

Postmoderni mimezis u filmu Vudija Alena „Zelig“

Apstrakt: U radu se analizira specifična priroda mimezisa u Vudi Alenovom filmu „Zelig“ iz 1983. godine. Podražavanje poprima dvostuku funkciju: ono je osnovni princip individuacije glavnog junaka, ali i suštinski model žanrovskog zasnivanja filma. Cilj teksta je da se kroz poststrukturalističku perspektivu preispita Vudi Alenovo poigravanje kako sa shvatanjem subjektivnosti, tako i sa razumevanjem žanrovskih uzusa. Istraživačko pitanje koje se nadvija nad radom usmereno je ka identitetskom brevijaru Leonarda Zeliga fundiranom na hiperbolisanom imitatorskom konformizmu koji implicira konstruktivističku prirodu subjekta. Upitno je da li te različite identitetske manifestacije proističu iz apriorne esencije subjekta koja se prilagođava spoljašnjim uticajima ili je sam subjekt posledica igre različitih uticaja koji taloženjem čine konstrukt ličnosti. Slična enigmatika prisutna je na planu žanra gde Vudi Alenov film problematizuje identitet dokumentarnog filma u ulozi istinskog referenta istorijskih činjenica. U zaključku rada ustanovljeno je da se preko mimetičkog principa uspostavlja dualizam tematskog i formalnog plana koji se idealno prepliću i dopunjuju, dekonstruišući kako poimanje subjekta kao prirodne, nepromenjive i čvrste celine, tako i pogled na umetničke forme i žanrove kao jasno razgraničene i samostalne strukture. Ujedno to dekonstruisanje preispituje i istinitost istorijskih činjenica time što se ukazuje na mogućnost autentizovanja fikcionalne tvorevine istoriografskim, dokumentarnim uzusima. Ta složenost semantičkog bogatstva uspostavlja se na principu onoga što se otkriva kao postmoderni mimezis Vudi Alenovog dokumentarnog imaginarijuma.

Ključne reči: mimezis, Vudi Alen, „Zelig“, identitet, žanr.

U svemu i svuda, čovek je tek krpež i šarenilo.

(Montenj, II, 20, 675 navedeno prema Todorov, 2003)

Lizards (2006), knjiga o gušterima autora Dejvida Badžera (David Badger), u prvom poglavlju pod naslovom *Lizards and Humans*, pruža jedan pregled uticaja guštera na različite kulture nabrajajući niz umetničkih dostignuća koja su bila inspirisana tom vrstom reptila: od zmajeva iz mitologija do Godzile iz japanskih i holivudskih filmova. Prirodjačka knjiga koja počinje tako nekonvencionalnim uvodom u svoju temu navodi čak i jednu vrstu žanrovskog određenja – gušter film – u koji očigledno spadaju svi oni filmovi u kojima se kao jedan od glavnih motiva javljaju gušteri. Kao najneobičnije ostvarenje takve vrste ističe se *Zelig*, Vudi Alenov (Woody Allen) film iz 1983. godine u kojem glavni junak pokazuje kameleonsku sposobnost prilagođavanja time što oponaša ljude iz svoje neposredne okoline (Badger, 2006: 21). Iako se dalje u knjizi objašnjava da se promena boje kože kod kameleona dešava radi povećanja vidljivosti prilikom udvaranja ili kao slanje upozoravajućih signala predatorima (Badger, 2006: 36), ostaje uvreženo opšte mišljenje da preobražaji tih šarenolikih guštera nastaju kao pokušaj stapanja sa okolinom – što je ujedno i jedna od dominantnih tema Vudi Alenovog filma.

