Академија лепих уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1442153M

УДК 791.038.6(73)"19/20"

791.4:316.75(73)"19/20"

оригиналан научни рад

ОПАДАЊЕ ПОЛИТИЧКЕ КУЛТУРЕ У ХОЛИВУДУ

Сажетак: *Рад има за циљ да покаже растући тренд опадања политичке културе у Холивуду. Од 1960-их и времена новог Холивуда, када су у великој мери водећи редитељи заузимали јасне идеолошке позиције и критички се односили према политичким проблемима тог времена, па све до данашњих дана, присутан је стални пад политичке културе у Холивудском филму. У раду се износи постмодерна теорија Фредрика Џејмсона и Жана Бодријара о садашњем медијском стању, да би на основу те теорије било развијено тумачење у којем се доказује опадање политичке културе Холивуда. У раду се указује на два правца у којима политичка култура слаби у Холивуду. Са једне стране, она је укључена у филм, али кад је то случај онда је она укључена на такав начин да нам се догађаји представљају ван контекста и често на нетачан начин уз иронију, тако да крупни политички проблеми прошлости и садашњости делују банално и безазлено. Други правац који је све уочљивији јесте игнорисање политичких питања у Холивуду. Овај правац опадања политичке културе од почетка XXI века узима све више маха.*

Кључне речи: *деполитизација, аусторичност, постмодерна, модерна, Холивуд.*

Теоријски оквир

Савремена холивудска кинематографија у којој су постмодерне тенденције узеле маха, са окренутошћу медијске културе самој себи, приказом неконзистентности и дислоцираности људског идентитета, реконтекстуализацијом стварних догађаја и личности из историје, показује знаке опадања политичке културе. Политички садржаји у ком случају нису искључени из америчког филма, али начин њихове репрезентације и одсуство критичког става према крупним политичким догађајима јесу евидентан феномен данашњег Холивуда. Чак и кад се политички и идеолошки ставови

експлицитно не приказују и критикују, свако неангажовано медијско представљање родних, расних или класних односа утиче на мишљење људи гушећи критичку дистанцу. Ово значи да се савремено друштвено стање приказује као прихватљиво, што доводи до неутрализације потенцијала или жеље људи за било каквом променом. Недостатак критичког односа или уопште изостављање било каквих политичких тема у овом раду се сматра опадањем политичке културе Холивуда. Када се савремени холивудски филмови дотичу тема класне неједнакости, расизма, сексизма, насиља и историјско-политичких догађаја из прошлости и садашњости, стиче се утисак да су они приказани површно и иронично. Највећи проблем представља чињеница да друштвено-политичке проблеме јунаци филма могу да превазиђу углавном уз мало среће и доста труда, а не као да су последица ширих друштвених промена којих су жртве појединци. Теза рада је да Холивуд почетком ХХИ века не приказује критички друштвено-политичке проблеме, а тај процес је изазван дугогодишњим опадањем политичке културе и слабљењем критичке оштрице коју је америчка кинематографија имала 1960-их и 1970-их у време периода званог нови Холивуд.

Почетак двадесет првог века означен је сталним повећањем, не само економске већ и сваке друге врсте, несигурности, а живот људи презасићен је сликама из медијске културе које рефлектују стање хаоса и фрагментације друштвеног живота. Ово стање су вероватно најбоље описали Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson) и Жан Бодријар (Jean Baudrillard). Презасићеност живота сликама из медијске културе, према споменутој двојци теоретичара, довела је до губитка осећаја историчности, услед немогућности система да призове сопствену прошлост, тако да данас људска егзистенција борава у непрекидној садашњости, без традиције каква је некад постојала. У овим процесима је кључна улога медија, који неприметно потискују читаве низове информација. Основна функција медија се у оваквој ситуацији састоји у томе да нам омогуће заборављање, то јест да постану механизам за остварење историјске амнезије. Према Џејмсону ради се о процесу у којем је дошло до трансформације реалности у слике и фрагментације времена у серију садашњости. Медији доприносе стварању онога што Џејмсон назива новом површношћу и плиткошћу. Ранији модернистички стилови постају само постмодернистички кодови. Џејмсон тврди: „... данас се развијене капиталистичке земље налазе у пољу стилистичке и дискурзивне хетерогености без норме”.¹

