

LEJUBOMIR MAŠIREVIĆ

FILM I NASTILJE



LEJUBOMIR MAŠIREVIĆ

FILM I NASTILJE

Biblioteka Posebna izdanja

Knjiga br. 32

Ljubomir Maširević

FILM I NASILJE



Zrenjanin

2008.

Uvod

Odmah na početku treba naglasiti da se knjiga zasniva najviše na primerima iz američke kinematografije i da za to postoje dva ključna razloga. Prvi, prema svoj dostupnoj literaturi i svim relevantnim autorima, američka kinematografija prednjači u nasilnim filmovima. Sa jedne strane, holivudski filmovi sadrže najviše ultranasilnih scena, a sa druge strane, reditelji iz Amerike napravili su najviše napredaka u stilizaciji i estetizaciji nasilja. Drugi, u Americi se, po svoj prilici, ulaže najviše sredstava u naučna istraživanja i studije koje analiziraju problematiku filmskog nasilja. Američko društvo, kao jedno od najbogatijih, ulaže mnogo da bi razumelo nasilje u sopstvenim vizuelnim medijima. Nedavno je objavljena studija *Klasično filmsko nasilje/Classical Film Violence* (2003), prema tvrdnjama autora Stivena Princa (Stephen Prince), prva o nasilju u klasičnim holivudskim filmovima. Drugo poglavlje knjige nastaje umnogome oslanjanjem na Princovu studiju. S obzirom na to da ne postoji bilo kakva studija o klasičnom nasilju u drugim kinematografskim tradicijama, poglavlje o klasičnom nasilju je potpuno posvećeno holivudskom filmu. Treće poglavlje knjige govori o usponu ultranasilnog filma i uključuje uticaje drugih kinematografskih tradicija na reprezentaciju nasilja. Ipak, najviše pažnje je i u ovom poglavljtu posvećeno američkom filmu. Za ovo postoje objektivni razlozi. Holivud je krajem šezdesetih godina proizveo filmove sa do tada neviđenim količinama eksplicitnog nasilja. Pored toga, postoji čitav niz studija o nasilju u filmovima novog Holivuda, što ovu temu čini izuzetno teorijski i empirijski obrađenom. Treba spomenuti da u Americi postoje autori, kao što je Princ, koji su veći deo svoje naučne karijere posvetili izučavanju filmskog nasilja. Dakle, postoje objektivni razlozi zbog kojih bi svako ko bi pisao studiju o filmu i nasilju svoju knjigu zasnovao uglavnom na primerima iz američke kinematografije.

Filmsko nasilje je složena problematika kojoj se može pristupiti sa različitih pozicija. Postoje studije koje su okrenute samo filmu i koje analiziraju načine snimanja nasilja, objašnjavaju njegovu estetizaciju i daju hronologije najznačajnijih nasilnih filmova. Sa druge strane, mnogo su češće sociološko-istorijske studije koje filmsko nasilje stavljaju u kontekst društvenih događaja, zanemarujući njegovu kinematografsku stranu. Nijedna studija, koja je konsultovana u izradi knjige, nije težila ka spajanju ovih pristupa u jedno celovito razumevanje konstrukcije filmskog nasilja i njegovog uticaja na publiku. Knjiga predstavlja pokušaj da se ovaj problem prevaziđe i filmsko nasilje objasni, uvažavajući ključne faktore koji ga oblikuju. Pored insistiranja na tri ključna faktora u oblikovanju filmskog nasilja: društvenom kontekstu, razvoju gramatike filmskog jezika i cenzuri, u knjizi je naglašeno koji je bio njihov značaj u pojedinim etapama u filmskoj istoriji. Knjiga ne pretenduje da da detaljan prikaz hronologije filmskog nasilja, niti su u njoj pobrojani svi značajni filmovi za jedno ovakvo istraživanje. Osnovni cilj je bio da se na malom broju najznačajnijih nasilnih filmova predstavi kinematografska reprezentacija nasilja i razmotre njene društvene posledice. Na osnovu tri kriterijuma, koji oblikuju filmsko nasilje, izvršena je podela na dva ključna perioda u njegovoj kinematografskoj reprezentaciji. Prema pristupu u snimanju, odnosu cenzure prema rediteljima i društvenoj klimi, može se uočiti postojanje dve etape u istoriji filma kada se govori o filmskom nasilju: klasičan pristup, u kome je preovladavala neeksplicitna estetika nasilja i postklasični, u kome ona preovlađuje.

Sa druge strane, pored pokušaja objašnjenja filmskog nasilja, razmatrane su društvene posledice njegove reprezentacije. Rezultati empirijskih istraživanja i najdrastičniji primeri nasilnog oponašanja filmskih junaka nisu samo pobrojani i izloženi. Oni su uključeni u okvir teorije moralne panike, čime su dobili jednu sasvim specifičnu interpretaciju. Dakle, druga odlika ove knjige jeste teorijski zasnovano tumačenje izveštaja o nasilnom uticaju filmova. Odbacivanjem svake krivice kinematografije

za društvena nedela i insistiranjem na tome da reprezentacija filmskog nasilja predstavlja odraz društvenih zbivanja, zauzet je veoma jasan stav u živoj debati oko uticaja nasilnog medijskog sadržaja na publiku. Teorija moralne panike Stenli Koen (Stenley Cohen), koja je nastala u okviru britanskih studija kulture, dala je izuzetnu potporu ovakvom stanovištu.

Prvo poglavljje predstavlja teorijski deo knjige, u kome je izložena teorija moralne panike, razmatraju se osnovne karakteristike filmske reprezentacije nasilja i raspravlja se o njenom uticaju na publiku. Jedna od osnovnih karakteristika filmske reprezentacije jeste utisak stvarnosti. Ova karakteristika se odnosi na doživljaje gledalaca bioskopske projekcije koji se, usled istovremenog prisustva slike i zvuka, saživljavaju sa svetom fikcije na platnu. Ta osobenost prati film od njegovog nastanka i bila je uzrok pojačane cenzure ovog medija. Zbog ovog efekta, povremeno su se, naročito kada su u pitanju nezrele i psihički bolesne ličnosti, dešavala oponašanja filmskih junaka. Posebno je bilo problematično kada su pojedinci oponašali scene nasilja sa platna. Ipak, pojednostavljena objašnjenja veze između filmskog nasilja i nasilja u stvarnom životu su razmotrena i dato je adekvatnije razumevanje ovih pojava. U prvom poglavljju razmatra se još i odnos žanra i filmskog nasilja, kao i činioci koji utiču na njegovu reprezentaciju.

U drugom poglavljju knjige, koje se odnosi na nasilje u klasičnom Holivudu, predstavljeni su moralni standardi jedne epohe koji su filmu oduzeli pravo slobode izražavanja, smatruјуći ga izuzetno opasnim i moćnim medijem. Društvena kontrola se pokazala kao prestroga prema novom mediju strepeći da bi film mogao da poremeti ustaljene institucije socijalizacije mlađih. Već u ovom periodu nastaju prve studije o uticaju filmskog nasilja na publiku. Takođe, pojavila su se prva oponašanja filmskih junaka, praksa koja će pratiti kinematografiju do danas. Sporadični incidenti su još tada, kao i kasnije u savremenijim društвima, navodili mnoge na pogrešne zaključke o uticaju filma na publiku. Najveći problem u ranom razvoju filma predstavljaо

je utisak stvarnosti novog medija. Zbog nenaviknutosti na film, publika je početkom XX veka bila preplašena filmovima koji se danas čine bezazlenim. Sud je zbog ovog efekta tvrdio da film nije sredstvo simboličkog izražavanja, već sredstvo reprodukcije stvarnih događaja.

Pored toga, u drugom poglavlju je nastojano da se potvrdi teorijski prepostavljena veza između filmskog nasilja i žanra. Pokazane su i teorijski navedene osobine filmske reprezentacije nasilja. Razmotrena su sva tri teorijski prepostavljena činioca koja utiču na oblikovanje filmske reprezentacije nasilja. Naglasak je na cenzuri koja je bila bitan faktor u ovom periodu razvoja filma. Nakon klasičnog Holivuda, cenzura polako gubi na važnosti, tako da će se u trećem poglavlju, društveni kontekst i razvoj filmskih izražajnih sredstava, stavljati u prvi plan, prilikom razmatranja filmske reprezentacije nasilja. Cenzura će biti pominjana samo u slučajevima kada je uspevala bitnije da utiče na reditelja ili industriju filma. Međutim, to se od 1966. godine sve ređe dešavalo. Predstavljena su i izražajna sredstva filma u stilizaciji nasilja, koja su se razvijala u klasičnom Holivudu kao estetika supstitucije. Takođe, u uvodu je dat kratak prikaz društvenog nasilja tokom prve polovine XX veka u Americi, tako da su istaknuti ključni istorijski događaji koji su uticali na filmsku reprezentaciju nasilja.

U trećem poglavlju knjige prikazan je uspon ultranasilnih filmova. Nakon prestanka važenja produpcionog koda i usled nasilnih istorijskih okolnosti, nasilje u kinematografiji postaje sve eksplicitnije. Razvijanju gramatike filmskog jezika u pravcu stilizacije eksplicitnog nasilja, koju je započeo još Akira Kurosava (Akira Kurosawa) u Japanu, najviše su, krajem šezdesetih godina, doprineli Artur Pen (Arthur Pen), Sem Pekinpo (Sam Peckinpah) i Stenli Kjubrik (Stanley Kubrick) filmovima *Boni i Klajd/Bonnie and Clyde* (1967), *Divlja horda/The Wild Bunch* (1969) i *Paklena pomorandža/Clockwork Orange* (1971). Izlaganje o ova tri filma predstavlja centralni deo knjige. U knjizi se zastupa stav da je u njima razvijen novi pristup u reprezentaciji filmskog nasilja, i

da su oni značajno odredili pristup snimanju nasilja u današnjoj postmodernoj kinematografiji. Nakon ovih veoma uticajnih filmova, ultranasilje je postalo sastavni deo kinematografije. Tokom izlaganja o nasilju ovih filmova nastojano je da se ukaže na važnost teorijski pretpostavljenog društvenog konteksta u kojem su oni nastali i reakcije javnosti koje su oni proizveli. Takođe su često korišćeni citati izjava reditelja nasilnih filmova, naročito kada su u pitanju njihove reakcije na društvenu kritiku.

Filmovi *Taksista/Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese) i *Ratnici podzemlja/The Warriors* (1979, Walter Hill) uključeni su u knjigu iz posebnih razloga. *Taksista* je veoma značajno umetničko ostvarenje koje ne sadrži toliko ultranasilja koliko ima nasilnu atmosferu. Ipak, ono je uključeno u knjigu, jer je uspelo da inspiriše jednog psihički bolesnog čoveka da pokuša atentat na predsednika Amerike. Ovo je izuzetno važno, jer se odbacivanjem krivice filma za ono što se desilo postiže jedna od osnovnih poruka ove knjige. *Ratnici podzemlja* su uključeni u knjigu zbog ogromne količine nasilja koje su, navodno, proizveli u stvarnosti. Film nije ostao zapamćen po tome da je neko posle njegove projekcije pokušao da ubije bilo koju poznatu ličnost, ali je, sa druge strane, više od bilo kog drugog filma navodno inspirisao nasilje na ulicama. Ovaj film je, zajedno sa *Paklenom pomorandžom*, proizveo dosad nevidene negativne reakcije javnosti. Nakon par incidenata, ljudi su kao po inerciji počeli da optužuju pomenute filmove za nedela koja su im se desila.

Zarad boljeg razumevanja repezentacije nasilja u postmodernom filmu u knjizi je objasnjen uticaj filmske produkcije Hong Konga i značaj horor žanra. Iako se nasilje postmodernog filma umnogome oslanja na filmove novog Holivuda, postoje i ključne razlike. Dve osnovne karakteristike postmoderne reprezentacije nasilja su: gubitak odnosa sa stvarnošću i njegovo predstavljanje na crtano filmski način. U postmodernom filmu nasilje nije inspirisano realnošću, kao što je to bio slučaj šezdesetih i sedamdesetih godina. Nasilje postmodernog filma je okrenuto samom mediju, istoriji kinematografije, mešanju

žanrova i citiranju različitih filmova. Pored toga, nasilje je snimljeno nerealno, kao u crtanim filmovima u kojima junaci imaju nadljudske mogućnosti, lete u kadru i izbegavaju metke. Tokom jednog filma likovi se bore u više žanrova, često prvo protiv policije, da bi se odjednom našli u okruženju demona. Postmoderni film predstavlja igru sa samim medijem, a nasilje tih filmova asocira nas na kultne nasilne filmove nastale u prethodnim vremenima.