Traumatična prošlost predstavlja se kao uzrok podražavalačkog principa Leonarda Zeliga – čoveka kameleona. Porodično i društveno nasilje koje je kao dete trpeo duhovito se preuveličava: „Brat me je tukao. Sestra je tukla brata. Otac je tukao sestru, brata i mene. Majka je tukla oca, sestru, mene i brata. Susedi su tukli našu porodicu. Ljudi iz drugog bloka tukli su susede i našu porodicu“ (Allen, 1983). Međutim, bez obzira na takvu istovremeno i brutalnu i bizarno zabavnu izjavu kakvu daje protagonista pod hipnozom, nasilje se u bitnom smislu ne razrađuje i ne nameće kao dominantna tema filma. Ne zalazeći toliko u kauzalnost fenomena ljudskog preobražaja, Vudi Alen svom junaku dodeljuje samo još jedan iskaz kojim se objašnjavaju promene identiteta, a to je da on samo želi da bude voljen i da se oseća sigurnim (Allen, 1983). Izbegavajući, dakle, da se bavi razlozima, film je zapravo konstruisan kao jedan vid nabiranja različitih manifestacija protejskog ponašanja Leonarda Zeliga; i kada se samo taksativno navedu predmeti njegovog podražavanja odmah se uočava ogroman potencijal tematskog proširivanja koji omogućava ideja o čoveku kameleonu. On zadire u problem ideoloških razlika kada u roku od sat vremena prelazi put od pripadnika aristokratije i poštovaoca republikanske partije do zakletog demokrate koji razgovara sa poslugom. On pokreće pitanje rasizma kada kao beli čovek, rođen Jevrejin, metamorfozira u afroamerikanca, indijanca ili osobu orijentalnih fizičkih karakteristika. Ipak, najupečatljiviji takav

primer, koji nije samo komentar na rasističke, već i totalitarne i antisemitske ideje, jeste njegovo pojavljivanje u nacističkoj Nemačkoj kada stoji u neposrednoj Hitlerovoj blizini. Kao Jevrejin on se pojavljuje i pored pape u Vatikanu, čime priziva i problem verske pripadnosti. Zbog takvog inicijalnog koncepta koji može da obuhvati jednu široku društvenu sliku baveći se njenim najrazličitijim aspektima, pojedini autori bili su skloni da Zelig nazovu jednom od najimpresivnijih ikona 20. veka koja gotovo da ima veličinu mitskog statusa (Hosle, 2007). Identitetski brežvijar Leonarda Zeliga fundiran na hiperbolisanom imitatorskom konformizmu implicira konstruktivističku prirodu subjekta. Ostaje pitanje da li te različite identitetske manifestacije proističu iz apriorne esencije subjekta koja se prilagođava spoljašnjim uticajima ili je sam subjekt posledica igre različitih uticaja koji taloženjem čine konstrukt ličnosti?

Uistinu, mimetički princip nije samo zastareli teorijski koncept umetnosti, već, kako to Mladen Dolar pokušava da obrazloži u svom eseju „Mimezis i ideologija: od Platona do Altisera i dalje“ (Dolar, 2015), podražavanje kao oblik učenja, odnosno formiranja ličnosti putem imitiranja modela, zapravo suštinski određuje prirodu društvene stvarnosti, ljudskih uverenja i konačno ideoloških pripadnosti. Čuvena je Platonova osuda mimezisa zbog toga što on udaljava od objektivne istine i dobra, ali ta kritika istovremeno vrši i jednu drugu funkciju – kreira jednu od najupečatljivijih svedočanstva moći podražavanja: „Zar nisi primetio da svako podražavanje, ako se neguje od detinjstva i nadalje, postaje navika i druga priroda, i to u držanju tela, ili u načinu govora, ili u načinu mišljenja?“ (Platon, 2013: III 394c). Analizirajući Platona, Gadamer ističe da upravljenost na spoljašnjost držanja koja su samovoljno formirana znači odvratiti pogled od sebe, od onoga što čovek sam i unutarne jeste. Takvo podražavanje izvršava se u jednom zaboravljanju samoga sebe tako da onaj koji imitira postaje ono što imitira (Gadamer, 2002). Istititost subjekta koji podražava, centar njegove subjektivnosti, narušava se putem mimezisa. Upravo je to osnovna pretpostavka psihijatrica Judore Flečer (Eudora Fletcher) koja izlečenje Leonarda Zeliga vidi u pronalaženju njegovog, kako ona sama kaže, „pravog sopstva“ (Alen, 1983).

