, i u njima uživa na osnovu toga što su im ona zabavna. Za potpuno razumevanje fenomena postmodernog filma i suštinskog razobličavanja savremenih tendencija u svim oblastima popularne kulture, neophodna nam je intertekstualna perspektiva i Dženks Ekova teorija dvostrukog kodiranja (dopunjena Fukoovim, Bartovim, Džejmsonovim i Bodrijarovim spisima) koja se pokazuje kao fundamentalna u tumačenju tokova savremenosti.

10 Bodrijar Ž., *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad 1991.

Pojmovno-hipotetički okvir

Intertekstualnost – predstavlja odustajanje od toga da se jedan tekst, bilo da su knjiga, film ili pesma u pitanju, posmatra kao izdvojena i zatvorena celina. Svaki tekst, kako su to ukazivali teoretičari poststrukturalizma, pokazuje povezanost sa tekstovima koji su prethodili i ne može se razumeti bez njih. Otkako je Roland Bart (Roland Barthes) objavio smrt autora, tekst, koji je stvoren od strane nekog, pretvoren je u višedimenzionalno tkivo sastavljeno od citata, aluzija i termina, koji su postojali još pre nego što se neko odlučio na akt pisanja. Kada stvaramo tekst nikada nismo originalni, već mi mešamo pisanja koja preegzistiraju i, oslanjajući se na mnoštvo tekstova, stvaramo mrežu značenja i referenci ka drugim tekstovima umesto izdvojenog i zaokruženog dela. Ono što suštinski razlikuje postmodernu intertekstualnost od klasične jeste da su u klasičnom shvatanju intertekstualnosti nosioci teksta referirali ka fenomenima savremenosti, kroz već postojeće jezičke strukture. U postmodernom izražavanju nestaje želja da se referira ka stvarnosti, a intertekstualnošću autori se svesno služe, i ona postaje željeni i samo sebi svrsishodan način izražavanja. Uživanje u postmodernom tekstu se dostiže prepoznavanjem što većeg citatnog niza jednog ostvarenja, dok se na uštrb toga gubi realnost u nepreglednom polju aluzija ka drugim tekstovima. Bodrijar i Džejmson pišu o ovim procesima kao o simulaciji realnosti u kojoj je došlo do gubitka istoričnosti, jer je sistem, proizvođači postmoderne tekstove, došao u situaciju da ne može da prizove realnu prošlost.¹¹ Mediji postaju sredstva istorijske amnezije i omogućavaju zaboravljanje. Postmoderni film nam ne predstavlja savremenost i ne govori o prošlosti kako se ona zbila, već prikazuje prerade postojećih filmskih stilova, epoha i žanrova. Film se na ovom nivou pokazuje kao sredstvo medijske simulacije, ali i kao sjajan indikator da živimo u jednom vremenu u kome je došlo do transformacije realnosti u medijske slike prošlosti.

Mešanje žanrovskih konvencija – Postmoderni film i njegova intertekstualnost se reflektuje u fluidnosti žanrovskih granica i njihovom mešanju. Najbolji primer ovoga su savremeni postmoderni intertekstualni filmovi u kojima se citiraju kadrovi, muzika i dijalozni drugih ostvarenja, uz namerno mešanje i preplitanje najrazličitijih žanrovskih konvencija. Najčešće se dug prema nekom delu, iz koga je preuzet citat, priznaje i naznačava. Mnogi od tekstova direktno aludiraju na izvore na koje se oslanjaju, kao što je to slučaj u televizijskim crtanim serijama *Simpsons* (Simpsons) i *Saut Park* (Sought Park) ili u filmovima braće Koen i Džima Džarmuša. U ovakvim primerima

¹¹ Bodrijar, op.cit.

radi se o spomenutoj samosvesnoj formi intertekstualnosti, u kojoj se zahteva od gledaoca neophodno poznavanje drugih tekstova popularne kulture da bi se adekvatno mogao razumeti i potpuno uživati u njihovom sadržaju. Film, koji kombinuje žanrovske konvencije, može tokom jedne celovite priče, kao što je to primer Džarmušov (Jim Jarmusch) *Duh pas/Ghost Dog*, varirati različite žanrovske konvencije. Sa druge strane, film može početi u isključivo jednom žanru, a onda iznenaditi gledaoca naglim obrtom i uvesti ga u potpuno drugi žanr, kao što su to uradili Tarantino i Rodrigez (Robert Rodriguez) u filmu *Od Sumraka do svitanja/From Dusk till Dawn*. U postmodernoj kinematografiji mešanje žanrovskih konvencija ne vodi ka ukidanju žanrovskog filma. Postmoderni filmovi i dalje čuvaju već postojeće žanrove, razvijaju ih i revitalizuju neke koji su zaboravljeni i napušteni.