Teorijski okvir

—

Teorija moralne panike

Moralna panika je teorijski okvir koji se koristi u sociologiji kolektivnog ponašanja, društvene devijantnosti i sociologiji medija. Njime se dolazi do razumevanja i objašnjenja povremenih društvenih strahova inspirisanih idejom o slabljenju opštег morala. Termin moralna panika prvi pominje Džok Jang (Jock Young) 1971. godine razmatrajući zabrinutost i bojazan javnosti koja se javila u Britaniji zbog podataka zvaničnih institucija o upotrebi droga. Njegovi nalazi ukazuju na spiralni efekat interakcije između javnosti, medija i interesnih grupa i naveli su ga na formulisanje fenomena moralne panike. Ovi strahovi su u današnjim zapadnim društвima podstaknuti uglavnom tabloidskim medijima. Prvu sistematsku studiju o moralnoj panici napisao je Stenli Koen (Stenley Cohen) 1972. godine, oslanjajući se na teorije o etiketiranju i interakcionizmu. Zapravo, fenomen moralne panike nije nastao u Koenovo vreme, već je to pojava koja postoji vekovima u svim društвima koja mlаде naraštaje predstavljaju kao potencijalno nemoralne, zato što odudaraju od opшteprihvaćenog načina života. Moderna je ubrzala društveni razvoj, tako da se jaz i nerazumevanje između samo jedne generacije ljudi drastično uvećao. Pojava muzičkih pravaca koje su prihvatale nove generacije, kao što su džez, rokenrol, pank, društveni pokret kao što je feminizam, rast samohranih domaćinstava, crnci razbojnici, nasilni filmovi, konstantan pad obrazovanja, predstavljaju ključne teme moralne panike modernih, a kasnije i postmodernih, društava.

Opše je prihvaćeno da je ovo doba moralne panike. Novinski naslovi nas iz dana u dan upozoravaju na neku novu opasnost koja proizilazi iz oslabljenog morala, dok televizijski programi ponavljaju istu priču u senzacionalističkim dokumentarnim emisijama. „Skoro se došlo do toga da svaka pojавa može izazvati paniku“ (Tompson, 2003: 16).

Od kada se film pojavio, moralni aktivisti (1) su do danas konstruisali opštu zabrinutost zbog štetnog uticaja ovog medija na populaciju. Obično se moralna panika zasniva na istinitom događaju koji je preuveličan, a disproporcija između onog što se realno dešava i reakcije na ta dešavanja predstavlja njenu suštinu. Pojam moralne panike se odnosi na prepostavku da je pretnja upućena nečemu što se smatra izuzetno važnim za društvo i državu. Verovatnoća da će se neki incident preuveličati i proizvesti moralnu paniku je veća ukoliko društvo prolazi kroz krizu. Kada stari sistem vrednosti ne može da objasni novonastala društvena kretanja, pojedinac gubi kontrolu i jedan, ponekad marginalan problem, može postati izvor straha i panike. „Dešavalo se da se moralna panika javi kad društvo nije u mogućnosti da se prilagodi velikim promenama, kao što je to bilo u doba industrijske revolucije ili tokom opšte modernizacije šezdesetih godina” (Mek Kvin, 2000). Koen je u svojoj knjizi *Narodni duhovi i moralna panika/Folk Devils and Moral Panics* tvrdio:

Čini se da su društva sa vremenima na vreme podložna periodima moralne panike. Određeno stanje, događaj, pojedinac ili grupa javljaju se, a ubrzo potom bivaju označeni kao pretnja društvenim vrednostima i interesima; njihovu prirodu masovni mediji predstavljaju na stilizovan i stereotipizovan način; moralne zabrane uspostavljaju urednici, sveštenici, političari i ostali desničarski orientisani ljudi; društveno priznati stručnjaci izriču svoje dijagnoze i rešenja ... (Koen u Tompson, 2003).

U današnjim društvima, masovni mediji igraju ključnu ulogu u stvaranju fenomena moralne panike. Kad se radi o medijskoj reprezentaciji jednog događaja, onda je navažniji činilac način na koji je prvobitan događaj predstavljen i protumačen. Panične reakcije javnosti nastaju često na osnovu neobjektivnih predstava. Događaji se preuveličavaju po svim

mogućim kriterijumima, kao što su broj učesnika, intenzitet i posledice događaja. Sledeća etapa je iskrivljenje do kojeg se dolazi stilom pisanja koji podrazumeva senzacionalističke naslove sa pojačavanjem elemenata priče, za koje se smatra da čine vest. Poslednja etapa ovog procesa jeste simbolizacija svega što je u vezi sa pojmom zbog koje je nastala moralna panika. Na ovaj način simboli vezani za predmet izbjivanja moralne panike, koji su imali pozitivno ili neutralno značenje, dobijaju negativne konotacije. Gotovo uvek moralnu paniku predvodi tabloidska štampa, a odmah zatim je preuzimaju i drugi mediji pod zvučnim naslovom koji poziva sve na pripravnost. Prema Koenu, moralna panika ima sledeće etape:

- Uočavanje problema koji ugrožava opšti moral i vrednosti
- Medijska reprezentacija problema u najpojednostavljenijoj formi
- Rast zabrinutosti javnosti
- Reakcija predstavnika društvene kontrole
- Povlačenje moralne panike

Dečija igra 3

Primer stvaranja i funkcionisanja moralne panike i odnos tabloidskih novina prema činjenicama mogu se sagledati kroz konstruisanje panike u Engleskoj nastale, navodno, zbog ubistva izazvanog filmom *Dečija igra 3/Child's Play 3* (1991, Jack Bender). Tokom suđenja maloletnim ubicama Džonu Venablsu (Jon Venables) i Robertu Tompsonu (Robert Thompson) sudija je izričući presudu izjavio: „Prepostavljam da izloženost nasilnim video filmovima može biti delimično objašnjenje za ovaj strašan zločin” (Tompson, 2003: 116). Sudija je ovo rekao uzimajući u obzir da je otac jednog od dečaka iznajmljivao kasete sa horor filmovima među kojima je bio i *Dečija igra 3*. Ovu prepostavku, koja je trebalo da bude eventualno samo delimično objašnjenje, pojedini mediji su pretvorili u dokaznu činjenicu. U novinama *Sun* pojavio se članak: „Užas video snimka: zastrašujuća povezanost između Džeјmsovog ubistva i video kasete koju je iznajmio otac ubice” (Tompson, 2003: 116). Članak je pratila i fotografija u boji iz filma *Dečija igra 3*, za koji se tvrdilo da je povezan sa ubistvom. Ubrzo su svi tabloidski mediji u Engleskoj i Americi pisali o povezanosti ubistva i filma. Međutim, sudski zapisnik pokazuje da se policajac koji je vršio istragu nije složio sa ovim, izjavljujući kako nije mogao da pronađe vezu između *Dečije igre 3* i ubistva. Venablsov advokat je tvrdio da njegov klijent nikada nije pogledao ovaj film. Tabloidski mediji su, naravno, izostavili mišljenje policije koje im nije išlo u prilog, sa svesnim ciljem da javnost navedu na pogrešan zaključak. *Sun* je pisao kako policija okruga Mersi odbija da komentariše tvrdnju o uticaju filma, što je potpuno u suprotnosti sa istinom.

Tabloidski mediji koji su predvodili moralnu paniku su se, osim zlonamernog iskrivljenog izveštavanja, služili i selektivnim pozivanjem na naučna istraživanja. Profesor Elizabeta Njuson (Elizabeth Newson) sa univerziteta u Notingemu (Nottingham University) je tobože priložila izveštaj kojim se podržava ova

moralna kampanja usmerena protiv filmske reprezentacije nasilja. Osim nje, izveštaj je potpisalo trideset dvoje njenih kolega, među kojima su bili psiholozi, psihijatri i pedijatri. O ovom izveštaju tabloidski mediji su pisali kao o zaokretu u društvenim naukama po pitanju uticaja filmskog nasilja na publiku. Prema novinskim člancima tabloida, najuticajniji stručnjaci izjasnili su se da je pogrešno poricati vezu između filmskog nasilja i onog u stvarnosti. Međutim, najuticajniji stručnjaci u kojoj oblasti? Nijedan od potpisnika izveštaja nije bio bilo kakav stručnjak za medije, a kamoli ekspert, kako je sve predstavljeno. Kroz nekoliko dana pojavili su se rezultati istraživanja Instituta za političke studije (2) koji su proučavali izbor televizijskih programa mlađih prestupnika. Osnovni zaključak ovog istraživanja bio je da mlađi prestupnici nemaju značajno različite sklonosti u izboru emisija od ostale dece istog uzrasta. Interesantan podatak je da tabloid *Sun* predstavlja omiljen list prestupnicima koji čitaju novine. Kao što se može prepostaviti, ovaj izveštaj je ignorisala tabloidska štampa. Da stvar bude gora, ova popularna i jeftina štampa je ignorisala i dokument koji su potpisala trideset i dva najveća medijska stručnjaka u kome je preispitan izveštaj Njusonove i ustanovljeno da su njeni zaključci neosnovani. Ispostavilo se da je ovaj izveštaj, koji je proizveo ogroman publicitet, imao samo devet strana kucanog teksta i nije sadržao nikakva originalna istraživanja, tako da je ustanovljeno da su dalja istraživanja neophodna (Mek Kvin, 2000).

Ovo takmičenje medija u iznošenju senzacionalističkih povezanosti između filmskog i realnog nasilja, koje je donelo preuranjene i pogrešne zaključke o vezi između *Dečije igre 3* i ubistva deteta, bilo je upotpunjeno lako prihvatljivom tezom o moralnom propadanju nacije koja je čitavom događaju dala odgovarajući okvir. Nakon još jednog ubistva šesnaestogodišnje devojke, dovedenog u vezu sa *Dečijom igrom 3*, tabloidska štampa je pisala o raspadu društva koje toleriše kriminal, raspad porodice i neodgovoran odnos prema novcu. Suština ovih upozoravajućih članaka je da se društvo, ukoliko ne želi da propadne u bezakonje

i nemoral, mora suprotstaviti ovim tendencijama. U novinskom listu *Mail* pojavio se izrazito radikalno napisan članak o omladini, koji je pothranjivao tezu o moralnom propadanju nacije i štetnom uticaju filmova:

Postoji na hiljade dece u ovoj zemlji koja nikada ne viđaju očeve, a majke su im lenštine sumnjivog morala. Ona mogu da rade šta hoće, i kad hoće. Ona duvaju lepak na gradilištima, preturaju po kontejnerima u potrazi za hranom i, do sada, mogla su bez ikakvog ograničenja da gledaju sve najužasnije video filmove. Do šesnaeste godine, oni su već poremećeni i opasni (*Daily Mail*, 13. april 1994. u Tompson, 2003: 119-120).

Ako javnost ozbiljno shvati ovakvo izveštavanje, može se stvoriti kontekst u kome će populističke i lako prihvatljive teze o štetnom uticaju kinematografije biti lako prihvaćene. Moralna panika, nastala zbog neosnovanih tvrdnji o *Dečijoj igri 3*, samo je deo šire panike o lošem uticaju medija, nasilju bandi, propadanju nacije, nuklearne porodice, zakona, reda, poštenja, starih vrednosti i morala. Film je uzet samo kao još jedan nesumnjiv dokaz opšte teze o propadanju društva koja tabloidskim novinama nudi velike tiraže i dobru zaradu.

Oponašanje filmskog nasilja

17

Oponašanje junaka filma nije problem samo današnjeg društva. Još 1907. godine zabeležen je slučaj pljačke inspirisan kriminalističkim filmom. Pored istorije filma, postoji paralelna istorija oponašanja njegovih junaka. Film *Ekipa Magnum/Magnum Force* (1973, Ted Post) nesumnjivo je inspirisao napad na jednu prodavnicu u Juti. Pljačkaši su naterali prodavce da popiju smrtonosnu tečnost. Tri od pet žrtava ovog zločina umrle su, a jedan od ubica je izjavio da je ideju dobio gledajući film. Čuven je slučaj oponašanja televizijskog filma *Gorući krevet/The Burning Bed* (1984, Robert Greenwald) u kome je maltretirana žena zapalila muža u njegovom krevetu. Nakon što je pogledala film *Gorući krevet*, jedna žena iz Ohaja je ubila svog momka, tvrdeći da je on sa njom postupao kao muž sa ženom u filmu. U trećem slučaju u vezi sa ovim filmom, čovek iz Milvokija je prosuo benzin po svojoj ženi i zapalio je.