1 Jameson, F. (1995) *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd: Art press, стр. 31.

Жан Бодријар, један од најзначајнијих теоретичара са краја XX века, поготово када је у питању тематизовање медија, пише да смо у савремено доба ушли симулацијом стварности добијајући на тај начин свет хиперреалности. Не постоји више представљање, какво смо знали раније. Ствари које су биле пројектоване психолошки и ментално, сада се налазе у хиперсвету. Симулација није представа неког објекта из стварног света, неког бића или супстанце, она је производња нечег без порекла у стварности. Током прелаза у нови простор, који не припада ни стварном ни истини, отпочиње ера симулације ликвидацијом свих референцијала и њиховом имитацијом системом непостојећих знакова. Према Бодријару, ради се о замењивању стварног његовим знацима, о операцији замењивања стварних процеса њиховим двојницима једном непогрешивом машином, која нам нуди ознаке стварног. Стварно је остало без прилике да се икада више произведе, а то је функција медијских слика у систему смрти стварности. „То надстварно сада је већ заштићено од имагинарног и од сваког разликовања између стварног и имагинарног, остављајући још место једино орбиталном враћању модела и симулираном стварању разлика”.² Свеприсутан и незаобилазан догађај савремености је агонија снажних референцијала, агонија свега стварног и рационалног, а то нас све уводи у еру симулације. Генерације пре нас живеле су на трагу историје, пратећи крупне и значајне историјско-политичке догађаје. Данас се стиче утисак да се историја повукла, остављајући индиферентну небулозу, испресецану различитим токовима, али одсечену од сопствених референци. Ова празнина бива испуњена фантазмима прошле историје у виду ретролепезе догађаја, зарад оживљавања времена у коме је барем било историје која укључује свакодневне ризике живота и смрти. Све што нам се прикаже у циљу је да се надомести недостатак историје.

У овако описаном стању културе политички садржаји, укључени у кинематографију, бивају приказани једнако површно, плитко, ван одговарајућег контекста и аисторијски, као и сви други феномени савремености. Такође, редитељи који снимају филмове са политичким садржајима не заузимају јасне позиције на основу којих би се могао извести закључак о њиховој идеолошкој припадности левици, либералима или десници. Постмодерни филм показује карактеристике стилске и наративне дисконтинуираности која доводи, самим тим, до процеса постепене деполитизације филма. Томас Полард (Thomas Pollard) и Карл Богс (Carl Boggs) у књизи *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of*

2 Bodrijar, Ž. (1991) *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi, стр. 191

Postmodern Cinema, пишући о савременом Холивуду, тврде: „Чувена Ничеова тврдња из деветнаестог века о 'смрти Бога' преокренула се у савременију тврдњу о 'смрти хероја' да би коначно наступила и 'смрт политике' почетком двадесет првог века”.³

*Нови Холивуд и однос према
политичким питањима*

У периоду америчке кинематографије који је назван нови Холивуд, током 1960-их и почетком 1970-их, многи филмови су имали веома снажне идеолошке поруке које су се односиле на критику капиталистичког система, тоталних институција (као што су затвори, болнице за метално болесне и војска), доминацију западних земаља над осталим светом, критикован је положај црнаца, јавио се феминистички филм и у позитивном светлу је представљен контракултурни покрет хипика. Речју, филм је, за разлику од постмодерног приступа рециклаже већ постојећих стилова, био повезан са стварношћу у којој је настајао и био је место изражавања критички оријентисаних политичких ставова. Холивудски редитељи тога времена показали су изузетан сензибилитет према политичким догађајима заузимајући веома јасне ставове о империјализму своје државе. Они су у сопственим филмовима изразили буру незадовољства због ратова у којима је њихово друштво учествовало. Редитељи попут Стенлија Кјубрика (Stanley Kubrick), Сема Пекинпоа (Sam Peckinpah), Артура Пена (Arthur Penn), Мартина Скорсезеа (Martin Scorsese) су не само у филмовима, него и у својим јавним наступима, говорили о политичким проблемима и заузимали критичке ставове према појединим друштвеним питањима. Артур Пен је једном приликом изјавио: „Погледајмо, Кенеди је убијен. Ми смо у Вијетнаму, где убијамо људе и они нас. Ми нисмо ниједном били без ратова током мог живота. Гангстери су цветали током моје младости. Био сам у рату са деветнаест година. Онда је дошла Кореја; сада је дошао Вијетнам. Ми имамо насилно друштво. То није Грчка, то није Атина, то није Ренесанса. То је америчко друштво, и ја ћу га персонификовати ако кажем да је насилно. Па зашто не би снимили филм о томе”.⁴