Nelinearna naracija - Postmoderni filmovi često su snimani nelinearno, što dovodi do potkopavanja vremenskog sleda događaja u filmu. Međutim, nelinearnost nije isključivo odlika postmodernog filma i povremeno je korištena i u ranijim periodima kinematografije, ali na osnovu činjenice da je nelinearna naracija postala učestala i široko korištena u postmodernoj kinematografiji, može se zaključiti da je to jedna od karakteristika postmodernog filma. Ono što postmoderni reditelji u sve većoj meri donose, jeste više oblika te nelinearnosti, koje podrazumevaju da je jedan događaj ispričan iz više delova koji su ne samo nehronološki poslagani, nego u film često unose i anahronost. Na primer, Tarantinov film *Petparačke priče/Pulp Fiction* počinje i završava se istom scenom. Postmoderna teorija insistira na psihičkoj fragmentaciji subjekta u savremenosti. Džejmson, na osnovu Lakanove (Jacques Lacan) teorije, tvrdi da je, usled rastuće kompleksnosti i fragmentacije svakodnevnog života u postmodernom svetu, subjekt izgubio osećaj za vremenski kontinuitet, što ga je dovelo u situaciju šizofrenog iskustva.¹² Za ovakav gubitak temporalnosti Džejmson nalazi delimično krivicu u medijima, koji bombarduju ljude svakodnevno nelinearnim narativima u kojima se pojavljuju likovi sa pluralnim i fluidnim identitetima.

Samorefleksivnost filma - Samorefleksivnost filma je veoma prisutna u savremenoj kinematografiji, ali, takođe, kao nelinearna naracija, nije karakteristika koja se mora naći u svakom postmodernom ostvarenju. Sa jedne strane, nelinearna naracija je postojala od samih početaka kinematografije; sa druge strane, samorefleksivnost je nešto za šta se to ne bi moglo konstatovati. Samorefleksivnost predstavlja osobinu teksta da se u okviru njega ne

12 Jameson F., op.cit

podražava realnost, već on predstavlja refleksiju ka samom sebi kao fikciji, ili sugerije da se sastoji od drugih tekstova. Suprotno klasičnom periodu u kinematografiji, u kome se težilo da se publika navede na utisak da se junaci nalaze u stvarnom svetu, u postmodernom filmu putem samorefleksivnosti skreće se pažnja gledalištu da je u pitanju fiktivni i nestvarni svet, nastao iluzijom slike. Moglo bi se reći da je nešto slično postojalo već u Felinijevim (Federico Fellini) filmovima, međutim, postmoderna samorefleksivnost uključuje i citatnost i parodiju. Postmoderni film može, kao što je to urađeno u filmu Altmana (Robert Altman) *Igrač/ Player*, da parodira celokupnu holivudsku filmsku industriju. Sa druge strane, može biti parodiran način predstavljanja likova, naracije i zapleta u okviru jednog žanra, kao što je to uradio Ves Krejven (Wes Craven) sa serijalom horor filmova *Vrisak/Scream*. Takođe, pažnja gledaocima, da se radi o fikciji, može biti skrenuta, samorefleksivno, na takav način što bi neko od glumaca prekinuo tokom filma da glumi i obratio se publici. Na primer, Vudi Alen (Woody Allen) je to uradio u filmu pod nazivom *Ani Hol/Anni Hall*.