Nekoliko dana nakon što je *Rođen nevin/Born Innocent* (1974, Donald Wrye) prikazan na televiziji, četvoro tinejdžera je silovalo devetogodišnju devojčicu sa praznom pivskom bocom na plaži San Franciska. *Rođen nevin* je sadržao scenu u kojoj je opisano silovanje tinejdžerke, a vođa bande iz San Franciska je rekao da je ideju dobio iz filma. Scena ruskog ruleta u filmu *Lovac na jelene/Deer Hunter* (1978, Michael Cimino) inspirisala je trideset jedan incident izazvan oponašanjem filma, koji se desio uz upotrebu ručnog pištolja, samo između 1978. i 1982. godine. Tokom kasnijih godina, ova scena je i dalje inspirisala ljude sa vatrešnim oružjem, ali mnogo ređe. Zabeležen je slučaj da se mladić ubio u svome stanu imitirajući lik kojeg je glumio Mel Gibson (Mel Gibson) u filmu *Smrtonosno oružje/Lethal Weapon* (1987, Richard Donner).

Serijski ubica koji je ubijao nožem naveo je film *Robokap/Robocop* (1987, Paul Verhoeven) kao izvor svoje inspiracije. Prema njegovoj izjavi, dok je ubijao prvu žrtvu, uradio je tačno

ono što je video na filmu. Petoro ljudi u Britaniji je zarobilo šesnaestogodišnju devojčicu i mučilo je klještima pet dana, da bi je šestog zapalili. Tokom perioda zarobljeništva, žrtva je bila primorana da nosi slušalice na glavi preko kojih je čula audio traku na kojoj je bila nasnimljena rečenica iz horor filma *Dečija igra/Child Play* (1988, Tom Holland): *Ja sam Čaki. Hoćeš da se igraš?* Ovaj film je povezan i sa slučajem Martina Brajanta (Martin Bryant) koji je optužen za trideset pet ubistava u Australiji. Tokom 1995. godine, njujorška banda je u podzemnoj železnici otela prodavca, polila ga zapaljivom tečnošću i zapalila. Ovo se desilo samo tri dana posle premijere filma *Voz novca/Money Train* (1995, Joseph Ruben) u kom postoji prikaz sličnog događaja. Godine 1995. u Britaniji su uhapšena dva naoružana pljačkaša koja su rekla policiji da su želeti da vide što će se desiti ako se budu ponašali kao junaci filma *Ulični psi/Reservoir Dogs* (1992, Quentin Tarantino). Ovaj film je takođe inspirisao tri tinejdžera koji su odveli petnaestogodišnjeg dečaka noću na poljanu da bi ga mučili. Nakon što su ga skinuli i tukli dva sata, na kraju su pokušali da mu odseku uvo. Policiji su objasnili kako su ideju za odsecanje uva dobili gledajući Tarantinov (Quentin Tarantino) čuveni film.

Marta 1995. godine, nakon što su postali impresionirani filmom *Prirodno rođene ubice/Natural Born Killers* (1994, Oliver Stone), dva tinejdžera iz Oklahoma ubili su čoveka u Misuriju i paralizovali prodavca u Luizijani. Četrnaestogodišnji Bari Lokaitis (Barry Loukaitis) je ubio troje ljudi, a izvesno vreme pre nemilih događaja pričao je o tome kako će jednom ubijati kao njegovi omiljeni junaci iz filma *Prirodno rođene ubice*. Mihael Karneal (Michael Carneal) je uhapšen u pucnjavi u školi tokom koje je ubio tri devojke inspirisan filmom *Košarkaški dnevnići/Basketball Diaries* (1995, Scott Kalvert). U ovom filmu postoji scena u kojoj srednjoškolac u mantilu ubija profesora i drugove iz razreda. Neslavne ubice tinejdžera u Kolumbijskoj srednjoj školi (Columbine High School), obučeni u mantile, podsetili su preživele svedoke masakra na scenu iz filma *Matriks/The Matrix*

(1999, Andy i Larry Wachowski) u kojoj Kijanu Rivos (Keanu Reeves) obučen u mantil raznosi predvorje puno policije. Jedan od momaka je otvorio svoj mantil i počeo da puca isto kao i u *Matriksu*, tvrdili su očevici (3).

Bez obzira na sve primedbe koje bi mogle da se iznesu na račun kinematografije zbog onog što se desilo i što će se u budućnosti dešavati, ostaje da se kaže da je počiniocima kriminalnih dela najlakše da izjave: *Nisam ja kriv, film me je prisilio da uradim to.* Postoji uvreženo mišljenje da kada neko počini zločin inspirisan filmom treba odmah bez sumnje optužiti film. Međutim, stvari stoje drugačije. U svim društвima dešavaju se zločini od kojih je mali broj inspirisan filmom. U slučaju kad filmovi ne bi postojali, broj zločina se ne bi smanjio. Ono što bi se desilo, jeste da bi onaj manji broj zločina inspirisan filmom bio podstaknut nečim drugim. Psihički poremećene i izopačene ličnosti će uvek vršiti zločine; istina je da su neka njihova nedela podstaknuta filmom, ali bi se ona desila i da nije filma kao medija. Momci koji su sekli uvo zarobljeniku inspirisani *Uličnim psima* bi mučili žrtvu i da film nije postojao. U slučaju da Tarantino nije snimio ovaj film, oni bi svoju žrtvu mučili na osnovu scena nekog drugog filma, knjige, stripa, video igre, ili onog što su videli u stvarnom životu. Drugi navedeni primer u vezi sa *Uličnim psima* jeste oružana pljačka u kojoj su tinejdžeri proveravali šta će im se desiti ako postupe kao glavni junaci filma. Očigledno da su oni želeli da se stave u uloge drugih i sagledaju posledice toga. Malo je verovatno da ih na to što su uradili, da nije bilo filma, ne bi inspirisalo neko književno delo ili neki primer iz svakodnevnog života, o kome su mogli da se informišu u dnevnoj štampi. Ako su razbojnici tokom pljačke bili obučeni ili ubijali kao u nekom filmu, to ne znači da oni ne bi krali da nije bilo filma. Pljačkaši, devijantne osobe i psihički oboleli ljudi su iz filmova videli kako da stilizuju svoje ponašanje. Pljačke se dešavaju zbog materijalnih nejednakosti, a ne umetnosti. Douglas Kelner (Douglas Kellner) u svojoj *Medijskoj kulturi* navodi:

Pojavljuju se i drugi izveštaji o zločinima, uključujući i ubistva koja su navodno inspirisana Ram-bom. *Los Angeles Times* piše da je jedan ubica koristio nož sličan Rambovom, i da se veruje da je okriviljeni za ubistvo inspirisan ovim filmom ... Takođe „Policija je u ponedeljak podnela prijavu protiv čoveka koji je opljačkao kafanu i tri posetioca odevan u odeću filmskog lika Ramba” ... (Kelner, 2004: 125).

Verovatno da je pljačkaš svoj izgled stilizovao prema Rambovoj odeći, ali nije opljačkao prodavnici zbog filma. Prodavnica je opljačkana jer su mu bila potrebna materijalna sredstva. Izazivanjem moralne panike i skretanjem pažnje sa pravih uzroka kriminala, nagađanjima i nepouzdanim dokazima oko nečijeg izgleda, stvara se atmosfera u kojoj je kinematografija okriviljena za društvene nevolje. Primer *Dečije igre 3*, koji je detaljnije izložen, pokazao je kako funkcioniše mehanizam izvrtanja činjenica i nezasnovano optuživanje jednog filma za nesreću koja se desila. Nesumnjivo je da film utiče na mnoge psihički bolesne ljude da u svojim nedelima povremeno imitiraju film. Postavlja se pitanje da li film zbog toga treba cenzurisati ili zabraniti? Bouzereau (Bouzereau) je u svojoj knjizi *Ultransilni filmovi/Ultra Violent Movies* napisao sledeće povodom incidenta sa *Dečijom igrom 3*:

Neki ljudi piju i voze; drugi voze veoma riskantno. Da li to znači da su ljudi koji prave kola odgovorni? Da li to treba da znači da mi ne treba da vozimo kola uopšte? Ne, jer društvo ima koristi od korišćenja automobila. Ne tvrdim da je *Dečija igra* jednak korisna društvu kao i automobili, ali u suštini ljudi imaju koristi od zabave, čak iako je to horor film (2000: 223).

Najbolji primer za ovu raspravu jeste film Martina Skorsezea (Martin Scorsese) *Taksista* koji je podstakao psihički bolesnog građanina Amerike Džona Hinklija (John Hinkley) da pokuša atentat na predsednika Ronaldu Regana (Ronald Reagan).

Hinkli je bio bolestan čovek koji je postao opsednut glumicom Džodi Foster (Jodie Foster) od kada je prvi put pogledao film 1976. godine. Nakon četiri godine neuspelnog pokušavanja da stupi u kontakt sa njom, on se razočarao i rešio je da joj skrene pažnju na sebe imitirajući ponašanje i odevanje glavnog lika filma Trevisa. Da li je Skorzeze kriv za to što se psihički bolestan čovek zaljubio u glumicu iz njegovog filma? Nije, jer ne može biti odgovoran za ponašanje psihički bolesnih ljudi. O činjenici da je Hinkli izgubio svest šta je realnost, a šta svet fikcije filma, možemo zaključiti na osnovu pisma koje je uputio Skorzezeu. U pismu piše da će Skorzeze stradati ako Fosterova dobije nagradu zbog onog što ju je on naterao da uradi. S obzirom na to da je u pitanju film i pošto Fosterova nije patila na snimanju, možemo biti sigurni da je Hinkli izgubio odnos sa stvarnošću, misleći da je ono što je video istina. Sa druge strane, film koji je on pogledao mnogo puta uticao je na njega da se poistoveti sa glavnim likom Trevisom, prihvatajući njegov stil oblačenja i ponašanja. Iz svega sledi da je u pitanju čovek kome je bila potrebna pomoć. Isto tako je gotovo neverovatno, da nije bilo Skorzezeovog *Taksista*, da Hinkli nikad ne bi napravio ništa slično. Možda ne bi pokušao da ubije predsednika, ali bi verovatno ubio neku manje zaštićenu ličnost. U celom događaju radilo se o psihički bolesnoj osobi koja je živila na ivici ludila i kojoj je bio neophodan povod da potpuno izgubi razum. Nažalost, to se u njegovom slučaju desilo baš zbog filma, što je samo potkreplilo neispravne, nekritičke i popularne stavove o odgovornosti umetnosti za stvarnost. Na kraju, Skorzezeov film je izuzetno ostvarenje kinematografije koje služi opštem dobru svih ljudi. Zar ono nije trebalo biti snimljeno zbog Hinklija? Tabloidski mediji i novinari su zagorčali život ljudima koji su radili na filmu. Pitanje je da li je to bilo ko od njih zaslужio? U suštini, teza je obrnuta. *Taksista* je izuzetno snažno delo koje je dramaturški i vizuelno tematizovalo stanje psihički bolesnog čoveka, koji se vratio iz Vijetnama potpuno neprilagođen. Za tabloidsku štampu i javnost koja prati ove medije, *Taksista* nije remek-delo kinematografije, koje je prodrlo u svet ludila, nego je ovaj film direktni uzrok zločina i nedela.

Društvene nauke o uticaju filmskog nasilja na publiku

22

Pored saživljavanja sa filmom tokom projekcije, mnogi ljudi postaju fanovi pojedinih ostvarenja, podešavajući svoj izgled i ponašanje prema svojim omiljenim junacima u stvarnom životu. Čitavi modni stilovi ili pesme mogu postati popularni zbog nekog filma. Bez obzira na evidentne uticaje kinematografije na popularnu kulturu, analitičari medija nisu sigurni do koje mere i u kom obliku film, ali i drugi mediji, deluju na publiku i pod kojim uslovima se to delovanje odvija. Uticaj nasilja sa platna je još veća nepoznanica i izaziva nedoumice oko toga kako i na koju publiku deluje. Kao što je navedeno, u pojedinim zločinima kriminalci i psihički bolesni ljudi su se oslanjali na filmove. Posledice filmske, i uopšte, medejske reprezentacije nasilja, u društvenim naukama predstavljaju jednu od najinteresantnijih i najistraženijih oblasti u kojoj je objavljeno mnoštvo radova. Ipak, i pored svih napora i značaja koje bi barem neko saznanje u ovoj oblasti donelo, do sada nije pronađen nikakav čvrst zaključak da li nasilje na ekranu zaista rađa nasilje u stvarnom životu (Mek Kvin, 2000).