Pa ipak, Vudi Alenov film zapravo podriva temelje modernog humanističkog koncepta autonomije subjekta kakvu zastupa psihijatrica. Podrivanje se postiže jednostavnom upotrebom hiperbole. Mimezis koji sprovodi Leonard Zelig preuveličan je u svojoj vremenskoj dimenziji, jer njegove promene nastaju trenutno, a ne kao posledica dugo podražavane radnje o kakvoj govori Platon. Hiperbola kameleonske sposobnosti nije sprovedena samo u vremenskoj dimenziji, već se ona odnosi i na princip eliminacije prethodno podražavanih identiteta. Zelig ne samo da trenutno postaje neko drugi, već

on kopiranjem zaboravlja sve što je do tada bio. Takva preuveličavanja isključuju mogućnost da se film sagleda u realističkom ključu, kao što se ni za protagonistu ne može reći da je psihološki dosledno razvijen. Fiktivnost Zeligove situacije pre svega je simboličkog karaktera. Složenost procesa individuacije u ovom Vudi Alenovom filmu uprošćena je i svedena na samo jedan faktor. Izolovana imitatorska sposobnost u svojoj stilski preuveličanoj varijanti jedina je karakteristika glavnog junaka čime se sama ta psihološka pojava dovodi u fokus interesovanja filma, s namerom da se kritički osvetle njeni različiti aspekti i uticaji na formiranje subjekta. Nagomilavanje identitetskih uloga, koje protagonista stiče imitiranjem, se tako može tumačiti na najmanje dva načina. Prvi, već spomenuti način modernog shvatanja subjektivnosti može se opisati kao zatrpavanje Zeligovog centralnog, istinskog sopstva tuđim identitetima kroz koje psihoterapija treba da se probije ne bi li se došlo do onoga što pacijent stvarno jeste. Drugi način uspostavlja poststrukturalistička filozofija, teorija, ali i psihoanaliza sa najuticajnijim autorima kao što su Derida (Jacques Derrida), Fuko (Michel Foucault) i Lakan (Jacques Lacan). Navešćemo ovde ukratko primer samo jednog od spomenutih autora. Žak Derida dekonstruiše poimanje središta strukture, u ovom slučaju subjekta, ili „totaliteta“ kako on to naziva u jednom od svojih najznačajnijih tekstova „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“ (Derida, 1988: 290). On nalaže da se „središte ne može promišljati kao prisutnost bivanja“ i da ono „nema prirodnog mesta, da ono nije neko fiksirano mesto već funkcija, vrsta ne-mesta u kojem se realizuje igra neograničenog broja znakova-supstitucija“ (Derida, 1988: 291). Subjekt shvaćen kao struktura koja ne poseduje fiksiran centar može imati neograničen broj identitetskih obeležja od kojih se ni jedno ne može okarakterisati kao „pravo sopstvo“.

Paradoksalno, lik Judore Flečer potragom za centrom sopstva Leonarda Zeliga, nesvesno afirmiše upravo ideju „decentralizovanog“ odnosno „eks-centričnog subjekta“ kako ga naziva Linda Hačion (Hatchion) u svojoj *Poetici postmodernizma* (Hačion, 1996: 105). Psihijatrica putem hipnoze pokušava da dopre do pravog Zeliga, tako što mu u stanju transa objašnjava da on ne mora da se identifikuje sa ljudima iz svoje okoline preuzimanjem njihove gestikulacije, izgleda i mišljenja, već da sasvim slobodno može da iskaže i suprotne stavove – da bude svoj. Psihoterapija se pokazuje kao neuspešna s dolaskom kolegijuma lekara koji želi da ispita domete Judorine terapije. Leonard Zelig, naučen da ispoljava neslaganje, da suzbije svoj podražavalački karakter, pokazuje dijametralno suprotnu psihologiju – odbija da pokaže bilo kakvu sposobnost identifikacije izričući konstantno suprotstavljene stavove. Sada u tolikoj meri negira tuđe mišljenje da nikako ne može da se složi sa drugim doktorom da je dan lep. Njegova ubeđenost u suprotno, u negaciju drugog, do te mere je naglašena