Kombinovanje medijskih formata - Kao i kad je u pitanju mešanje žanrovskih konvencija, savremeni film je pokazao tendenciju da, osim standardnih filmskih tehnika, u sebe uključuje u sve većoj meri druge medijske formate: muzičke spotove, crtane filmove, dokumentarni materijal, televizijske emisije, vesti, sapunice, kvizove ili tok šou emisije. Sa druge strane, izvor inspiracije kinematografije sve češće postaju stripovi ili popularne televizijske crtane serije. Ono što je specifično jeste da filmovi sve manje adaptiraju strip ili crtani film prema filmskom mediju, već sve više liče na medije iz kojih su nastali. Kao paradigmatični primer mešanja medijskih formata mogu se uzeti Tarantinovi filmovi *Prirodno rođene ubice/Natural Born Killers* (1994, Oliver Stone) i *Kill Bill*, a primer stripizovanog filma su ostvarenja *Grad greha/ Sin City* (2005, Robert Rodriguez i Frank Miller) i *300/300* (2006, Zack Snyder). Filmovi naširoko koriste muziku, a ta veza u pojedinim ostvarenjima, povremeno, postaje veoma intenzivna, jer često tokom filma, na trenutak, napuštamo radnju da bi prešli direktno u medij muzičkog spota. Verovatno najdraštičniji primer navedenog je film *Mulen ruž/ Moulin Rouge* koji je snimljen kao niz muzičkih MTV spotova. Džoni Voters (Jonn Voters) u svojim filmovima, još sa kraja 1980-ih i početka 1990-ih *Lak za Kosu/Hair Spray* i *Kraj Bejbe/Cry-Baby*, na manje MTV-jevski način od *Mulen Ruža* prikazuje svoje glavne junake kao lokalne američke rok zvezde, a radnja filma povremeno prestaje, da bi se film na momente pretvorio u muzički spot, ili tinejdžersku muzičku televizijsku emisiju.

Relativizacija moralnih normi – Postmoderna je određena, pre svega, Liotarovom (Francois Lyotard) krizom metanarativa, koja podrazumeva nepoverenje u velike teorije koje nam daju mogućnost da objasnimo stvarnost kao celinu.¹³ Umesto pojmovna jedinstva i celine, Liotar razume savremenost kraja XX veka u terminima radikalnog pluraliteta i predlaže uvođenje pluralizma jezičkih igara. Pluralitet, koji je uveden sa postmodernim u teoriju, ima dalekosežna i mnogostruka značenja. Jedno od ovih značenja se odnosi i na etička pitanja, gde se suočavamo i sve više uvažavamo mnoštvo različitosti koje postoje u savremenim društvima. Suprotstavljanje zahteva metanarativima je, u svakom pogledu, odbijanje sveobuhvatnih metafizičkih teorija. Kada su moralni problemu u pitanju, odbacivanje metanarativa i metafizike, znači da ne postoje univerzalna i opštevažeća moralna pravila primenjiva na sve ljude. Ovo ne znači da moral ne postoji više, jer ako ne bi postojao, onda bi sve bilo moguće. Ipak, savremeni život i kinematografija pokazuju da je došlo do erozije starih moralnih principa, a ceo taj proces je doveo do toga da ono što je bilo moralno neprihvatljivo na televiziji i filmu tokom sredine XX veka, postaje danas prihvatljivo. Ne postoji nikakva jedinstvena i univerzalna stvarnost ili istina tako da bi neko, saznajući je, mogao da donese univerzalne sudove šta je dobro ili loše, lepo ili ružno, dobronamerno ili zlonamerno. Uprkos svemu, ljudi u postmodernim društvima donose moralne sudove, jer etičke vrednosti, u krajnjoj liniji, potiču iz same ljudske egzistencije. Prema postmodernom stajalištu, svaki čovek gradi svoje moralne sudove na osnovu ličnog iskustva i mnjenja zajednice u kojoj živi, što znači da su oni radikalno pluralni i krajnje lokalnog karaktera. Sa druge strane, moralni standardi su prema postmodernom stanovištu istorijski uslovljeni, što implicira da su vremenom promenljivi. U periodu klasičnog Holivuda, dobro ili loše nikada ne bi smeli biti pomešani tokom filmske reprezentacije. Danas, baš suprotno ovome, u postmodernoj kinematografiji, postupci junaka su predstavljeni na takav način da ne možemo odrediti da li se oni ponašaju moralno ispravno ili ne. Nadalje, u periodu klasičnog Holivuda krivci su morali biti kažnjeni ili bi se do kraja filma pokajali zbog greha koje su počinili. Pravila klasičnog Holivuda i starih moralnih normi nisu dopuštala da publika saoseća sa kriminalom i grehom, dok je to danas u velikoj meri dozvoljeno. Postmoderni junaci filmova prolaze nekažnjeno za nedela, događaji se predstavljaju iz pozicije antiheroja, a zločinci i pljačkaši predstavljeni su kao simpatično negativni.