Merenja koja pobrojavaju nasilne scene u toku nekog vremenskog intervala nisu dala odgovarajuće rezultate. Prema nekim istraživanjima rađenim u Britaniji, danas ima upola manje nasilnih scena nego što je to bilo šezdesetih godina. Ovakva istraživanja rađena na globalnom nivou, pokazala su da bi Japan trebalo da predstavlja najnebezbedniju zemlju, a Britanija jednu od najbezbednijih, što bi bila lažna slika. Da bi se saznalo nešto o uticaju nasilja sa ekrana ili platna na publiku, trebalo bi pre svega da se zna u kom se kontekstu ono dešavalо. Prosto pobrojavanje mrtvih tela bi nas navelo da pomislimo da je neki ratni film koji prikazuje padanje mrtvih vojnika u dubini kadra nasilniji od stravično prikazanog silovanja. Pored toga, scena mučenja može biti prikazana kao čin strave ili sjajna zabava, tako

da akontekstualno pobrojavanje nasilnih scena obično ne vodi nikud.

Tako, na primer gotovo je ... besmisleno napomenuti koliko ubistava ima svake nedelje na televizijskim mrežama. Ono što treba da znamo je dramatični kontekst za te incidente, i način na koji se ta ubistva predstavljaju. Jasno je da ubistvo izvedeno na određen način može da ostavi gledaoca ravnodušnim, a nasilni činovi nižeg intenziteta, kao ponovljeni udarci u telo, mogu da budu duboko uz nemirujući, ali i uzbudljivi, pa čak i komični (Korner u Brigs i Kobli, 2005: 462).

Teorija po kojoj stalno izlaganje nasilju otupljuje naša čula i umanjuje osetljivost na nasilje u realnom životu, ostaje samo prepostavka koju istraživanja takođe nisu potvrdila. Ostaje samo reći da nasilje na ekranu ne postoji, ono što postoji su različiti načini da se nasilan akt manje ili više stilizovano i estetizovano prikaže. Kada su deca u pitanju, može se reći da su istraživanja pokazala krajnje neuverljive rezultate o uticaju medijskog nasilja.

Kamberbač je naveo jednu studiju koja je uključivala 1.500 dečaka od 13 do 16 godina, gde je zaključeno da dečaci s visokim stepenom izlaganja nasilju na televiziji počine 49% više ozbiljnih nasilnih dela. U stvari, kad se pažljivije pogledaju rezultati, ova studija pokazala je da su deca s najvišim stepenom izloženosti televizijskom nasilju, od sve druge najmanje nasilna (Mek Kvin, 2000: 245).

Studije o uticajima nasilnog sadržaja u filmu i drugim umetničkim medijima su uglavnom dale kontradiktorne i nepotpune rezultate. Na neke nasilje sa umetničkog materijala utiče, ali to su već psihički bolesne osobe kojima je bio neophodan okidač da bi počele da se ponašaju nezakonito. Sa druge strane, nasilnici, pljačkaši i članovi raznih bandi, u filmu mogu pronaći

jedino način za stilizaciju nasilja koga čine nezavisno od bilo kog medija. Najveća zagonetka svih istraživanja, na koju niko nije dao odgovor, jeste da li nasilni ljudi biraju televizijske programe i filmove sa nasiljem, ili su postali nasilni usled stalne izloženosti vizuelnim medijima.

Uticak stvarnosti filmskog nasilja

Za razliku od drugih medija i umetničkih formi, film ima jedno specifično dejstvo na publiku. To dejstvo jeste zapravo *uticak stvarnosti* onoga što gledaoci posmatraju pri filmskoj projekciji. S obzirom da je specifična samo filmu, ova karakteristika je jedno vreme smatrana za osnovnu vrednost filma kojom se podvlačila crta između njega i drugih umetnosti. Zahvaljujući ovom efektu film je, tokom svoje istorije, zbog realistično prikazanog nasilja bio često pod pritiskom javnosti, izazivajući povremeno burnu društvenu reakciju. Tokom prve polovine XX veka postojalo je opšteprihvaćeno mišljenje da se filmskim prikazivanjem kriminalnih radnji može ostvariti štetan uticaj na publiku, a pogotovo omladinu. Naročito ako su te kriminalne radnje praćene scenama nasilja. Nebrojeno puta se dešavalo da publika, uživljavajući se u filmsku predstavu, kao na stadionu, navija za junake filma. Ova pojava utiska stvarnosti prati kinematografiju još od prve projekcije filma braće Lumijer (Luis Lumiere, August Lumiere) *Ulazak voza u stanicu/L'Arrivee d'un train en gare de la Ciotat* iz 1895. godine, kada su se prisutni gledaoci, u strahu i panici, sklanjali da ih voz sa platna ne bi kojim slučajem udario.

Postoji puno činilaca koji dovode do efekta utiska stvarnosti, ali prvenstveno se ističe bogatstvo informacija koje u kratkom vremenskom intervalu dolaze do gledaoca. Poznata je stvar da filmska slika ima daleko jaču rezoluciju od televizijske, a bogata scenografija filma u sliku dovodi mnoštvo detalja. Takođe i informacija dobijena slikom ljudima deluje uverljivije nego da je usmeno ili pismeno prenesena. „Prosečni filmski i televizijski gledaoci više veruju slici nego zvuku i vizuelnu informaciju smatraju istinitijom od auditivne informacije. Skoro 90% čulnih informacija o svetu oko nas potiče od vizuelnog opažanja“ (Babac, 2000; 39). Reprodukovanje kretanja koje se u filmu odvija, brzom smenom sličica, odaje utisak trodimenzionalnosti koju statična fotografija ne poseduje. U teoriji filma, dinamičnost

se smatra jednom od njegovih najznačajnijih karakteristika. Bazen je smatrao da je fotografija slaba zato što hvata samo delić vremena, dok film, po njemu, ima mogućnost da stvara utisak trajanja nekog objekta u vremenu. Ova reprodukcija pokreta je ključan činilac koji omogućuje nastanak utiska stvarnosti. Ipak, perceptivno bogatstvo filma ne potiče samo od slike, nego i od zvuka.

Osim toga, perceptivno bogatstvo svojstveno filmu posledica je i istovremenog prisustva slike i zvuka, pri čemu zvuk, rekonstruišući prikazanoj sceni njen zvučni prostor (što u slikarstvu i romanu nije slučaj), stvara utisak da su ispoštovane sve perceptivne datosti originalne scene. Utisak se pojačava time što reprodukcija zvuka ima istu pojavnu vernost kao i vernost pokreta (Omon, Bergala, Mari, Verne, 2006: 137).

Psihološko stanje gledaoca tokom posmatranja filma je od značaja u nastajanju efekta utiska stvarnosti. Tokom bioskopske projekcije, pojedinac prestaje sa svim radnjama koncentrišući se na film, a bioskopska sala obezbeđuje izolovanost od stvarnog sveta. U takvim uslovima lako je zaboraviti na stvarnost i saživeti se sa svetom filma. Mnogi nasilni i strašni horor filmovi dobijaju na snazi i efektu kada se posmatraju baš u bioskopu, dok prikazani van bioskopa ne ostavljaju isti utisak. Utisak stvarnosti nastaje i putem logičke povezanosti događaja unutar same radnje filma. Ovim se stvara utisak nužnosti sleda događaja unutar jednog nestvarnog sveta. Ovo konačno dovodi do toga da nestvarni svet filma postane stvaran, a činjenica da je u pitanju samo fikcija privremeno se zaboravlja.

Osećaj kinestezije koji nastaje gledanjem filma, jeste još jedan faktor koji deluje na gledaoce, pojačavajući utisak stvarnosti. Kinestezija je unutrašnje čulo (sa receptorima unutar mišića) pomoću kojeg ljudi osećaju vlastite pokrete, a ono reaguje i tokom iluzije kretanja na bioskopskom platnu.

Dakle, film ima tako uverljivo dejstvo da može da pokrene čulo kinestezije u čovekovom telu. Slavko Vorkapić je smatrao da: „... estetski organizovana kretnja slika i zvukova međusobno se preplićući izazivaju pojačane senzomotorne reakcije gledalaca, ne samo nerava mišića oka već nerava i mišića čitavog tela, putem naizmeničnih dinamičkih promena” (Babac, 2000: 58). Kada Tereza Žiro (Therese Giraud) govori o kinetičnosti filma u knjizi *Film i tehnologija* ona insistira na dinamičnoj prirodi pokretnih slika koje ga razlikuju od statične fotografije.

Zašto nam se najlepši filmovi urezuju u pamćenje kao skice, crte, putanje? Zato što uspevaju da nas navedu da zaboravimo pojam slika, zato što „slike moraju isključiti ideju o slikama”, kako kaže Breson. Otuda potiče značaj sleda i uloga montaže, koja se ne sastoji u sabiranju ili množenju već u oduzimanju i razlikovanju ... (2003: 9).

Tokom gledanja filma, na delu je i proces primarne i sekundarne identifikacije. Primarna identifikacija sa filmom predstavlja proces kada gledalac tokom projekcije počne sebe da doživljava kao središnji subjekt gledanja, dok sekundarna identifikacija sa filmom predstavlja proces u kom se gledalac vezuje za samu priču, koja ga u većoj ili manjoj meri podseća na njegov život. Tokom sekundarne identifikacije, može eventualno, ali nikako obavezno, da dođe i do identifikacije sa nekim junakom filma. Tokom odvijanja procesa primarne i sekundarne identifikacije, gledalac postaje na neki način učesnik uključen u scenu koja se prikazuje, tako da više scenu ne posmatra kao fikciju, nego kao stvarnost.

Očigledno je da mnogo činalaca utiče na utisak stvarnosti filmske predstave, pa samim tim i na stvarnost prikazanog filmskog nasilja. Pitanje utiska stvarnosti filmskog nasilja je posledica tehničkih, bioloških i psiholoških faktora. Ova osobenost prirodnosti filma u odnosu na stvarnost je uzrok mišljenju da je filmsko nasilje opasno, što uslovjava striktniju

cenzuru ovog medija. Ipak, ovakvo gledište se čini neumerenim, jer, iako film ima sposobnost da ostvari utisak stvarnog, gledaoci i dalje znaju da se radi samo o fikciji. Može se desiti da gledalac usled navedenih okolnosti utone u svet filma, ali se paljenjem bioskopskih svetala odmah vraća u realnost.

Osobenost filmskog reprezentovanja nasilja

Film je nastao na prelazu iz XIX u XX vek. U početku je bio tehnička veština, ali se, zahvaljujući radu filmskih stvaralaca koji su usavršavali njegova izražajna sredstva, razvio u umetnički medij. Film događaje iz stvarnog života ne prenosi banalno onakvim kakvi oni zapravo jesu, nego ih stilizuje. Nasilje iz realnog života se uz pomoć stilskih figura preoblikuje i tako estetizovano nam se na platnu predstavlja. Reditelji koji se bave filmskom umetnošću su, od kada je nastao film, težili da ga razviju i da postave nove standarde u pristupu snimanju filma. Inovacije su osnova filmske umetnosti, bilo da su nastale smišljanjem novih pravila, ili kršenjem već postojećih. Pravi umetnici pokušavaju da nečemu što je već mnogo puta snimljeno (kao što je nasilje) pristupe na novi način i da nam to prikažu drugačije, iz nekog novog ugla, onako kako to još nije viđeno. Najbolji reditelji uvek pitaju sebe kako nešto mogu da snime drugačije. Ova njihova upitanost je od centralne važnosti za umetnost filma. „Mera originalnosti jednog autora, najjednostavnije rečeno, jeste opseg njegovog odstupanja od konvencionalnih normi i uspostavljanje novih standarda relevantnosti. Sve velike inovacije koje su inauguirisale novu eru, pokret ili školu sadrže nagao pomak ka prethodno zanemarenom aspektu iskustva ...”(Arthur Koestler u Counsin, 2004: 7).

Filmsko predstavljanje kao i svako drugo jeste reprodukcija nečeg što postoji u stvarnom svetu. Film, ne jedino, ali najpre vizuelnim putem, govori o stvarnosti. Film ima naraciju preuzetu od književnosti, zatim kostime, scenografiju i glumu koje je preuzeo od pozorišta, koristi se kompozicijom slike kao i slikarstvo, a u sebe uključuje i muziku. Bez obzira što u sebi sadrži karakteristike drugih umetnosti, on nije njihova kompilacija, već zasebna umetnost. Ono što je karakteristično samo filmu jeste to da je on umetnost pokretnih slika koje se projektuju na platno (Babac, 2000). Film nikako ne izražava kretanje pomoću pokreta,

već uz pomoć iluzije koju izaziva brza smena nepokretnih slika. Takođe, on poseduje samo sebi svojstven način izražavanja – gramatiku filmskog jezika. Taj specifičan način izražavanja proizlazi iz njegovih vizuelnih osobenosti kao medija. Ipak, film se oslanja na druge umetnosti, koje nisu prirodna odlika filmske predstave, i bez njih se ne može zamisliti. Gotovo je nezamislivo u savremenom filmu gledati vizuelno savršeno snimljenu i montiranu nasilnu scenu bez pratnje muzike i zvuka. Gledalac bi imao osećaj da nešto nedostaje. Pored toga, zvucima se veoma često dočarava nasilje u filmu koje ne mora biti eksplicitno prikazano. Pa ipak, film je nastao kao pokretna slika bez pratnje zvuka. Tehnike montaže, krupni plan i osvetljenje jesu specifično filmska sredstva izražavanja, ali gluma, scenografija, dijalazi i muzika nisu više puki dodaci. Savremeni film je zašao izvan granica čisto vizuelnog. Danas film, osim pokretne slike, u sebe obavezno uključuje i elemente drugih umetnosti koji su nerazdvojivi od njega. U svojoj *Filozofiji umetnosti* Gordon Grejam tvrdi:

Filmsko predstavljanje odvija se na način koji istražuje formalna vizuelna svojstva; film sadrži dramsku radnju kao i drama a ipak zadržava veću kontrolu nad pažnjom gledalaca no što je to u stanju da učini usmerena fotografija; on omogućava najpotpuniji mogući kontekst u kome dijalog dobija značaj; on koristi zvučne efekte i, što je najbitnije, daje muzici vizuelne putokaze koji su neophodni za ostvarivanje njenih evokativnih moći (2000: 140).