Исто тако, један од водећих редитеља током 1960-их у Холивуду, Сем Пекинпо, снимао је ултранасилне филмове покушавајући да се обрати публици и уздрма поспану америчку

3 Boggs, C. and Pollard, T. (2003) *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, p. 240

4 Bouzereau, L. (2000) *Ultra Violent Movies*, New York: Citadel Press. p. 11

јавност скрећући јој пажњу да је њихова земља увучена у рат у којем, као и у сваком рату, гину људи. Такође, он је у више наврата у интервјуима указао да америчка војска у Вијетнаму крши основна људска права убијајући недужне цивиле. Реагујући на критике које су му често упућиване, Пекинпо је покушао да објасни разлоге насилности његових филмова. Према Пекинпоу, Американци су огуглали на насиље посматрајући телевизијски пренос рата у Вијетнаму, уз сендвиче и рекламну пропаганду која повремено прекида пренос. У конзументској култури засићеној насиљем, људи су постали све безосећајнији. Његови филмови снимљени су са намером да прекину ланац конзументског друштва у који је укључена и дистрибуција друштвеног насиља. Тим поводом, он једном приликом изјављује: „Ми посматрамо наше ратове и видимо како људи умиру, стварно умиру, али нам се то не чини реалним. Ми не верујемо да ти људи са екрана стварно умиру. Ми смо под анестезијом медија. Оно што сам приказао људима јесте како то стварно изгледа ... Када се људи жале због начина на који сам приказао насиље, оно што они заправо говоре јесте ‘Молим вас не приказујте ми; не желим да знам; и додајте ми још једно пиво из фрижидера’”.⁵

Постепено, како се кинематографија приближавала крају XX века критички однос према политичким питањима почиње да слаби, а историјски догађаји, ако су укључени у филм, све чешће су приказани веома иронично и реконтекстуализовано, очишћени од било какве тежине. О овој теми слично пише чувени теоретичар медија Даглас Келнер у свом раду *Film, Politics and Ideology*, тврдећи да је Холивуд видео успон и пад радикализма током 1960-их, затим је дошло до опадања либерализма и успона нове деснице 1970-их, да би, коначно, 1980-их преовладала десница. Током 1960-их у холивудском филму владао је антиратни дух, филмови су били окупирани свакодневним политичким питањима наступајући критички са позиција нове левице, либерала и контракултурних покрета. Најбољи примери ангажованих филмова из периода новог Холивуда су *Дивља Хорда/The Wild Bunch* (1969, Sam Peckinpah) посвећен бруталности вијетнамског рата, *Бони и Клајд/Bonnie and Clyde* (1967 Arthur Penn) који тематизује економску кризу тридесетих, *Паклена поморанџа/A Clockwork Orange* (1971, Stanley Kubrick) која приказује дехуманизацију људи у будућности критикујући тадашњу стварност, док *Доктор Стрејнџлав/Dr. Strangelove* (1964, Stanley Kubrick) сјајно приказује хладноратовске односе и

5 Prince, S. (1999) *Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin: University of Texas Press, p. 49

могућу деструкцију људског рода у нуклеарном рату, затим *Голи у седлу/Easy Rider* (1969, Dennis Hopper) који критикује америчко друштво приказујући га као још увек рурално, конзервативно и неспремно да прихвати прогресивне стано-вишта која су доносили нови друштвени покрети, *Лет изнад кукавичијег гнезда/One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, Milos Forman) који представља сјајну критику тоталних ин-ституција и скреће пажњу гледаоцима колико смо далеко од друштва у коме влада дух толеранције. Током осамдесетих појавио се читав низ филмова, које Келнер назива поврат-ком у Вијетнам, као што су *Изузетна храброст/Uncommon Valor* (1983, Ted Kotcheff), *Нестали у акцију/Missing in Action* (1984 Joseph Zito) и серијал филмова о Рамбу, почев од филма *Прва крв/First Blood* (1982, Ted Kotcheff), који тран-скодирају дух параноје у вези са ратом у Вијетнаму поку-шавајући да превазиђу пораз и покажу Америку као ратног победника. Већ ово одсуство критичког односа према рату и политичким одлукама америчке владе 1980-их указује на опадање некада развијене критичности новог Холивуда.