da zbog neslaganja postaje agresivan. Nakon toga, i dalje verujući u esencijalistički zasnovanu subjektivnost, Judora Flečer ubeđeno tvrdi da je za izlječenje neophodno samo jedno „fino podešavanje“ (Allen, 1983) Zeligovih radikalno suprotstavljenih oblika ponašanja. Naravno, lako je uočiti da već sam izraz „fino podešavanje“ pruža jasno svedočanstvo o subjektu kao konstrukt, kao eks-centričnoj strukturi. Terapija okarakterisana kao potraga sa esencijom, odnosno „pravim sopstvom“ zapravo se pojavljuje kao konstrukcija onoga što Judora Flečer, na osnovu nekoliko informacija o Zeligovom detinjstvu, zamišlja da je suština njegovog bića.

Centralna i za našu temu ključna scena filma jeste takozvana „sesija u beloj sobi“ (Allen, 1983). Scena se zasniva na jednom motivu koji potiče još iz srednjovekovne heraldike i koji se kroz istoriju umetnosti javlja sporadično. U novije vreme oživeo ga je i u širu upotrebu uveo Andre Žid (André Gide) u svojim dnevnicima. Brajan Mekhejl (Brian McHale) ga svrstava u grupu postmodernističkih postupaka koje upoređuje sa principom kineske kutije (ili kod nas poznatije ruske varijante – babuška lutke) u kojoj se nalazi jedna manja kutija, zatim u toj manjoj još manja i tako dalje (McHale, 2004: 124-128). Motiv pod nazivom *myse en abyme* ili „smešteno u ambis“ možda se ne uočava na prvi pogled. U filmu on nije upotrebljen ni u svom vizuelnom heraldičkom, ali ni u narativnom obliku putem kojeg se umetanjem priče u priču preispituje odnos stvarnosti i fikcije. U *Zelig*-u je *myse en abyme* predstavljen kao psihološki akt. Kako bi uspela da dopre do pacijenta koji u prisustvu psihijatrice i sam postaje psihijatar, Judora Flečer sprovodi krajnje interesantno zamišljen tretman – iznosi jedno lažno priznanje u kome saopštava da ona zapravo nije lekar, već da se samo pravi da jeste kako bi je ljudi prihvatili. Namera je da se beskonačni kameleonski proces zaustavi u susretu sa identičnim modelom oponašanja; da se takvim eksperimentalnim putem pred čovekom kameleonom postavi ogledalo – jedan drugi imitator. Očekivanje je da će se u dodiru sa ogledalom otkriti prava boja kameleona, jer sredina čije obrise treba da poprими postaje zapravo on sam. Međutim, taj mimetički obrazac ljudske individuacije izneverava Judorina očekivanja. Dva kameleona su poput dva ogledala usmerena jedno ka drugom. Umesto otkrivanja istine, tog „pravog sopstva“ za kojim se traga, otkriva se beskonačan niz dva odraza – *myse en abyme* subjekta sa beskonačno mnogo nefiksiranih, samo potencijalnih centara. „Ko si ti“ upituje Judora, „Ne znam. Uхвати me, padam!“ (Allen, 1983) odgovara Leonard Zelig tonući u ambis i ništavilo eks-centrične subjektivnosti koja se obznanjuje kao posledica doktorkinog opita.