Kada se govori o osobenosti kinematografske reprezentacije nasilja, osnovna karakteristika filma koja ga čini specifičnim u odnosu na druge medije jeste upotreba samo sebi specifičnih stilskih figura koje počivaju na gramatici filmskog jezika. Prema Stivenu Princu, u klasičnom Holivudu je razvijeno pet osnovnih stilskih figura pri stilizaciji nasilja: prostorno pomeranje (*spatial displacement*), metonimičko pomeranje

(*metonymic displacement*), indeksno prikazivanje (*indexical pointing*), simbolička supstitucija (*substitutional emblematics*) i stavljanje u zagrade (*emotional bracketing*). Ova stilска sredstva izražavanja karakteristična za film nastala su pod uticajem jakog pritiska cenzure i bazirala su se na neeksplicitnoj estetici nasilja. Nastankom novog Holivuda dolazi do razvoja eksplisitne estetike koja je podrazumevala upotrebu kratkih rezova, snimanje iz više uglova i upotrebu snimaka različitih brzina. Ovako stilizovano nasilje na filmskom platnu predstavlja se vidljivo, u produženom trajanju i iz perspektive koju nikada ne bi mogli da vidimo u stvarnom životu. Ipak, kao što će u tekstu biti pokazano, stari oblici neeksplicitne stilizacije nasilja neće nestati, već će se koristiti uporedo, ili u kombinaciji sa eksplisitnom stilizacijom nasilja.

Sa druge strane, filmska reprezentacija nasilja je specifična i zbog uticaja na publiku. Zahvaljujući većoj realističnosti u odnosu na druge medije, film je često bio optuživan za različita nedela, izazivajući opštu moralnu paniku. Mnoga oponašanja filmskih junaka bila su preuveličana i često se dešavalo da je pojedini film zajedno sa svojim rediteljem optužen za sve društvene probleme. Ljudi su često svoje nasilje stilizovali inspirisani nekim filmom, a tabloidski mediji su od toga stvorili famu (koja se odlično uklapa u konstantna izveštavanja o stalno prisutnom padu morala), prema kojoj nasilja u stvarnom životu ne bi bilo, samo da ne postoji nasilje u medijima.

Većina nasilja koje se javlja u filmovima je iluzija nastala upotrebom šminke, trikovima fotografije, specijalnim efektima i montažom. Ponekad je u filmu to tako dobro izvedeno da na kraju bioskopske predstave gledalac tvrdi da je video nešto što nije bilo prikazano na filmu. U Hičkokovom (Alfred Hitchcock) filmu *Psiho/Psycho* (1960) realno se ne vidi ništa od nasilja pri ubistvu u tuš kabini, a ljudi su ipak zgroženi tom scenom. Međutim, filmska smrt nije konačna, junaci se vraćaju u život pri svakoj projekciji filma. Film ima svoj svet fikcije sa rođenjem junaka i njihovim krajem, koji se iz projekcije u projekciju

ponavlja. Kada je prikazano ubistvo američkog predsednika Kenedija u nekom filmu (od mnogih koji uključuju ovo ubistvo), ono se realno desilo. Sa druge strane, da se nasilna smrt Kenedija nije desila, dok je bio na funkciji predsednika, ona ne bi bila ni prikazana na filmu. Kada filmski reditelji koriste životinje koje tokom filma stradaju, oni ih obično nalaze već mrtve. Međutim, ovo nije uvek slučaj. U Žan Renoarovoј (Jean Renoir) sceni lova u filmu *Pravila igre/The Rules of the Game* (1950) zečevi su ubijani tokom snimanja. Ovde nasilje nije simulirano, nego se realno odigralo. Dejvid Kronenberg (David Cronenberg) je u jednom intervjuu izjavio da je jedna glumica, koja nije mogla da zaplače pred kamerom, tražila od njega da je šamara. On je to i uradio, ona je plakala, a scena je snimljena. Tokom snimanja uvodne scene za film *Divilja horda* jedna žena je pala ispod konja i doživela je stvarne povrede. Kamerman je ovaj momenat uhvatio i snimio, a reditelj Sem Pekinpo je to zadržao u filmu. Tokom snimanja istog filma, glumci su često bili izloženi opasnostima od povreda. Ovo se konačno desilo pri snimanju scene rušenja mosta, u kojoj se most, sa glumcima na njemu, diže u vazduh dinamitom. U ovom smislu, u nekim slučajevima veoma je teško podvući razliku između fikcije i stvarnosti kod filma kao medija. Ipak, gotovo svo nasilje na bioskopskom platnu je fikcija i nije se realno desilo. Pogotovo ako je o ljudima reč. Međutim, kao što je rečeno, uvek postoje izuzeci.

Dakle, odnos filmske umetnosti i stvarnosti nije takav da film prosto odražava stvarnost. Film kao umetnost i fikcija produbljuje naše iskustvo pomoću slika koje nam omogućuju da stvarnost sagledamo na nov način. Filmsko predstavljanje nasilja ili nekog drugog problema nije samo pasivno preslikavanje stvarnosti. Reditelj nas usmerava da se vlastitim vizuelnim iskustvom pozabavimo na određen način. Kada je Pekinpo snimio *Divilju horđu* u vestern žanru, on je u stvari pričao o tadašnjem ratu u Vijetnamu. Kjubrik je snimio *Paklenu pomorandžu* u bliskoj budućnosti, problematizujući stvarnost 1971. godine. O sadašnjosti reditelji ne govori neposredno i direktno, već jednim

posrednim putem. Uključivanjem ultranasilja u scene u kojima se vidi svaka okrutnost tog čina zapravo se prikazuje ono što je već viđeno, ali reditelj dodaje i ono što do tada nije, svoju perspektivu nasilnog čina.

Filmska umetnost zapisuje stvarnost onako kako bi to ona sama činila da može (bez zapisa verbalne vrste). Ona čini da se u našoj misli javljaju kategorije stvarnosti koje naš mozak nije sam dobro zapazio ili ih je prerano zamrzao u opšte zakone. Te dve teorije su u osnovi jedinstvene varijante jedne šire ideje – da filmska umetnost otkriva stvarnost ... (Omon, 2006: 73)

Činioci koji utiču na filmsko prikazivanje nasilja

34

Društveni kontekst u kome reditelji žive je jedan od tri ključna činioca koji utiču na prisutnost nasilja na filmu. Filmski reditelji nisu samo poznavaci filmske gramatike koji scenario pretvaraju u film, nego i intelektualci koji promišljaju stvarnost u kojoj žive. Dejvid Linč (David Lynch) je u jednom intervjuu, odgovarajući na pitanje odakle mu ideja da prikaže tako strašan svet u kome žive junaci filma *Glave za brisanje/Eraserhead* (1976), rekao: „Ti ljudi žive u graničnim oblastima i ja ih zaista volim. Oni kao da su izgubljeni u vremenu ... Taj svet nije ni ovde, ni tamo. Nastao je iz vazduha Filadelfije“ (Linč u Rodli, 2005: 76). Svaki reditelj živi u određenom vremenu koje je manje ili više nasilno i svojim filmovima o tom vremenu svedoči. Iсторијски догађаји као што су ратови, урбанске борбе и пораст уличног криминала, чине свакодневицу коју reditelji, естетски преобликовану, представљају у својим filmovima. Не постоји уметник који је живео у стакленом звону изолован од спољашњег света. Неминовно је да историјски догађаји као што је, рекомо, nastanak, рушење, или само постојање Берлинског зида инспирису reditelje да о том феномену говоре. Насилност једног времена се као неминовност рефлектује и на насилност једног filma. Pored toga što su nasilje filmski problematizovali, mnogi veliki reditelji zauzimali su stavove o проблемu društvenog i efektima medijskog nasilja u javnim raspravama. Interesantno je da oni nisu iznosili само svoja mišljenja, nego su svoje stavove zasnivali na najsavremenijim psihološkim, sociološkim ili filozofskim saznanjima o nasilju.

Većina studija koje se bave problemom filmskog nasilja uzima u obzir само socio-loški ili socio-istorijski pristup. One teorijski obrađuju odnos filma prema društvenim problemima као што су, рекомо, rasno, klasno и rodno nasilje. Te studije daju objašnjenja stavljajući nasilne događaje iz filma u

određen kontekst vremena. Tako se američki gangsterski film tridesetih godina XX veka prikazuje i tumači u svetu tadašnje prohibicije. Ratni film se sagledava prema tome kako pristupa nekom stvarnom istorijskom događaju. Nasilje u filmu *Divlja horda* se tumači ratnim nasiljem u Vijetnamu. Ovakav pristup je neophodan i sasvim legitiman, a njime se dobijaju mnoga neophodna objašnjenja filmskog nasilja. Ipak, ako se u obzir uzme samo ova socio-istorijska perspektiva, stiže se u poziciju u kojoj se zanemaruje kinematografski kontekst. Ukoliko bismo filmsko nasilje posmatrali samo kao nešto što je određeno društvenom stvarnošću, to bi nas dovelo do ograničenog razumevanja ovog problema. Istina je da film sa jedne strane prikazuje nasilje pod uticajem društvene stvarnosti, međutim, sa druge strane, film to radi prema sebi svojstvenim pravilima.

Stoga je drugi činilac koji utiče na filmsko prikazivanje nasilja razvijenost filma kao medija, razvijenost njegovih tehničkih mogućnosti i izražajnih sredstava. Svaka studija o filmu i nasilju, ukoliko pretenduje na potpunost u pristupu, morala bi da zahvati problem filmskog reprezentovanja nasilja. Filmsko nasilje, pored socijalne perspektive, paralelno ima i istoriju koja se zasniva na razvoju filmskog jezika. Ova istorija prati kako pojedini reditelji prihvataju pojedine pristupe u režiranju i kako ih dalje razvijaju. Filmski stvaraoci su proteklih sto i više godina postojanja ovog medija razradili gramatiku filmskog jezika, smisljavajući pojedina izražajna sredstva karakteristična samo filmu. Dvadesetih godina XX veka reditelji na raspolaganju nisu imali ni blizu toliko filmskih izražajnih sredstava kao što to danas imaju. Ona su tek trebala biti izmišljena. Zanemarivanjem kinematografske perspektive došli bi u situaciju da ne možemo da objasnimo zašto se u određenom razdoblju nasilje snimalo na ovaj ili onaj način, a zašto se danas to radi drugačije. Ne bi mogli da objasnimo zašto je filmsko nasilje najrealističnije u poređenju sa drugim medijima. Glumci iz prvih filmova ginuli su u scenama nasilja kao da su u pozorištu. Međutim, da bi kinematografija

došla do svojih sopstvenih izražajnih sredstava, i oslobođila se pozorišnih, bilo je potrebno da prođe par generacija reditelja koji su za sobom ostavili rešenja koja su oplemenila film. Pored toga, filmu su od njegovog postanka dodati zvuk i boja, kao tehnička rešenja, koja publici dočaravaju mnogo.