Постмодерни филм је направио корак даље с ироничним, нетачним, аисторијским и банализујућим приказом историј-ско-политичких проблема, да би их уласком у XXI век почео готово сасвим да изоставља. У књизи *Savage Cinema* Стивен Принс (Stephen Prince) пише да споменути редитељ новог Холивуда, Сем Пекинпо, ни у ком случају не припада тради-цији постмодернизма којој припадају многи савремени ре-дитељи чији су филмови састављени једино од референци из историје кинематографије. Данашња постмодерна кине-матографија је одсечена од стварности, а њу замењују сли-ке из историје медијске културе. Стварни процеси, као што су то Џејмсон и Бодријар описали, елиминисани су својим двојницима који нам нуде само ознаке стварног. Стварност је, као што је показано у теоријском делу рада, остала без прилике да се икада више произведе. „Пекинпо је, уместо тога, био модерниста, вероватно последњи модерниста аме-ричке кинематографије ... Сlike, за Пекинпоа, нису функ-ционисале као знаци који се размењују у затвореном свету медијски заснованих референци. Уместо тога, његове слике су биле засноване на догађајима из стварног света”.⁶ Као и сваки модерниста Пекинпо је, према Принцу, настојао да унапреди кинематографску форму са намером да тиме ути-че на америчку јавност. У његовим филмовима насиље је снимљено на такав начин да стварно боли, а све са циљем да би се указало на то да друштвено насиље у реалности посто-ји и да су његове последице страшне. Овакви ангажовани

6 Исто, стр. 251

редитељи полако нестају с кинематографске сцене, а филм креће путем постмодерне цитатности и ироније доносећи опадање политичке културе.

*Постмодерни филм и опадање
политичке културе*

Изнете теоријске претпоставке о „повлачењу” политике и историје из савременог холивудског филма, биће илустроване на примеру два филма постмодерног Холивуда. Такође биће показано како ову празнину попуњавају слике из историје медијске прошлости у виду ретроспективе догађаја, зарад неуспешног и иронијског покушаја оживљавања времена у коме је барем било историје и политике у медијској култури. Политика је и те како присутна у филмовима који ће бити анализирани, али, као што је речено, на такав безболан и ироничан начин да се стиче утисак безазлености свега што се десио у историји Америке чак и ако је у питању Кју-клукс-клан или Вотеџејт скандал и шпијунирање и прислушкивање политичких противника. Велики број постмодерних филмова смештен је у прошлост, у време политичких превирања и економских турбуленција. На пример филм *О, браће, где си?* (*O Brother, Where Are You?* (2000, Joel and Ethan Coen) браће Коен (Coen Brothers) описује време економске кризе у Америци 1930-их година, приказујући тешке ситуације и јунаке на врло безбрижан и комичан начин. Нема критике система који је запао у кризу, нити приказа безнадежности јунака тог времена. На пример, Бејбифејс Нелсон (Baby Face Nelson) и његове пљачке у филму *О, браће, где си?* приказане су као чин манично депресивног човека који пљачка само кад је у еуфорији бацајући новац на све стране ради привлачења медијске пажње. Ни на једном месту редитељи не показују било какву тенденцију да критички укажу на разлоге западања система у кризу и појаву гангстера 1930-их. Иако филм функционише савршено, оваква реконтекстуализација Нелсонових мотива за пљачку директно води ка политичкој пасивизацији кинематографије. Уместо приказа тешког живота и немаштине, као узрока бављења криминалом, прошлост нам се приказује аконтекстуално деполитизовано. Овај филм је изузетан пример постмодерне кинематографије и има врло сложену цитатну структуру стављену од мноштва других текстова. Радња се одвија 1930-их, а филм у структуралном смислу директно пресликава Хомерову Одисеју мешајући је са америчком митологијом, мноштвом референци из најразличитијих филмова и стварних ликова који су потпуно извучени из контекста, као што је то случај са Бејбифејс Нелсоном. Филм браће Коен на врло површан начин тематизује и расно питање. Један

од јунака филма, црни гитариста Томи Џонсон, директна је алузија на стварно постојећег гитаристу Роберта Џонсона. Његове муке са Кју-клукс-кланом, који је хтео да га разапне и живог спали, приказане су потпуно комично, као и његово избављење. Из приказаног стиче се утисак да неколицина појединаца уз мало домишљатости могу савладати једну расистичку организацију. Кју-клукс-клан је приказан са великом дозом постмодерне ироније тако да филму недостаје свака тежина у третману расних питања у Америци. Исто тако, политичка превирања из 1930-их и локална бескомпромисна борба за власт приказани су у иронијском маниру са алузијама на стварно постојеће политичаре тог доба и исмевањем некадашњих стратегија освајања бирачког тела.