Zelig ipak ne prikazuje celovit primer postmodernog decentralizovanog subjekta, jer je u pitanju ogled, kako smo to već napomenuli, o mimetičkom aspektu individuacije; takav da on ne obuhvata svu složenost formiranja ličnosti. Naš zaključak

o izvornoj nepostojanosti centra subjektivnosti zbog toga ne pretenduje da iznese tvrdnju da Vudi Alenov film tendenciozno zastupa ideju o eks-centičnom subjektu. (Takva interpretacija bi se možda mogla izvesti u radu čiji obim ne bi bio ograničen kao što je to ovde slučaj). Naša analiza blažeg je karaktera i ona samo uspostavlja tezu o nedostatnosti podražavalačkog principa i nemogućnosti svođenja subjekta na taj princip. Film kao što je *Zelig* svoju umetničku vrednost crpi upravo iz radikalnog koncepta u kom se čovek svodi na samo jednu svoju karakteristiku. Jer čovek nije samo subjekt, već je on i iskustvo samog sebe kao subjekta kroz vreme. A upravo zaborav prethodno podražavanih identiteta i preuveličana brzina transformacija sprečavaju protagonistu filma da doživi sebe u bilo kojoj stečenoj formi. Međutim, u filmu je dato i iskustvo fenomena Zelig, ali ne o samom sebi, već o drugom; odnosno, dato nam je iskustvo fikcionalnog sveta filma o glavnom junaku i to putem upotrebe dokumentarne forme.

Fikcionalni lik Leonarda Zeliga prikazan je uzusima dokumentarnog filma čime se podjednako otežava određenje roda i žanra samog filma. Dokumentarac, koji po definiciji teži tome da zabeleži pojedine aspekte stvarnosti, u ovom slučaju prezentuje jedan u potpunosti izmišljen događaj. U tom smislu Vudi Alenovo ostvarenje jedno je od najuspelijih parodijskih oblika dokumentarca koji se u literaturi obično obeležavaju označiteljem – *mockymetary* (videti npr. Bayer, 2006; ili Miller, 2012). Njegovi pokušaji upotrebe takve forme, jedan u *Take The Money And Run* [„Uzmi novac i beži“], a drugi u filmu *Sweet And Lowdown* [„Biti najbolji“], nisu ni izbliza bili toliko tehnički vešto odrađeni kao što je to slučaj sa *Zelig*-om, čija je fikcionalnost bila autentizovana i uverljiva u tolikoj meri da su se nakon projekcija mogli čuti komentari zbunjenih gledalaca koji nisu razumeli kako to da nikada nisu čuli za tog kameleonskog čoveka s obzirom na njegov veliki značaj (Stam and Shohat, 1987:192, navedeno prema Nas, 1992: 99).

U literaturi o *Zelig*-u, onoj malobrojnoj koja se ne bazira na, uglavnom, puko prepričavanje radnje, često se u početku analize, kao najvažniji interpretativni pojam ističe parodija (npr. Feyerabend, 2015: 13) u obliku u kom ga definiše Linda Hačion kao istovremeno podrivanje i afirmisanje jedne strukture, forme ili konkretnog dela; odnosno kao upotrebu i zloupotrebu umetničkih obrazaca radi kritičkog sagledavanja njihovih dometa (Hačion, 1996: 49,55; Hutcheon, 2002: 104-105;). *Zelig* svakako suštinski jeste parodija, ne samo zbog toga što jednu formu koja pretenduje na istinitost iskaza koristi za prikazivanje fikcionalnih događaja, već i zbog toga što on direktno ili indirektno referiše na niz stvaralaca i dela iz različitih oblasti umetnosti, koristeći njihova tematska, stilska i formalna obeležja. Nije slučajno što je ličnost, čiji su dnevnički zapisi

prvi zabeležen mimetički akt Leonarda Zeliga, upravo Skot Fiedžerald (Francis Scott Key Fitzgerald). Njegovo najpoznatije delo, *Big Getsby* [„Veliki Getsbi“], u kome glavni junak Džej Getsbi (Jay Getsby) konstruiše sopstveni identitet, može se uzeti kao jedna vrsta književnog prototipa Vudi Alenovog čoveka kameleona. Takođe, prikazane su fotografije Leonarda Zeliga sa Judžinom O’Nilom (Eugene Gladstone O’Neill), što se takođe može protumačiti kao vid intertekstualnog proširivanja ako se na primer uzme u obzir njegova ekspresionistička drama *The Hairy Ape* [„Dlakavi majmun“] u kojoj se protagonist suočava sa krizom identiteta kada shvati da ne pripada svetu bogatih i moćnih, pa utočište traži u zoološkom vrtu u kavezu gorile (Feyerabend, 2007: 17). Zatim, *Mobi Dik* se pojavljuje kao lektira koju protagonista nikako da pročita. Motivom metamorfoze se potencijalno priziva i Kafkina priča *Preobražaj*. Lista književnih referenci bi se sigurno mogla dalje navoditi, a za svaku pojedinačno bi se mogla izvesti komparativna analiza sa Vudi Alenovim filmom.