Cenzura predstavlja treći činilac koji bitno određuje prisutnost nasilja na filmu. Perspektiva koja uključuje ovaj faktor otkriva dosta, jer je cenzura umnogome uticala na pristup snimanju filmskog nasilja. Tokom perioda američke kinematografije zvanog klasični Holivud, cenzura je imala snažan uticaj i dovela je do razvoja onog što bi se moglo nazvati neeksplicitnom estetikom nasilja. U klasičnom Holivudu na snazi je bio produkcioni kod (4), akt kojim se regulisalo ono što je u filmovima dozvoljeno prikazivati. Dobar deo ovog akta se odnosio na snimanje nasilja. U tom razdoblju američke kinematografije, u skladu sa društvenim normama, eksplicitno prikazivanje nasilja nije bilo dozvoljeno. Nasilje je bilo moguće uključiti u film, ali nikako na takav način da se ono vidi. Padom ovog oblika cenzure došlo je do usvajanja novog, koji je dozvoljavao scene eksplicitnog nasilja. Ovim se uticaj cenzure na reprezentaciju filmskog nasilja drastično smanjio, mada on i dalje postoji. Bez obzira na današnji skroman uticaj cenzure u američkoj kinematografiji, posledice nekadašnjeg produpcionog koda se i danas osećaju. Rešenja holivudskega reditelja iz ovog perioda filmske umetnosti u neeksplicitnoj stilizaciji filmskog nasilja mogu se videti i kod savremenih reditelja, iz najrazličitijih zemalja i kinematografskih tradicija. Iako je eksplicitno nasilje danas dozvoljeno prikazati, u mnogim situacijama reditelji se ipak služe neeksplicitnom estetikom nasilja.

Tri navedena činioca (društveni kontekst, razvoj filmskih izražajnih sredstava i cenzura), koji utiču na reprezentaciju filmskog nasilja, nemoguće je potpuno odvojeno izložiti. Oni se međusobno prepliću, utičući istovremeno na film, ili jedan na drugog. Cenzori odlučuju o prihvatljivosti određenih sadržaja na

osnovu preovlađujućeg duha vremena i moralne klime koje vlada u njemu. Filmska izražajna sredstva se razvijaju u pravcu koji je dozvoljen cenzurom. Iako će poglavlja naglašavati o kom činiocu se u njima raspravlja, u knjizi će uvek biti njihovog preplitanja.

Da li je kamera instrument nasilja?

38

Kod ranih teoretičara filma javlja se shvatanje o kamери kao instrumentu nasilja. Prema ovom shvatanju, film predstavlja inherentno nasilan medij sa nasilnim uticajem na publiku, baš zbog ovog dejstva kamere. Interesantno je da ideja da fotografija može biti nasilna nije nastala sa pronalaskom fotografije, već sa filmom, čija pojava je u koincidenciji sa pojavom modernosti. Fotografija je postojala jedno vreme pre filma, a o njenoj nasilnosti sve do pojave pokretne fotografije nije bilo reči.

Niko tako vatreno nije verovao u kapacitete filma da stvori zlo kao Dejvid Grifit (David W. Griffith), a njegovi filmovi su svesno demonstrirali ovu zastrašujuću moć medija. Zbog nenaviknutosti publike na novi medij, prvi krupni planovi lica u Grifitovim filmovima izazivali su strah kod gledalaca. Ovo ga je navelo na pomisao da su nasilje i šok immanentni filmskoj tehniци. Film *Rađanje jedne nacije/ The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith) prikazuje nastajanje američke nacije u krvi, u šta je on nepokoleblivo verovao. Na isti način nastaje i kinematografija. U njegovoj viziji, filmovi imaju neodoljivu potrebu za nasiljem, isto kao i ljudi. Nasilje je sastavni deo prirode filma, kao što je sastavni deo ljudske prirode.

Sergej Ejzenštajn (Sergei Eisenstein) je insistirao na tome da montaža ima nasilan uticaj i zalagao se za novu vrstu filma koja će iskoristiti nasilne kapacitete medija u ostvarivanju efekta na gledaoca. Ova osobenost nasilnosti je činila montažu osnovom filma kao medija. Ejzenštajn je, dalje, verovao da svaka sličica filma ima krvi sveta na njoj, zbog nasilnog akta kamere kojim ona seče delove stvarnosti iz njihovog prirodnog mesta. Ideja da je kamera instrument nasilja javlja se i kasnije kod nekih savremenijih autora. Andrej Bazen je tvrdio da ako film predstavlja mrtvu sliku sveta, kamera mora biti ta koja ubija svet.

Ipak, ovakva shvatanja su većinom oformljena pod utiskom oduševljenja nastankom i mogućnostima novog medija.

U filmovima se nasilje javlja bez sumnje i ako je kamera pištolj, onda je reditelj revolveraš koji je kontroliše i povlači okidač. Nemoguće je zamisliti kinematografiju bez reprezentacije nasilja i ljudske seksualnosti. Ipak, kao što je pomenuto, nasilje koje kamera snima, za potrebe filma, nije pravo nasilje, nego fikcija. Pod utiskom stvarnosti, koji je odlika filma kao medija, nama se čini kao da je nasilje ako ne stvarno, onda veoma realistično. Ipak, uvek smo svesni da svet filma nije stvaran i da filmsko nasilje nije pravo nasilje. Ova obostranost utisaka stvarnosti i stalno prisutnog osećaja da je u pitanju samo fikcija jeste ključ zadovoljstva koje nam film pruža.

Žanr i filmsko nasilje

40

Pitanje filmskog žanra jeste predmet polemika u teoriji filma. Neki teoretičari smatraju neopravdanom podelu filmova prema žanrovima, dok drugi smatraju da žanrovi objektivno postoje i da je žanrovska klasifikacija filmova sasvim opravdana. Oni koji odbijaju da prihvate žanr kao kategoriju, tvrde da postoje filmovi koje ne možemo razvrstati u pojedine žanrove, jer imaju karakteristike više žanrova, ili u njima ne možemo pronaći karakteristiku nijednog žanra. Pored ovog, postoje i nedoumice o tome koliko žanrova postoji. Bez obzira što pojedini filmovi objektivno nisu žanrovske, ili sadrže u sebi više žanrovske karakteristike, to ne znači da žanrovi ne postoje. „Činjenica da neki ljudi ne rade žanrove i ne poštuju unutarnje zakonitosti žanra ne znači da žanrova i zakonitosti nema. Ima ih, samo one nisu sveobavezujuće nisu nužne za sve” (Turković u Gavrić, 1989: 76).

Uopšteno govoreći, reč žanr označava rod ili vrstu nečega. U kinematografiji se ovaj termin koristi da bi se klasifikovali filmovi. Žanr se određuje prema konvencijama koje se u njemu pojavljuju i koje publika prepoznaje prilikom projekcije filma. U nekom žanru konvencije se ponavljaju tako da postaju poznate, predvidljive i karakteristične samo njemu. Ove konvencije uključuju: likove, dijaloge, zaplet, ikonografiju, teme, muziku i kostime. Na primer, u vestern filmu se pojavljuju neustrašivi likovi, zaplet je prepoznatljiv i završava se dvobojem, a česta tema ovih filmova jeste osveta. Nadalje, u ovoj vrsti filma se može pronaći dosta širokih kadrova u kojima se vidi pustinja, kaktusi i kočija. Pored pustinje, kafana puna pijanih muškaraca predstavlja još jedno mesto u kojem se odigrava veći deo radnje ovih filmova. Takođe, vestern filmovi sadrže krupne planove likova koji se spremaju za dvoboj. Ove scene prati prepoznatljiva muzika potpomažući izgradnju tenzije i emocionalni naboj. Vestern žanr ne obiluje sjajnim dijalozima, već klišeiranim rečenicama. Kostimi junaka su više nego prepoznatljivi, oni nose

čizme sa mamuzama, šešire, pištolje (zadenute za pojas), pončo ili prsluke, a šerif obavezno nosi zvezdu zakačenu na grudi. Ovaj žanr je prepun konvencija, tako da na osnovu par kadrova možemo zaključiti o kojoj vrsti filma je reč.

Žanr postoji sa jedne strane kao recepcija kategorija, dok sa druge strane on postoji i kao proizvodna kategorija. Kao recepcija kategorija, žanr nastaje tokom procesa gledanja filmova. Vremenom publika prepoznaje pojedine tipove filmova i počinje da ih klasificuje. Ovo proizilazi iz prirodne ljudske sposobnosti da razlikuje i razvrstava ono što duže vreme posmatra. Kao proizvodna kategorija, postoji u slučaju kad reditelj reši da snimi film u nekom žanru. Tada on mora ispoštovati neke odlike određenog žanra da bi film bio žanrovski. Često se dešava da je film nežanrovski, jer reditelj nije bio dovoljno vešt da ga snimi u žanru.

Žanrovi ne samo da postoje, nego postoji i pojava efekta žanra na gledaoce filma. Efekat žanra je posledica kojom žanrovski film pojačava utisak stvarnosti koji odlikuje filmski medij. Ponavljanjem pojedinih scena iz filma u film one vremenom dobijaju na verodostojnlosti. Ovo se može primetiti na primeru vestern filma, gde se prikazuju samouverenii i neustrašivijunaci koji treba da se susretu na dvoboju. Ovo je moglo delovati nerealno u prvim vesternima, ali kako su se dvoboji pištoljima ponavljali, ovo je polako postalo opšte prihvaćeno. Neverovatno bi bilo da postoji vestern u kom bi oba revolveraša bila preplašena pred dvoboj. Tako dolazimo do drugog efekta žanra koji se odnosi na uspostavljanje verodostojnosti u okviru pojedinih žanrova. Ovo znači da svaki žanr ima nešto što je samo njemu verodostojno. Ako se u vesternu pojavljuju nepokolebljivi likovi, ovo ne bi bilo svojstveno komediji. Iz ovog sledi da čuvena pravila žanra važe samo u okviru jednog i proizilaze iz snage ponavljanja istih scena u svim delima koja pripadaju određenom žanru. Ipak, žanrovske konvencije nisu nepromenjive odrednice, već su predmet stalnih preformulacija, ponovnih tumačenja, u koja su uključeni kako oni koji stvaraju filmove, tako oni koji ih gledaju.

Žanrovska identitet nekog filma nije dat jednom zauvek niti je neodvojiv deo filmskog teksta. Prethodni sporazum na osnovu koga prepoznajemo neki žanr ili žanrovska film predstavlja nestabilnu ravnotežu, raskrsnicu na kojoj se ukrštaju i susreću razne upotrebe filma, ideoološki pogledi, razne vrste čitanja (Moan, 2006: 127).

U slučaju da neko kreće u analiziranje problematike filmskog nasilja, on ubrzo dolazi do činjenice da se ključni filmovi vezani za njegovo istraživanje mogu lako svrstati u kategoriju nekog žanra. Prosečno gledano, mnogo više ima žanrovskega filmova koji su bitni za jedno ovakvo istraživanje, nego što su žanrovska filmovi zastupljeni u celoj kinematografiji. Odnos nasilja i pojedinih filmskih žanrova stoji u visokoj korelaciji. Analizom samih žanrova ubrzo se dolazi do činjenice da u svim žanrovima može biti nasilnih scena, ali da postoje žanrovi kao što su gangsterski, horor, vestern, ratni i akcioni, koji implicitno u sebe uključuju nasilje. Filmovi u ovim žanrovima se ne mogu snimiti a da ne uključuju nasilne sadržaje. Nasilje čak ne mora biti eksplisitno prikazano, ali sama radnja filma mora sadržati nasilje. Ova činjenica je od velike važnosti u istraživanju, jer se problematika nasilja u filmu može izložiti prema tome kako ga neki žanr reprezentuje. U ovom smislu nema jedinstvenog poimanja nasilja na filmu. Svaki žanr prikazuje nasilje u drugačijem svetlu.

U vestern žanru nasilje je oduvek bilo centralna tačka u konstrukciji muškosti glavnih likova filma. Nijedan od žanrova ne preispituje muškost tako uporno kao vestern žanr. Biti muškarac u ovom žanru znači imati karakteristično muško telo i odgovarajuće veštine koje samo muškarci znaju. Najčešće veštine podrazumevaju jahanje konja, snalaženje u pustinji i baratanje oružjem. Nasilje je sredstvo kojim je muškarac podstaknut da pokaže svoju muškost, skrećući gledaocu pažnju na sebe kao na individuu koja je sposobna da savlada životne prepreke. Nasilje vesterna koncentrisano je ka telu junaka filma, koje je u ovom

žanru slavljen i sakaćeno. Međutim, odlika muškosti western filma nije samo muška figura, već i psihološka snaga junaka. Samokontrola i strpljenje koje pokazuju junaci western filmova, dok je njihovo telo na mukama, jeste još jedna odlika muškosti, na psihološkom nivou, koja razlikuje pojам idealnog muškarca u western filmu od njegove biološke pojave. Muškarac se u ovom žanru dokazuje figurom, psihološkom snagom i veštinom. Western filmovi počinju sa širokim kadrom u kome se u centru može videti figura muškarca, i sve u ovom žanru, pa i nasilje, kreće od tela junaka.