Nestajanje granice između visoke umetnosti u filmu i popularnih ostvarenja - Ono što se nekad smatralo visokom umetnošću i

13 Liotar F., *Postmoderno stanje*, Novi Sad 1988.

bilo namenjeno eliti početkom XX veka, usled tehničkih pronalazaka i kapitalističkih tendencija za komercijalizacijom, polako postaje pristupačnije širim društvenim slojevima. Visoka umetnost kao koncept rezervisan samo za pojedince prestaje da važi, a prve naznake mešanja popularnih fenomena i visoke umetnosti javljaju se početkom XX veka. Međutim, jasna distinkcija između toga šta je popularno a šta umetnost nije nikada bila jasna. Samosvesnost da je otpočela igra nestajanja distinkcija između visoke umetnosti i popularne kulture, inspiriše autore u različitim oblastima da se poigraju sa tim procesom. Dakle, postmoderni metod se sastoji u tome da se pojedini tekst (film, roman, strip ili muzika) popularnog karaktera ispriča kroz stilska rešenja visoke umetnosti, a da pri tom njegov sadržaj tematizuje veoma kompleksna pitanja. Najuspelija dela, koja se koriste ovom postmodernom metodom igranja sa formama popularnog i uzvišenog, uspele su da spoje obe komponente na neuobičajen i originalan način. Time je postmoderno delo, kao što je već spomenuto u uvodu ovog rada, kroz dvostruko kodiranje i čitanje prvog i drugog nivoa, postalo dostupno velikom broju ljudi, a sa druge strane, u njemu može uživati i učenici čitalac, koji prepoznaje postupke koji su pripadali nekad elitnoj umetnosti.

Postmoderni film

Ključni momenat, kada se pozicioniramo i otpočinjemo analizu, jeste kako smo odredili karakteristike postmoderne kinematografije, jer predložene odrednice determinišu momenat od kojeg krećemo u analizu filma. Za početak bi moglo da se konstatuje da radikalnog raskida nema, i da postmoderna u teoriji i praksi ne raskida sa modernizmom već se nadovezuje na njega, pa bi se stoga mogao izvući prvi zaključak da je postmodernizam počeo da ulazi i nagriza modernističke ideale postepeno još 1950-ih, da bi taj proces doživeo kulminaciju početkom 1990-ih, kada su snimljeni ključni postmoderni filmovi. Uprkos činjenici da mnogi teoretičari kreću u analizu postmodernog filma od perioda američkog noara, francuskog novog talasa ili filmova italijanskih reditelja neorealizma (iz razloga što ironija, cinizam, otuđenost, beznadežnost, odustajanje od crno belog predstavljanja likova, pojava relativizacije starih moralnih normi i, možda najvažnije, zbog prikaza sveta nestabilnosti i društvene krize počinje da prevladuje u tim kinematografskim periodima), karakteristike postmodernog filma koje sam odredio kao suštinske, tu se još ne mogu u potpunosti uočiti. Smatram da su spomenuti pravci u kinematografiji izrazili vrhunac modernizma, nagoveštavajući, u svojim najboljim primerima, začetke onog što će se razviti u postmodernu kinematografiju.

Obrazloženo je shvatanje da je, kada se govori o postmodernom filmu, na delu pre svega samosvesni oblik intertekstualnosti. On povlači sa sobom osećaj nostalgije za prošlim vremenima, predstavljajući prošlost ne na način kako se desila već kako je bila stilistički obrađena u drugim medijima, što dovodi dalje do odustajanja od reprezentacije stvarnosti i nestajanja ideoloških poruka, da bi sve ovo kulminiralo u procesu koji su Bodrijar i Džejmson opisali kao nestanak istoričnosti. Nadalje, suštinski značajne odrednice su igra sa žanrovskim pravilima, relativizacija morala, mešanje pop fenomena sa visokom umetnošću, nelinearna naracija i samorefleksivnost filma. S obzirom na postavljene kriterijume, početak rasprave o postmodernom filmu je period 1970-ih i vreme novog Holivuda, kada je citatna i aistorijska struktura filmskog medija počela da dovodi do onog što je Bodrijar zvao *agonija stvarnog* i početak ere simulacije.¹⁴ Bodrijar smatra da je sa filmovima iz ovog perioda, kao što su *Američki grafiti/American Graffiti* iz 1973., *Kineska četvrt/Chinatown* iz 1974., *Beri Lindon/Barry Lyndon* iz 1975., *Poslednja bioskopska predstava* iz 1971. i *Svi predsednikovi ljudi/All the President's Men* iz 1976. godine, započinje stilistička obrada prošlosti, i to su prvi filmovi gde je moguće uočiti potpuno odustajanje kinematografije od pretenzija da bude na tragu istorije. Istorija se, u prekomernim stilističkim obradama prošlosti ovih filmova, potpuno povukla, a insceniranje istorije kroz ove filmove može jedino da prizove osećaj nostalgije za vremenima koja nam se prikazuju, iako se događaji unutar njih nisu tako odigrali.