Svakako, najvažnija referenca je Orson Velsov (George Orson Welles) *Citizen Kane* [„Građanin Kejn“]. Taj veliki filmski klasik takođe ima elemente dokumentarne forme čija je tema potraga za suštinskim, pravim sopstvom glavnog junaka. Poslednje reči koje izgovara građanin Kejn pre nego što će umreti – *Rosebud* – indikacija su novinarima, koji se bave njegovim životom, da svi uspesi i postupci koji su poznati javnosti zapravo nisu pravi njegov odraz. Istina se, međutim, ne otkriva likovima filma, već gledaocu – završnom sekvencom spaljivanja sanki na kojima piše – *Rosebud*. Time se postavlja pitanje o identitetu glavnog junaka – da li to spominjanje sanki i jasno prizivanje prošlosti u kome malog dečaka odvođe od roditelja, a što bi trebalo bude svedočanstvo njegovog pravog sopstva, negira i oduzima važnost svim megalomanskim dostignućima Čarlsa Fostera Kejna? Jasnog odgovora na pitanje o tome ko je i kakva je osoba glavni junak filma nema ni u filmu *Građanin Kejn*, ni u filmu *Zelig*. Njima je takođe zajednička i upotreba filmskih žurnala, kao i tematizovanje novinarskih izveštaja i žute štampe, čime se problem percepcije jedne ličnosti smešta i u kontekst konstruisanja realnosti putem medija.

I kao što smo naglasili da Leonard Zelig podražavanjem na sebe preuzima različite identitetske uloge šireći time tematski okvir filma, semantički potencijal se i u sferi žanra dodatno proširuje podražavanjem onih umetničkih dostignuća koja se parodiraju. Takvo proširivanje značenja sprovodi se i na još jednom planu. Spomenuli smo vrhunsko tehničko dostignuće filma, ali ne i to da je Vudi Alen iskazao žaljenje što su potvrde o kvalitetu filma bile upućene ka njegovim formalnim i tehničkim aspektima, pre nego ka tematskim (Hosle, 2007: 62, Feyerabend, 2015: 14). Iako se ispostavilo da naša analiza u tom smislu umanjuje žal američkog sineaste s obzirom na to da se

isprva usredsredila upravo na idejni koncept *Zelig*-a, nekoliko reči je potrebno kazati i o tehničkim elementima filma koji tek dovedeni u vezu sa idejnim konceptom čine celovitu strukturu.