Браћа Коен су хтели да испричају бајку о тешким временима 1930-их и у томе су савршено успели. Ипак, остаје утисак да постмодерна популарна култура све више заобилази политичка питања и да савремени аутори не желе да тематизују политичке проблеме садашњости и прошлости. Када се неки савременији филм, као што је *Форест Гамп/Forrest Gump* (1994, Robert Zemeckis), дотакне историјско-политичких тема, онда се то углавном дешава на поједностављен и карикиран начин из којег се стиче утисак наивности и безболности онога што се стварно десило. Ретки су савремени филмови који, као на пример *Ратом против истине/Wag the Dog* (1997, Barry Levinson), покрећу важна политичка питања, директно позивају на одговорност САД за спољно-политичке грешке и приказују са одговарајућом снагом тежину појединих историјских периода. Споменути аутори Богс и Полард пишу: „Историјски тренд деполитизације нашао је свој израз у савременом Холивуду баш као и у другим областима културног живота. Није изненађујуће да већина студијских извршилаца, продуцената и редитеља у малој мери показују тенденцију да желе да раде на пројектима који се могу означити као политички ...”⁷

Филм *Форест Гамп* одличан је пример на коме би се могле показати савремене тенденције опадања политичке културе у Холивуду. У овом филму, на готово бизаран начин, главни јунак, ментално суфицијентан, постаје значајан, ако не и кључан, фактор у покретању догађаја у савременој америчкој историји. Филм реконтекстуализује стварне догађаје на невероватан аисторичан начин свдећи историју и политику на бајковит приказ и тиме нас доводи до онога што Џејмсон назива новом површношћу и плиткошћу у савременој

7 Boggs, C. and Pollard, T. (2003) *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, p. 241

популарној култури. Америчка историја је повезана са Форестом још пре његовог рођења, јер његова мајка одлучује да му да име по оснивачу и вођи Кју-клуks-клана. У филму се на моменте виде псеудоисторијски снимци активности *Кју-клуks-клана*, а они изузетно подсећају на Грифтитов (D. W. Griffith) расистички филм *Рађање нације/The Birth of a Nation* (1915, D. W. Griffith). У филму Форестова мајка објашњава да га је назвала по вођи Кју-клуks-клан реченицом: Ми сви радимо ствари које немају смисла, сматрајући да то што је он радио нема смисла. Уствари оправдање њеног чина нема много смисла, док се то не би могло рећи за само постојање организацију *Кју-клуks-клана*.

Од рођења па до зрелог доба где филм прекида да прати Форестову судбину, он среће Елвиса Прислија (Elvis Presley), Џона Кенедија (John Kennedy), Ричарда Никсона (Richard Nixon), Џона Ленона (John Lennon), затим утиче или се појављује у пресудним моментима америчке историје као што су укидање сегрегације на колецима, Вијетнамски рат, отопљење политичких односа Америке и Кине, афера Вотергејт, почетак компјутерске револуције и почетак експанзије Аидса. Најинтересантнији историјски догађаји и личности на које је Форест утицао јесу Елвис Присли кога је сreo у својој младости и утицао на њега да преузме његов чудан и смешан ход док свира гитару на јавним наступима. Надаље, Форест је приметио чудна светла док је спавао у соби у Вотергејт хотелу и позвао је обезбеђење да пријави овај догађај што је директно довело до разоткривања шпијунских активности републиканске партије и Вотергејт скандала након чега је Никсон поднео оставку. На крају, оно што се чини веома невероватним, јесте Форестово улагање огромне своте новца, до којег је дошао ловом на ракове, у компанију која се бавила прављењем првих Епл компјутера. Наравно ова инвестиција му се вишеструко исплатила и он постаје изузетно богат. Иако је показао недовољно интелигенције да би похађао редовну школу, у филму се види оно што је вероватно најпроблематичније, а то је остварење америчког сна уз улагање невероватне упорности. Филм нам осликава како главни јунак одраста у малом месту у Алабами, да би напустио своје место постајући све успешнији. На свом животном путу он успева да утиче на најважније личности и догађаје америчке историје, а да је, при свему томе, испод просечне интелигенције.