Ratni žanr je oduvek bio podložan političkim manipulacijama. Pod pritiskom vladajućih struktura i aktuelnog tumačenja istorije, nastajali su mnogi ratni filmovi koji su nekritički svedočili o istorijskim događajima. Nasilje ratnog filma, pogotovo američkog, veoma često daje idelošku potporu društveno-političkom sistemu. Prikazujući trenutne ili potencijalne američke neprijatelje kao surove i bezobzirne, on veoma često pravda intervenciju i nasilje američke vojske. Ovaj žanr je uglavnom pod pritiskom konzervativnih snaga jednog društva i govori o mitskim stradanjima i pobedama jednog naroda. Nasilje ovog žanra jeste najbezličnije, jer ovi filmovi sadrže mnogo junaka koji ginu, a za koje publika nije uspela da se veže. Bezličnost nasilja ratnog filma uticala je na to da ratni film ima najmanje problema sa cenzurom.

Top gan (1986) je samo jedan u nizu filmova snimljenih osamdesetih godina dvadesetog veka koji kodira reganovski militaristički duh, zagovarajući snaženje vojne sile i istovremeno slaveći konzervativističke i militarističke vrednosti. Poput *Ramba* i drugih filmova iz serije povratak-u-Vijetnam, kao što su *Čelični orao*, *Crvena zora* i druge reganovske fantazije, *Top gan* veliča individualizam heroja, vojničku hrabrost i vrednosti američkog konzervativizma. Kao i ostali filmovi iz te serije, i on je zasnovan na binarnim opozicijama između dobra i zla, i u kojem je neprijatelj apsolutno

zao, a Amerikanci predstavljaju otelotvorenje „dobra“ (Kelner, 2004: 132).

Gangsterski film je opasan po opšti moral, u njemu nema konačne pobeđe pozitivnih junaka, već prikaza nasilja i stradanja onih koji su izvan legalnih tokova društvenog sistema. Kritički osvrt na ovaj žanr ukazuje da gangsteri predstavljaju metaforu za odmetnike, odbegle od kapitalističkog privrednog izrabljivanja, a ceo žanr parodiju američkog sna. Ozloglašenost ovog žanra ne potiče direktno od njegove reprezentacije nasilja. Nasilja ima više u politički korektnom ratnom žanru. Problem sa reprezentacijom nasilja gangsterskog žanra leži u tome što on prikazuje uspeh i bogaćenje ljudi koji su izašli iz kapitalističke privrede i ugled stekli na društveno neprihvatljiv način. Junacima, koji žive na margini i koji su daleko od regularnih kanala društvene pokretljivosti, upotreba nasilja predstavlja jedini izbor da učine pomak na društvenoj lestvici i svoj život učine lagodnjim. Nasilje je osnova ovog žanra i ono je u funkciji kritičkog preispitivanja društva.

Horor film se bavi čovekovim unutrašnjim strahovima i iracionalnošću, a nasilje se uključuje sa namerom da proizvede strah i šok kod publike. Ovaj žanr operiše sa čovekovim najmračnijim fantazijama. U središtu radnje ovih filmova nalaze se tabui, ludilo, kanibalizam, opsesije, smrt, oživljavanje mrtvih, kontakt sa onostranim i ostale stvari koje nas zastrašuju. Horor film dočarava moćni društveni kolektiv i njegove morbidne predrasude. Pri tom, on osvetljava psihološke i društvene mehanizme skoro do tačke objašnjenja, da bi ih sve potro mračnim mistifikacijama (Gejerhofer u Gavrić, 1989). Nasilje u horor žanru često je snimljeno na taj način da je vidljiva drastičnija destrukcija ljudskog tela, tako da je njegova reprezentacija u ovom žanru nerazdvojna od specijalnih efekata.

Postoje izuzetno nasilni filmovi koji nisu nastali u okviru nekog žanra, kao recimo *Čovek ujeo psa/Men Bites Dog* (1992, Remy Belvaux, Andre Bonzel i Benoti Poelvoorde) ili *Plavi somot/Blue Velvet* (1986, David Lynch). Žanrovski izložena analiza

nasilja bi nas navela da mnoge nasilne filmove ne uvedemo u raspravu, pogotovo ako se radi o evropskoj kinematografiji koja nije u toj meri žanrovska kao američka. Ipak, ostaje neophodno primetiti da postoje žanrovi koji u sebe implicitno uključuju nasilje i da među nasilnim filmovima žanrovski filmovi čine veliku većinu.

Tokom perioda klasičnog Holivuda, žanrovski film je bio najnasilniji. U ovom periodu američke kinematografije snimani su, za tadašnje vreme, prenasilni gangsterski filmovi kao što su *Skarfejs/Scarface* (1932, Howard Hawks), *Državni neprijatelj/Public Enemy* (1931, William Wellman), *Mali cezar/Little Caesar* (1931, Mervyn Le Roy) i *Bela vrelina/White Heat* (1949, Raoul Walsh). Pored gangsterskih, holivudska industrija tog vremena proizvodila je i nasilne vesterne kao što su *Crvena reka/Red River* (1948, Howard Hughes), *Moja draga Klementina/My Darling Clementine* (1946, John Ford) i horore kao što su na primer *Frankeštajn/Frankenstein* (1931, James Whale) i *Ostrvo izgubljenih duša/Island of Lost Souls* (1933, Erle C. Kenton).

Posle ove etape kinematografije dolazi do pomeranja granica u filmskoj reprezentaciji nasilja. Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, snimljena su tri filma koja su najviše uticala na savremeni kinematografski pristup nasilju. Prvi od ove paklene trojke bio je film *Boni i Klajd* snimljen u gangsterskom žanru. Sledеći film, *Divlja horda*, nastaje u vestern žanru, dok je poslednji film od ova tri, *Paklena pomorandža*, sniman u SF žanru.

Savremeni najnasilniji filmovi i dalje se snimaju u okviru pojedinih žanrova. Vestern više nije tako zastupljen, ali se gangsterski i noar filmovi učestalo snimaju. Oni su veoma nasilni, nasilniji nego što je to ikada bila praksa u istoriji ovih žanrova. Skorašnji ultranasilni (5) (hipernasilni) film *Grad greha/Sin City* (2005, Robert Rodriguez) jeste noar film koji uključuje, za svoj žanr, do sada neviđen broj surovih ubistava i kasapljenja. *Milerovo raskršće/Miller's Crossing* (1990) Džoela Koena (Joel Coen) predstavlja takođe savrmeni noar film prepun nasilnih

scena. Kventin Tarantino (Quentin Tarantino), vodeći holivudski reditelj, snimio je svoje prve ultranasilne filmove u gangsterskom žanru. Poslednji od njegovih ultransilnih filmova, nasilniji od svih prethodnih, *Kill Bill II* (2003) predstavlja kombinaciju više žanrova. U ovom filmu spojeni su kung-fu, samurajski i vestern žanr. Oliver Stoun (Oliver Stone) je snimio takođe ultranasilan roud film *Prirodno rođene ubice*. Dakle, žanr i filmsko nasilje stoje i danas u čvrstoj korelaciji.

Klasični Holivud i nasilje

Nasilje u američkom društvu tokom perioda klasičnog Holivuda

Film je nastajao u Americi tokom industrijske ere koja je donosila dalekosežne društvene i kulturne promene. Jedan od osnovnih procesa industrijalizacije jeste uvećanje urbanog stanovništva na račun ruralnog. Urbanizacija Amerike je početkom XX veka poprimila nekontrolisan stihijiški tok. Čikago je 1850. godine bio selo, da bi 1910. postao grad, drugi po veličini u Americi. Proces ubrzane urbanizacije vodio je ka koncentraciji stanovništva u nekoliko metropoliskih oblasti u kojima je 1930. godine živela četvrtina stanovnika Amerike. Ovakvo naglo uvećanje gradova bez bilo kakvog plana donelo je mnoge opasnosti. Širenje gradskih sirotinjskih četvrti bilo je praćeno naglim porastom zločina i opštег bezakonja. U Njujorku, Čikagu i drugim velikim gradovima, postojala su područja izvan zakona, koja su bila prepuštena gangsterima. Upravo ova sredina postala je interesantna rediteljima, koji su postepeno počeli da snimaju filmove o zbivanjima unutar nje.

Zahvaljujući aktivnosti prohibicionističkog pokreta koji je svoju snagu vukao iz metodističkih, baptističkih i prezbiterijanskih crkava, sve države unutar Amerike su donele zakon protiv alkohola. Tako je Američki ustav 1919. godine dopunjjen osamnaestim amandmanom, koji se odnosio na prohibiciju alkohola. Zakon je stupio na snagu 1920. godine, uz uverenja zvaničnika da naredne generacije američkih državljanina neće ni znati za alkohol. Ne može se proceniti koji broj ljudi se u Americi pridržavao ovog zakona. Ipak, načelna procena ukazuje na činjenicu da su se ljudi u manjim mestima mnogo više pridržavali zakona o prohibiciji, dok u većini velikih gradova to nije bio slučaj. Pored već gorućeg problema sa kriminalom

u sirotinjskim četvrtima, prohibicija doliva ulje na vatru, omogućivši kriminalu da se potpuno razmahne. Alkohol se tajno proizvodio, ili je bio uvožen i svako ko je želeo da ga popije mogao je doći do njega u nekom većem mestu.

Ubedljivo najštetnija posledica prohibicije bila je podsticanje zločina. Pošto je trgovina alkohola bila zabranjena, lica koja su njime trgovala nisu mogla od policije očekivati zaštitu u slučaju eventualnih krađa i napada. Tako su krijumčari alkoholom morali sami da brinu o svom obezbeđenju. Bande ne samo da su se obračunavale sa pljačkašima, nego su međusobno automatskim oružjem i bombama vodile bitke oko raspodele teritorije za prodaju alkohola. Vlasnici kafana bili su prinuđeni da saraduju sa kriminalcima.

Bande su često potkupljivale lokalne političare i bile su odveć snažne da bi ih mogla kontrolisati policija. U Čikagu, koji je postao najpoznatiji centar kriminala „skarfejs“ Al Kapone predvodio je bandu koja je do 1927. godine uterivala godišnji prihod u vrednosti od 60.000.000 dolara ... Tokom dvadesetih godina desilo se pet stotina ubistava u gradu, koje su počinile bande, i mnoga od njih su se desila u po bela dana; ipak praktično nije bilo optuženih (Parks, 1986: 603).

Mnoge krijumčarske bande razvile su i druge delatnosti kojima su nezakonito dolazile do para, kao što su ucene, pljačke banaka i otimanje dece bogatih ljudi. Statistike o kriminalu ukazivale su na to da su red i zakon pretpeli krah. Konačno, nakon svih društvenih nedaća koje su se desile, moralo se priznati da je zakon o prohibiciji doneo više štete nego koristi. Tokom izborne kampanje, 1932. godine, Demokratska stranka je zatražila ukidanje zakona o prohibiciji i njenom izbornom pobedom prohibicija je bila okončana.

Osim unutardruštvenih konflikata nastalih u Americi za vreme klasičnog Holivuda, desila su se i dva svetska rata, koja su nastala usled spoljno-političkih okolnosti. Prvi, a pogotovo

Drugi svetski rat, su u kinematografiju doneli velike doze nasilja. Reditelji su snimali veoma nasilne gangsterske filmove, ali kao što će u knjizi biti pokazano, nasilje filmova o Drugom svetskom ratu nadmašiće gangsterski film. Sa jedne strane, rat kao eskalacija nasilja jeste bio pravi uzrok ovome, ali sa druge strane, uzrok su bili i zahtevi američke politike za propagandom. Američka spoljna politika još od nastanka države ima dugu tradiciju izolacionizma, politike koja podrazumeva okrenutost svojim unutrašnjim problemima bez mešanja u političke odnose van svog kontinenta. Ova politika uživala je veoma veliku podršku javnog mnenja zemlje. Uloga Holivuda tokom Drugog svetskog rata veoma je jasna, bilo je neophodno opravdati učešće u ratu koji se odvijao izvan Amerike. Prikazima brutalnosti koje neprijatelj čini, Holivud je krenuo u ratnu kampanju. Kada se razmotre ovi činiovi, lako se uočava da je nasilan društveni kontekst razlog uključivanja nasilja u film. Čini se da svaki argument koji ide u pravcu optuživanja filma kao uzroka nasilja u društvu, pada u vodu kada se o ovom problemu razmisli sa jedne šire pozicije, koja zahvata poznavanje društvenih prilika u kojima izvestan film nastaje. Uočavanjem nekih strukturalnih kretanja društva nastalih usled procesa industrijalizacije, pojavom određenih zakonskih odredbi i spoljno-političkim sukobima američke države, prisutnost nasilja u kinematografiji klasičnog Holivuda lako se razume. Međutim, ono što ovaj sociološko-istorijski pristup ne može reći, jeste zapravo kako je snimano nasilje u razdoblju klasičnog Holivuda. Do odgovora na ova pitanja dolazi se analizom cenzure i tadašnjih filmskih izražajnih sredstava u reprezentaciji nasilja.