Kao najvažniji tehnički postupak kojim se služio Vudi Alen uzima se upotreba istorijskih trenutaka zabeleženih na filmskoj traci. Dvadesete godine XX veka opisuju se kao ključne za razvoj američkog urbanog života. „Zlatno doba džeza“ je fraza kojom se često opisuju (Papson, 2013: 149). Tehnološki zastarele tehnike snimanja, efekti kakvi se dobijaju snimateljskom opremom tog doba podražavaju se daleko naprednijim uređajima koji postoje osamdesetih kada nastaje *Zelig*. Vudi Alen na takav način snima mnoge scene u kojima se pojavljuje glavni junak. Te „lažne“ istorijske zabeleške on kombinuje sa pravim filmskim zapisima iz tog perioda. Čak ponekad i manipuliše starim trakama umetanjem Zeliga u istorijski poznate trenutke koji su snimljeni. Takav je slučaj sa scenom u kojoj Zelig i Judora Flečer izazivaju pometnju na skupu Nationalsocijalističke partije u trenutku Hitlerovog obraćanja. Maestralno montirana scena nastanka pometnje razrešava se na jedan još domišljatiji način. Pokušaj da se čitava priča autentizuje, a njen glavni junak prikaže kao stvarna istorijska ličnost, ide dotle da sadržaj dokumentarca o Leonardu Zeligu sadrži i pomen o igranom filmu koji je snimljen o čoveku kameleonu. Tako, s obzirom na to da scena susreta Judore i Leonarda na Hitlerovom skupu nije mogla biti montirana na istorijskom materijalu, taj događaj se dalje prikazuje u isečcima tog filma unutar filma. Trud kojim se postiglo da čitav Vudi Alenov kvazi-dokumentarac od početka do kraja odaje utisak istinitosti zaista je ogroman. Čak su u glumačkim ulogama, kao komentatori fenomena Zelig, angažovani i neki od najvažnijih njujorških intelektualaca: Suzan Sontag (Susan Sontag), Sol Belou (Saul Bellow), Irvin Hov (Irving Howe) i Bruno Betelhajm (Bruno Bettelheim). Govoreći pod sopstvenim imenima i autoritetima, igrajući zapravo uloge sopstvenih trans-svetovnih parnjaka u fikcionalnom univerzumu Vudi Alenovog filma, oni, kao i upotreba filma u filmu i manipulacija istorijskim snimcima, izvode jedan metakinematografski zaokret. Jer Zeliga ipak tumači sam Vudi Alen, tako da je pred gledaocem konstantan podsetnik da je film koji se posmatra fikcionalne prirode; što u kombinaciji sa snažnim mehanizmom autentizacije suštinski proizvodi metadiskurzivnu atmosferu. Celokupan film komponovan je oksimoronski, tako da on od prvog do poslednjeg kadra publiku ubeđuje u istinitost svog sadržaja, istovremeno dajući suptilne naznake da je u pitanju fikcionalna tvorevina. Kao posledica čitavog tog amalgama različitih umetničkih sredstava, počevši od upotrebe parodije, intermedijalnosti i istoriografske metakinematografije, postavlja se značajno pitanje postmodernističke prirode: koliko su zapravo pouzdani istorijski izvori i dokumentarni umetnički oblici.

Iz toga sledi da Vudi Alenov film zapravo problematizuje samu mogućnost istorijskog saznanja, a identitet dokumentarnog filma kao istinski referent istorijskih činjenica se dovodi u pitanje.

Zaključak

Zelig, iako zasnovan na istorijskoj građi, ipak je jedna suštinski estetska, umetnička tvorevina, čija struktura otkriva jednu neverovatno široku stilističku, formalnu i tematsku raznovrsnost. Ona se otkriva kao jedna neuhvatljiva, ali istvremeno i određena struktura koja ima elemente avanturističke i ljubavne priče, parodijskog oblika dokumentarca i psihološkog kinematografskog ogleda, tragične životne priče koja se prikazuje kao jedno komično stilsko poigravanje. Vudi Alen je svojim filmom kreirao dualizam na tematskom i formalnom planu koji se idealno prepliće i dopunjuje, dekonstruišući kako poimanje subjekta kao prirodne, nepromenjive i čvrste celine, tako i pogleda na umetničke forme i žanrove kao jasno razgraničene i samostalne strukture. Ujedno, to dekonstruisanje preispituje i istinitost istorijskih činjenica time što ukazuje na mogućnost autentizovanja ficionalne tvorevine istoriografskim, dokumentarnim uzusima. Složenost semantičkog bogatstva uspostavlja se na principu onoga što se otkriva kao postmoderni mimezis u filmu, koji suštinski koristi niz intertekstualnih parodijskih mogućnosti podražavanjem tradicionalnih umetničkih oblika, a ujedno se prikazuje priča o junaku koji na isti mimetički način konstituiše sopstveni identitet. Metafora o kameleonu tako dostiže mitski status dvadesetovekovne postmodernističke poetike.