Postmoderne tendencije u okviru novog Holivuda javljale su se narušavajući postojeće konvencije i ogledale su se u prihvatanju uticaja evropske kinematografije, odustajanjem od obavezne linearne naracije, postavljanjem antiheroja kao glavnih junaka, relativizacijom morala, odbijanjem da se budućnost predstavi kao sledeća etapa u istorijskom progresu i eksperimentima sa novim tehnikama i stilskim pristupima. Kinematografija je počela da problematizuje predstavljanje društvenog napretka, dok se u klasičnom periodu više zasnivala na idealima modernosti i herojskim pričama o svetloj budućnosti.

Već početkom 1980-ih javljaju se složeno strukturisana postmoderna ostvarenja. Reditelj Martin Skorseze (Martin Scorsese) je 1980. godine snimio *Razjarenog bika/Raging Bull*, prema autobiografskoj knjizi boksera Džeka La Mote (Jack LaMotta), koga tumači Robert de Niro (Robert De Niro), ali u postmodernom maniru menjajući neke od bitnih momenata njegovog života. Istorija je stavljena na stranu, čime je reditelj teo da pokaže

14 Bodrijar Ž., *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad 1991.

da život La Mote nije jedino predmet njegovog filma. Skorseze je dekontekstualizovao i adaptirao istoriju reprodukujući je kao mit. Postmoderna rekonfiguracija učinila je film pseudoistorijskim tekstom. *Istrebljivač* (1982, Ridley Scott) je sledeći značajan postmoderni film u kome se tematizuju mnoge implikacije postmoderne teorije. U filmu se kroz lik detektiva Dekarda problematizuje autentičnost ljudskog postojanja i postojanost identiteta. Dilema autentičnosti nije istaknuta samo radnjom filma i dijalozima, već i vizuelnim stilom. Kada su osamdesete u pitanju, nezaobilazan je i film *Plavi somot* Dejvida Linča (1986, David Lynch) zbog otvorene strukture filma koja dozvoljava najrazličitija učitavanja značenja. Po njegovim rečima, mogućnost otvorenog tumačenja jeste prostor u kome on stvara i kome teži. Kompleksna struktura teksta uključuje najrazličitija čitanja prvog i drugog nivoa... Linčovo ostvarenje je, iz tog razloga, kako primećuje Norman Denzin,¹⁵ ujedno delo visoke umetnosti, ali istovremeno pripada i kategoriji treš filma.

Pored Skorsezea, Linča i Skota, tu je plejada reditelja koja je iznedrila do kraja postmoderni senzibilitet 1980-ih (mada su pojedini snimali filmove već 1970-ih), kao što su: braća Koen, Dejvid Memet (David Mamet), Tim Barton, Džon Voters (John Waters) i Džim Džarmuš (Jim Jarmusch). Takođe, neki stariji reditelji, poput Vudi Alena (Woody Allen), Martina Skorsezea, Teri Gilijama (Terry Gilliam), Ves Krejven (Wes Craven), Roberta Altmana (Roberta Altmana), Olivera Stouna (Oliver Stone), Brajana De Palme (Brian De Palma), prilagođavajući se novom senzibilitetu vremena u kome žive, nastavili su uspešno da stvaraju od 1980-ih postmoderna filmska ostvarenja tokom narednih dekada.

Tokom devedesetih godina dolazi do kulminacije postmodernih tendencija u kinematografiji, a reditelji koji su u ovom periodu snimili svoja najbolja ostvarenja su na primer: Robert Rodrigez (Robert Rodriguez), Gaj Riči (Guy Ritchie) i Deni Boil (Danny Boyle). Oni su bili predvođeni ključnom figurom u postmodernom filmu, Kventinom Tarantinom, koji je verovatno najbolje izrazio duh dekade 1990-ih. Veliki broj teoretičara sa razlogom smatra da se u Tarantinovoj kinematografiji mogu naći verovatno najbolji primeri postmodernih tendencija u filmu, a da je njegovo ostvarenje *Petparačke priče* esencijalni postmoderni tekst 1990-ih.