Амерички сан се опет показује као остварив и доступан свима, па чак и онима са слабијим предиспозицијама. Ово је сценарио који у бајковитом постмодерном свету функционише као фикција, а са друге стране са бајковитошћу

нестаје било каква критичка дистанца и политички ангажман. Због потпуно некритичког приказа догађаја редитељ је, са доста разлога, оптуживан за конзервативизам и подржавање америчке политике. Не схватајући суштину напада, главни глумац Том Хенкс је бранио филм као деполитизован и, стога, неподобан за процењивање у политичким категоријама. У теоријском делу овог рада је речено да било који приказ историјско-политичких догађаја или родних, расних или класних односа даје одређену перспективу њих самих. Зато се некритичност према америчкој спољној политици у *Форест Гампу* може сагледати као њена апологија, а сама чињеница да нико није имао намеру да се политички изрази говори о паду политичке културе у постмодерном Холивуду.

Нема сумње да је редитељ Форест Гампа испричао још једну бајку, само овога пута за разлику од браће Коен, о савременој америчкој историји. Овом филму придаване су различите интерпретације које га углавном оптужују за конзервативизам. Међутим, за овај рад најважнији је однос филма према болним тачкама америчке политике и историје. Чини се, као и у другим постмодерним остварењима, да је евидентна површноост и аисторичност која банализује прошле догађаје до те мере да су они само очишћени симулакруми некадашњих збивања. Џејмсон тврди, као што је и у анализи постмодерних филмова показано, да се догађаји прошлих времена, већ једном одиграни, евоцирају помоћу пастиша. Овим се креира искривљена слика прошлости, симулакрум, са алузијама и копијама старих догађаја, који не преносе историјску прошлост онако како се десила, већ наше стереотипе о прошлости. Живимо у времену медијске слике, која је прогутала стварни свет, и у коме доминира псеудодогађај. Сliku властите прошлости морамо тражити у медијској култури која нам историјске догађаје представља кроз популарне слике, док нам истинска прошлост остаје изван стварног домаћаја. Норман Дензин (Norman Denzin) у књизи *Images of Postmodern Society* пише: „Постмодерно кинематографско представљање такође није успело да понуди ништа више од површне опције постојећег стања ... Савремена кинематографија не приказује са одговарајућом тежином стварне животне проблеме”.⁸ Бодријар је ову постмодерну ситуацију најрадикалније описао у књизи *Симулакруми и симулација*, речима: „Ми, међутим, улазимо у једну еру филмова, који заправо немају смисла, који су велике синтетичке творевине с варијабилном геометријом”.⁹ Ништа од онога што је

8 Denzin, N. (1991) *Images of Postmodern Society*, London: SAGE Publications, p. 150

9 Bodrijar, Ž. (1991) *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi, стр. 47.

инспирирано стварном историјом у филмовима *О, брате, где си?* и *Форесту Гампу* није се десило онако како је то у филму приказано, него је све банализовано, реконтекстуализовано и сада нам се представља на врло поједностављен начин.

Други редитељи, попут браће Коен и Земериса, који представљају најбоље примере савремене америчке кинематографије, као што су Квентин Тарантино (Quentin Tarantino), Роберта Родригез (Robert Rodriguez), Тим Бартон (Tim Burton), Оливер Стоун (Oliver Stone), па чак и Вуди Ален (Woody Allen), у својим остварењима или се не дотичу политичких питања или то раде у духу постмодерне ироније. Потпуна деполитизација гангстерског филма уочљива је у филмовима Квентина Тарантина *Петнаест минута/Пулп фикшн* (1994, Quentin Tarantino), *Улични пси/Reservoir Dogs* (1992, Quentin Tarantino) и *Џеки Браун/Jackie Brown* (1997, Quentin Tarantino). Тарантинови филмови представљају примере пастиша окренутог кинематографији и популарној култури, што укида било какву друштвено-политичку ангажованост. Међутим, гангстерски жанр је од свог настанка 1930-их година и појављивања Хауард Хоксовог (Howard Hawks) *Лица са ожиљком/Scarface* (1932, Howard Hawks) био веома друштвено критички оријентисан жанр. Због оштрог критичког односа према америчком друштву био је забрањен за снимање и приказивање за време владавине Продукционог кода у класичном Холивуду. Неравноправан статус имигрантских етничких заједница, немогућност остваривања америчког сна, класне друштвене разлике и друштвени проблеми као што су илегална дистрибуција алкохола, били су централна тема жанра. Тарантино, насупрот томе, чини да су језик и изглед гангстера једино важни, али не зарад стварања конфронтације легитимне друштвеној идеологији као што је то био случај у историји жанра, већ као пут њеног занемаривања. Жанровска правила у Тарантиновим филмовима су више него очигледна, али су употребљена зарад преплављивања популарне културе конвенцијама жанра. Битно је напоменути да прва три Тарантинова филма немају морални коментар гангстеровог илегалног пословања у друштву, нити нам приказују појединца који због материјалне беде или друштвене искључености почињу да се баве криминалом, већ приказују гангстере као симбол савремене популарне културе. Идеолошко политичких позиција у филму нема, Тарантинови гангстерски филмови нису коментар поп културе, они су поп култура, гангстери у савременом свету постоје као и све друго, они су део и друштвене и медијске реалности. Мејсон (Fran Mason) је у књизи *American Gangster Cinema from Little Caesar to Pulp Fiction* (2002) написао