REFERENCE:

1. Badger, David P. 2006. *Lizards: A Natural History of Some Uncommon Creatures – Extraordinary Chameleons, Iguanas, Geckos, and More*, St. Paul: Voyageur Press.
2. Bailey, Peter. 2000. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, Kentucky: The University Press of Kentucky.
3. Bayer, Gerd. 2005. „Artifice and Artificiality in Mockumentaries“, Rhodes, Gary D. and Springer, John Parris, *Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland and Company, str. 164-178.
4. Derida, Žak. 1988. „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“, Donato, Eudenio i Meksi, Ričard, *Strukturalistička kontroverza*, Beograd: Prosveta, str. 289-315.
5. Dolar, Mladen. 2015. „Ideologija od Platona do Altisera i dalje“, *Filozofija i društvo*, XXVI (1), str. 159-178.
6. Feyerabend, Britta. 2015. „Zelig: A Simulated Life“, Szlezak, Klara Stephanie and Wynter, D. E., *Referentiality and the Films of Woody Allen*, London: Palgrave Macmillan, str. 13-30.

7. Gadamer, Hans-Georg. 2002. *Filozofija i poezija*, Beograd: Javno preduzeće Službeni list SRJ.
8. Girgus, Sam B. 2002. *The Films of Woody Allen*, Cambridge: Cambridge University Press.
9. Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
10. Hosle, Vittorio. 2007. *Woody Allen: An Essay on the Nature of the Comical*, Notre Dame, Indiana: University of the Notre Dame Press
11. Hutcheon, Linda. 2002. *The Politics of Postmodernism*, 2nd ed., London and New York: Routledge.
12. McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*, London and New York: Routledge.
13. Miller, Cynthia J. ur. 2012. *Too Bold for the Box Office, The Mockumentary from Big Screen to Small*, Lanham, Toronto, Plymouth, Uk: The Scarecrow Press.
14. Nas, Loes. 1992. „The ‘unreel’ in Woody Allen’s *Zelig*“, *Literator*; 13.3, str. 93-100.
15. Papson, Stephen. 2013. “Critical Theory and the Cinematic World of Woody Allen”, Bailey, Peter J. and Girgus, Sam B., *A Companion to Woody Allen*, West Sussex: Willey-Blackwell, str. 147-169.
16. Platon. 2013. *Država*, Beograd: Dereta.
17. Todorov, Cvetan. 2003. *Nesavršeni vrt*, Beograd: Geopoetika.

FILMOGRAFIJA:

18. Allen, Woody. 1969. *Take the Money and Run*.
19. Allen, Woody. 1983. *Zelig*.
20. Allen, Woody. 1999. *Sweet and Lowdown*.
21. Welles, Orson. 1941. *Citizen Kane*.

Postmodern Mimesis in Woody Allen’s film *Zelig*

Abstract: The paper analyses the specific nature of mimesis in Woody Allen’s 1983 film *Zelig*. Mimesis here takes on a dual function: it is fundamental in the protagonist’s individuation, but also an essential model of the genre determination. The aim of the study is to re-examine Woody Allen’s flirting with the interpretation of subjectivity, as well as with his understanding of genre usages, through poststructuralist perspective. The question that looms over the work is directed towards the identity breviary of Leonard Zelig based on a hyperbolized imitative conformity that implies the constructivist nature of the subject. It is questionable whether these different identity manifestations derive from the a priori essence of the subject, which adapts to external influences, or whether the subject itself is a result of different influences which, by piling up, form a construct of personality. A similar enigma is present in the genre where Woody Allen’s film problematizes the identity of documentary film in the role

of a true referent of historical facts. In the conclusion of the paper, it is established that the mimetic principle determines a dualism of thematic and formal plan that ideally intertwine and complement, deconstructing on the one hand the notion of the subject as a natural, unchangeable and solid whole, and the view of art forms and genres as clearly demarcated and independent structures on the other. At the same time, this deconstruction re-examines the truth of historical facts by pointing out the possibility of authenticating a fictional work with historiographical, documentary usages. Such a complexity of semantic richness is established on the principle of what is revealed as the postmodern mimesis of Woody Allen's documentary imaginary.

Keywords: mimesis, Woody Allen, *Zelig*, identity, genre.