15 Denzin N., *Images of Postmodern Society*, London 1991.

Zaključak

Na primeru kraće analize niza ostvarenja, ukazano je na funkcionisanje postmodernog teorijskog okvira tumačenja i interpretacije filmskih tekstova. Postmoderne tendencije u filmu, kao i drugim oblastima, javljaju se postepeno. Njihov početak lociran je tokom 1970-ih, a kulminacija tokom 1990-ih. U radu je zastupana teza da je glavna odlika postmodernog filma intertekstualna citatnost, i da ona podrazumeva preplitanje tekstova najrazličitijih vrsta. Međutim, citatnost nije jedina karakteristika postmodernog filma. Pored opisanih procesa, u kojima realnu istoriju zamenjuju stereotipne i iskrivljene slike prošlosti, postmoderni tekst može da sadrži i niz karakteristika kao što su: fragmentacija naracije, mešanje žanrovskih konvencija, samorefleksivnost, preplitanje više medijskih formata, brisanje jasnih granica između popularne kulture i visoke umetnosti. Kroz sve ove odlike savremeni film reflektuje, ali i proizvodi sopstvenim uticajem savremeno društveno stanje, koje se, u teorijama Džejmsona i Bodrijara, prepoznaje kao doba medijske simulacije. Konačno, savremeni postmoderni film ne referira ka stvarnosti, već stvara hiperrealne slike, čiji se izvor nalazi u drugim tekstovima iz prošlosti medijske kulture.

LITERATURA:

- Bart R., *Strukturalistička delatnost*, u: Beker M., *Književna teorija*, Liber, Zagreb 1987.
- Bart R., *Smrt autora*, u: Beker M., *Književna teorija*, Liber, Zagreb 1987.
- Bart R., *Od djela do teksta*, u: Beker M., *Književna teorija*, Liber, Zagreb 1987.
- Bertens J. W., *The Idea of the Postmodern*, Routledge, London – New York 2005.
- Bodrijar Ž., *Savršen zločin*, Beogradski krug, Beograd 1998.
- Bodrijar Ž., *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad 1991.
- Boggs C. i Pollard T., *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2003.
- Booker M. K., *Postmodern Hollywood*, Praeger, London 2007.
- Denzin N., *Images of Postmodern Society*, SAGE Publications, London 1991.
- Dženks Č., *Jezik postmoderne arhitekture*, Vuk Karadžić, Beograd 1985.
- Eko U., *Granice tumačenja*, Paideia, Beograd 2001.
- Eko U., *O književnosti*, Narodna knjiga, Beograd 2002.

- Elsaesser T. i Buckland W., *Studying Contemporary American Film*, Arnold, London 2002.
- Fabe M., *Closely Watched Films*, Berkeley, University of California Press, Los Angeles and London 2004.
- Foucault M., *What is an Author*, 2008, <http://korotonomedia2.googlepages.com/Foucault-WhatIsanAuthor.pdf>
- Grainge P., *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester 2003.
- Jameson F., *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Art press, Beograd 1995.
- Jovanov S., *Rečnik postmoderne*, Geopoetika, Beograd 1999.
- Liotar Ž. F., *Postmoderno stanje*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad 1988.
- Malpas S., *The Postmodern*, Routledge, London – New York 2005.
- Maširević Lj., *Postmodern teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*, Institut za sociološka istraživanja, Beograd 2011.
- Orr M., *Intertextuality*, Polity Press, Cambridge 2006.
- Sim S., *Irony and Crisis: A Critical History of Postmodern Culture*, Icon Books, Cambridge 2002.
- Vatimo Đ., *Kraj moderne*, Svetovi, Novi Sad 1991.

Ljubomir Maširević
Academy of Fine Arts, Belgrade

POSTMODERN THEORY AND FILM

Abstract

The main aim of this paper is to demonstrate postmodern concepts exemplified in contemporary film. The first part of the work discusses both the notion of intertextuality recognized as the linchpin of defying postmodern film, and the double coding theory. The most important authors belonging to the field of literary criticism and social theories who significantly contributed to understanding of postmodern textuality are also spotlighted in this part of the work. The second part of the work represents analytic frame where entries of postmodern film are given. The third part of the work is actually a debate on when to start with postmodern analysis along with the argument about what postmodern film actually is and which cinematic directions can be regarded as postmodern film precursors.

Key words: *Postmodern, film, intertextuality, double coding, text*