„Филм доноси друштво где гангстерски семиотички кодови не постоје само на екрану, већ постају норма свакодневног понашања, тако да гангстер није ненормалан него типичан”.¹⁰ Поред Тарантина, редитељ Оливер Стоун снимао је филмове са политичким садржајем, као што је JFK/ JFK (1991, Oliver Stone). Филм је сниман у постмодерном духу испресецаности и аконтекстуалности слично као *О, брате, где си?* и *Форест Гамп*. За овај филм и сличне њему, Богс и Полард пишу: „После JFK, многи филмови снимани у постмодерном стилу током 1990-их, славили су ову врсту антиполитичког сензибилитета који прати дубоке трендове у америчком друштву: опадање цивилне културе, ерозију јавног поверења у владу и политичаре, приватизацију друштвеног живота, тривијализацију политичке дебате, идеолошко приближавање две највеће партије и деструктивно дејство новца у изборним и законодавним активностима”.¹¹

Закључак

Филмски редитељи који су снимали своја остварења 1990-их и током прве декаде 2000-их, у постмодерном маниру довели су велике помаке у креативном изражавању. Баш кад је генерација редитеља, стасала у време новог Холивуда, била на заласку, појавио се постмодерни филм, доносећи новине у већ постојеће кинематографске форме које су почеле да показују знаке исцрпљености. Интертекстуална цитатност, аисторијски приступ прошлости, присвајање и еклектичко мешање стилова свих филмских традиција, унело је нову свежину у Холивудску кинематографију. Постмодерни редитељи углавном одустају од критике владајуће идеологије, не проблематизују горућа политичка питања и институције које је спроводе. Данас је готово немогуће замислити да неки редитељ у Холивуду сними тако снажан филм који оштро критикује капиталистичке односе и медијско изабљивање људи као што је то урадио Сидни Полак (Sydney Pollack) у филму *Коње убијају, зар не?/They Shoot Horses, Don't They?* (1969, Sydney Pollack). Опадање политичке културе у Холивуду очитује се на два начина. Са једне стране, редитељи који се определили да сниме филм са политичким садржајима раде то на такав начин да нам на аисторијски и често нетачан начин представљају прошлост, са великим дозама ироније, тако да крупни политички проблеми прошлости и

10 Mason, F. (2002) *American Gangster Cinema from Little Caesar to Palp Fiction*, New York: Palgrave Macmillan, p. 161

11 Boggs, C. and Pollard, T. (2003) *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, p. 242-243

садашњости делују банално и безазлено. Са друге стране, све је већи број редитеља, као што су Тарантино, браћа Коен и Роберт Родригез, који одустају од било каквог укључивања политичких или идеолошких тема у филм. Они су окупирани медијем филма, његовом историјом и не показују интересовање да се интелектуално позабаве критиком система у којем живе и стварају. Могло би се рећи да ова деполитизација кинематографије настаје у духу постмодерног времена у коме влада дисконтинуитет са прошлошћу која се скоро одиграла. За време модернистичког сензибилитета у новом Холивуду редитељи су снимали филмове са целовитим наративом, бавили су се кључним политичким питањима полазећи од јасних идеолошких позиција. Дисконтинуитет са оваквим приступом снимању условљава да настају филмови који се интелектуално не упуштају у значајне политичке проблеме, већ својом структуром и сликом само рефлектују садашње време убрзаних друштвених промена, фрагментације идентитета појединаца, деполитизације цивилног друштва, исцрпљеност идеологија, иронију и цинизам. Као што су Џејмсон и Бодријар тврдили, савремени Холивудски филм, као и други медији, омогућава заборављање и постаје средство за остварење политичке, идеолошке и историјске амнезије.

ЛИТЕРАТУРА:

- Boggs, C. and Pollard, T. (2003) *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers
- Bodrijar, Ž. (1991) *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi
- Bouzereau, L. (2000) *Ultra Violent Movies*, New York: Citadel Press
- Grainge, P. (2003) *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press
- Denzin, N. (1991) *Images of Postmodern Society*, London: SAGE Publications
- Jameson, F. (1995) *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd: Art press
- Jameson, F. (2008) *Interview*, <http://www.mi2.hr/radioActive/past/txt/01.jameson.interview.rtf>
- Jovanov, S. (1999) *Rečnik postmoderne*, Beograd: Geopoetika
- Kelner, D. (2004) *Medijska kultura*, Beograd: Clío
- Kelner, D. (2010) *Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan*, <http://gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf>

Krivak, M. (2000) *Filozofijsko tematiziranje postmoderne*: Zagreb; Hrvatsko filozofsko društvo

Mason, F. (2002) *American Gangster Cinema from Little Caesar to Palp Fiction*, New York: Palgrave Macmillan

Prince, S. (1999) *Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin: University of Texas Press

Sklar, R. (1994) *Movie – Made America*, New York: Vintage Books

Sharrett, C. (1999) *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit: Wayne State University Press

Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Clio

Harvey, D. (1996) *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell Publishing Limited

Филмографија:

Бони и Клајд/*Bonnie and Clyde* (1967, Arthur Penn)

Голи у седлу/*Easy Rider* (1969, Dennis Hopper)

Дивља Хорда/*The Wild Bunch* (1969, Sam Peckinpah)

Доктор Стрејнцлав /*Dr. Strangelove* (1964, Stanly Kubrick)

Изузетна храброст/*Uncommon Valor* (1983, Ted Kotcheff)

Џеки Браун /*Jackie Brown* (1997, Quentin Tarantino)

ЈФК/*JFK* (1991, Oliver Stone)

Коње убијају, зар не?/*They Shoot Horses, don't they?* (1969, Sydney Pollack)

Лет изнад кукавичијег гнезда/*One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, Milos Forman)

Лице са ожиљком/ *Scarface* (1932, Howard Hawks)

Нестали у акцију/ *Missing in Action* (1984 Joseph Zito)

О, брате, где си?/*O Brother, Where Are You?* (2000, Joel and Ethan Coen)

Паклена поморанџа /*A Clockwork Orange* (1971, Stanly Kubrick)

Петпарачке приче/*Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino)

Прва крв/*First Blood* (1982, Ted Kotcheff)

Ратом против истине/*Wag the Dog* (1997, Barry Levinson)

Рађање нације/*Birth of a Nation* (1915, D. W. Griffith)

Улични пси/*Reservoir Dogs* (1992, Quentin Tarantino)

Форест Гамп/*Forrest Gump* (1994, Robert Zemeckis)

Ljubomir Maširević
Academy of Fine Arts, Belgrade

DECLINING OF POLITICAL CULTURE IN HOLLYWOOD

Abstract

The aim of this paper is to show a trend in which, by the 1990s, American media became more and more depoliticized. In that light, historical trend of media depolitization finds its expression in contemporary Hollywood filmmaking, as well as in other areas of cultural life. The paper states that the vast majority of studio executives, altogether with directors, want little to do with projects that might be called political. Declining of political culture has become one of the most important features of contemporary Hollywood cinema. Even films that engage in politics usually do that in unhistorical and incorrect manner, vastly using irony. The major problem is the fact that when Hollywood deals with social problems such as class struggle, racism and poverty, it perpetuates the myth that hurdles in life can be overcome by means of either luck or hard work. Hollywood cinema fails to deal responsibly with today's important social and political questions. On the other hand, we are facing the situation where most of the new films neglect political issues. Postmodern cinema represented in the works of Tarantino, Rodriguez, Coen Brothers, Stone, or many other film makers, take as their essential point the references from other films, using their images and recycling them. The images in those films function as the interchangeable signs, with meanings of their own, a closed world of media-based references. The Baudrillard and Jameson theory of simulation is used to explain the process where signs lose any relationship with reality in contemporary media. Politics, if it exists in the cinema at all, becomes more than ever a part of the entertainment culture, a sign with no meaning. The postmodern turn in culture enables us to encounter the spirit of antipolitics in the most developed form so far. While New Hollywood directors largely celebrated the liberal democratic legacy during the 1960s and the 1970s, postmodern pictures show tendency toward declining of political culture.

Key words: *depoliticization, ahistorical, postmodernity, modernity, Hollywood*