Ipak, pre osvrta na ova dva faktora, treba reći da je bilo još istorijskih događaja koji su značajno uticali na klasičan Holivud, pa samim tim, indirektnim putem i na reprezentaciju nasilja. Pred sam kraj dvadesetih godina dolazi do izbijanja velike depresije koja je američkom društvu donela masovnu bedu. U početku krize delovalo je kao da ona ne utiče na filmsku industriju. Ljudi su odlazili u bioskope da bi skrenuli pažnju sa tekućih problema.

Nakon dve godine, pokazalo se da ni industrija filma nije imuna, jer je na vrhuncu depresije, 1933. godine, zatvorila četvrtinu svojih bioskopa. Novi problemi dolaze krajem četrdesetih godina, nakon odluke vrhovnog suda, koji je filmsku industriju primorao da se odrekne monopola nad bioskopima. Gotovo istovremeno, došlo je do razvoja radija i televizije, masovnih medija koji su stvorili konkurenčiju filmu. Gubici filmske industrije usled ovih promena u spoljnem okruženju postali su veliki, tako da se ona vremenom prilagođavala da bi opstala. Jedna od stvari koje su morale biti promenjene bio je i sistem cenzure koji je vladao u Holivudu. Promenom u sistemu cenzure dolazi do novih sloboda u kinematografskoj reprezentaciji nasilja.

Cenzure i nasilje na filmu do 1930. godine

5

Da bi se razumelo filmsko nasilje klasičnog Holivuda, neophodno je razmotriti ulogu cenzure u tom razdoblju kinematografije. Producioni kod je predstavljao zakon kojim je regulisano snimanje nasilja unutar samog Holivuda od 1930. do 1966. godine, a pre stupanja na snagu ovog zakona aktivnost cenzora se odvijala „zahvaljujući“ radu regionalnih cenzorskih komisija. Sa pojавом novog medija, kao što obično biva, javili su se odmah i ljudi od društvenog autoriteta koji su se zabrinuli oko njegovog lošeg uticaja na javno zdravlje, posmatrajući ga sumnjičavo. Oni su se plašili da novi medij ne nadjača postojeće institucije socijalizacije mlađih naraštaja kao što su crkva, škola i porodica. Usled ove zabrinutosti, država, opštine, crkve i razne vladine organizacije širom Amerike radile su na tome da uspostave kontrolu i utiču na oblikovanje filmske reprezentacije. Nesumnjivo da je nasilje prikazano na platnu bila jedna od ključnih briga ovih moralizatorskih organizacija.

U Čikagu je 4. novembra 1907. godine nastala prva cenzorska komisija u Americi, u okrilju policije ovog grada. Već tokom iste godine filmovi koji nisu dobili licencu nisu smeli da se prikazuju u Čikagu. Licencu nisu mogli dobiti filmovi koji su, po mišljenju tadašnjih cenzora, bili skaredni ili nemoralni, koji su opisivali neku kriminalnu radnju ili nedostatak ljudskih vrlina, oni koji su prikazivali vešanje, linčovanje i paljenje ljudi. Takođe, filmovi nisu mogli biti javno projektovani ako je ova komisija pronašla da oni na bilo koji način prouzrokuju metež kod publike.

Neki od smelih ljudi koji su se bavili filmskim projekcijama u to vreme, rešili su da testiraju propis o neprikazivanju filmova bez licence. Nakon ovog njihovog poteza 1909. godine dolazi do prvog sudskog spora oko filmske cenzure u Americi *Blok protiv Grada Čikaga* (*Block Vs. the City of Chicago*). Filmovi koji su projektovani, a ostali su bez licence bili su *Braća Džejms* u

Misuriju/The James Boys in Missouri (1908, Gilbert M. Broncho Billy' Anderson) i *Noćni jahač/Night Rider* (1908, reditelj nepoznat), oba iz 1908. godine. Osnovni razlog zbog kog nisu dobili licencu bio je prisustvo nasilja. Ovaj prvi sudski spor oko cenzure je razvio i učinio kompleksnom problematiku filmskog nasilja. Džek Blok (Jack Block) i još petoro ljudi, koji su se bavili filmskim projekcijama, na sudu su tvrdili da je nad njima učinjena diskriminacija jer je priča o braći Džejms, o kojima je bio prvi od pomenutih filmova, bila prenesena preko drugih medija, a, između ostalog, ti mediji su izveštavali i fotografijom. Fotografija je, tvrdili su oni, isto vizuelni medij, i ako je bilo dozvoljeno izveštavati fotografijom, onda bi i film smeо da prikaže isto. Presuda je, naravno, bila u korist grada Čikaga, ali ono što je bilo još važnije jeste zapravo mišljenje suda o prirodi filma kao medija i njegovoј publici. Ova presuda i izneseno mišljenje suda utvrdili su stavove cenzora javnog mnenja i ustalili su sudsku praksu odlučivanja u narednom vremenskom periodu u sporovima nastalim oko filmske reprezentacije. Odluka suda je sugerisala da prisustvo nasilja i nemoralu u filmu nije isto kao u drugim vizuelnim medijima, stoga se prisutvo ovakvih sadržaja u filmu zabranjuje. Obrazloženje ovakve odluke nađeno je u tome što film, više nego drugi oblici zabave, utiče na slabe i nezrele ličnosti. Sud je smatrao da filmska publika uključuje i one grupe ljudi koje godine, obrazovanje ili životna situacija onemogućuju da se zaštite od lošeg uticaja prikazanih opscenosti i nemoralu. Ovu odluku i mišljenje suda su uvažavali i oni koji su kasnije stvarali produkcioni kod. Pogotovo je bilo relevantno mišljenje suda, kasnije korišćeno pri cenzuri gangsterskog filma, o uključivanju kriminalnih radnji u film, koje su tada smatrane za izuzetno štetne po omladinu. Pored navedenih razloga, kao što su nemoral, nezakonje i nasilje, filmovi *Braća Džejms u Misuriju* i *Noćni Jahač* nisu dobili licencu i zbog toga što nisu uključivali junake koji se pridržavaju zakona. Prigovor suda, da bi film o kriminalcima trebalo u svome dramskom sadržaju da ima ujednačenost u zakonitim i nezakonitim radnjama,

jestе kasnije bitno uticao na američku kinematografiju. Ovo je postalo opšte pravilo koga su se pridržavali cenzori, ali i reditelji, sledećih nekoliko decenija. Dokle god je važio produpcioni kod, kao instrument cenzure klasičnog Holivuda, većina filmova je snimljena sa izbalansiranim prisustvom negativnih i pozitivnih junaka i njihovim dobrim i lošim postupcima.

Ovo je bila formula „kompenzujućih moralnih vrednosti”: ako je „loš” postupak učinjen, on bi morao biti uzvraćen kaznom i odmazdom ili reformom i regeneracijom, grešnika. „Dobro i loše ne bi nikad smeli biti pomešani tokom prezentacije” tvrdio je kod. Krivci moraju biti kažnjeni; publici nikad ne sme biti dozvoljeno da saoseća sa kriminalom i grehom (Sklar, 1994: 174).

Ovaj prvi sudski spor ukazuje na postojanje kontinuiteta društvenih dilema u vezi sa problemom filmske reprezentacije nasilja, koje traju od nastanka filma do današnjih dana. Ključna dilema zapravo glasi: da li film reprezentacijom društveno neprihvatljivog ponašanja, u koje, između ostalog, spada i nasilje, utiče na publiku. Svi navedeni argumenti suda sugerisu da se suštinski problem u filmskom predstavljanju nasilja nalazi u prirodi samog medija. Prisutnost nasilja, nemoralna i kriminalna na filmu nije problem sam po sebi, već je problem u sposobnosti medija da utiče na slabe umove. Loš uticaj, prema mišljenju tadašnjih moralizatora, film je učinio potencijalnom opasnošću za društvo. Dve devojke su, 1907. godine, uhvaćene u krađi, nakon što su pogledale kriminalistički film. Istorija filma prepuna je incidenata u kojima pojedini gledaoci oponašaju junake iz filma. Međutim, još tada je bilo jasno da kriminalno i nasilno ponašanje izazvano filmom nije tipična reakcija publike, već se radi samo o pojedincima. Ipak, sud je bio zabrinut zbog ovakvih incidenata i smatrao je da od ovakvog uticaja filma cenurom treba sačuvati slabe ličnosti. Prvi sudski spor je ukazao na činjenicu da društvo definitivno smatra novi medij opasnim, da su se strahovi pokazali

opravdanim i da pažljivim nadgledanjem filmova treba zaštititi društvo od moguće erozije morala. Stiven Princ u svojoj studiji *Klasično filmsko nasilje* piše o ovome:

Prema preovlađujućim pogledima perioda, film nije bio simbolički medij ekspresije. On je bio moćan u realizmu, instruktivan u mogućnosti da prikaže kriminal i seksualnost, i ubedljiv u sposobnosti da fotografski prenese gadosti društvenog stanja velikih gradova, uslova koje progresivne reforme teže da unaprede. Svojim fotografskim realizmom on je bio nerazdvojan deo društvenog sveta gledaoca, on je pre opisivao nego što je simbolički izražavao svet oko sebe (Prince, 2003: 17).

U sporu koji se vodio 1915. godine, između *Združene filmske korporacije protiv Industrijske komisije Ohaja* (*Mutual Film Corporation Vs. Industrial Commission of Ohio*), sud je doneo odluku kojom se filmu oduzima pravo slobodnog izražavanja i objavlјivanja. Filmska korporacija, pritisнутa cenzurom, apelovala je tokom sudskog spora da film nije samo biznis, već i medij kulture i komunikacije koji se bavi svim vrstama političkih, obrazovnih, religioznih i društvenih problema. Korporacija je pokušala da dokaže kako je cenzura države Ohajo svojom aktivnošću omela ustavom zagarantovanu slobodu građana da se slobodno izražavaju, pišu i objavljuju, i da ova sloboda nije ograničena samo na one publikacije koje su postojale u vremenu kada je nastajao ustav (1). Naravno, sud je odbacio mogućnost da film predstavlja medij izražavanja. Po mišljenju suda, film je puki reprezentator zbivanja, i u stanju je da proizvede zlo. Sud se nije zadržao samo na ovome, nego je išao i dalje, pobijajući odbranu filmske korporacije, tvrdeći da je prikazivanje filmova, jednostavno i jasno, stvar biznisa, organizovana i vođena profitom, kao i sve druge vrste spektakla. Zbog lošeg uticaja na publiku, pogotovo na decu i žene, sud podržava upotrebu policije u regulaciji filmskih projekcija. Povrh svega, najviši

nacionalni sud u Americi je podržao ovu presudu i smatrao je zakonitom aktivnošću lokalnih cenzorskih komisija. Posledice ovih shvatanja vrhovnog suda imale su uticaja na sve sporove narednih trideset šest godina, kada je tokom jednog suđenja, vođenog 1952. godine, došlo do revizije odluka donesenih u sporu *Združene filmske korporacije protiv Industrijske komisije Ohaja*. Do te godine, lokalni cenzori su imali neograničenu mogućnost kontrole filmskog sadržaja, dok je filmskoj industriji bila oduzeta svaka mogućnost odbrane.

Nastanak produkcionog koda

Cenzori su imali gotovo neograničena prava, koja su nemilosrdno koristili, a procenjuje se da je preko 50% filmova bilo sećeno zbog neodgovarajućeg sadržaja (Prince, 2003: 19). Bez obzira na činjenicu da li je neki film bio sečen ili ne, ostajao je utisak da cenzorska komisija kao spoljni faktor reguliše sadržaj filmova. Da bi se zaštitila od spoljnih pritisaka, industrija je oformila organizaciju *Filmskih producenata i distributera Amerike* (2), 1922. godine. Jedan od koraka koji je učinjen bio je formiranje *Studijskog komiteta za odnose* (3), koji je trebao da predstavlja filmsku industriju pred lokalnim cenzorima. Zadatak ovog komiteta bio je stvaranje liste tipičnih scena koje podležu cenzuri, kako bi se industrija unapred odbranila od naknadnih sećenja. Lista je nazvana „Nemoj i budi oprezan” (4) i trebala je da skrene pažnju rediteljima na sadržaje koji ne bi trebali da uđu u film, kako bi se kasnije izbegla eventualna cenzura. Ova lista je po nastanku produkcionog koda uključena u njega.

Postavlja se pitanje da li se u suštini nešto dobija ovim internalizovanjem spoljne cenzure u autocenzuru. Odgovor je nesumnjivo pozitivan. Filmska industrija je bila primorana da šalje filmsku traku svim cenzorskim komisijama, a ove komisije su svaka prema svojim shvatanjima doterivale film i sekle delove iz njega. Tako bi jedan film, snimljen u Holivudu, tokom svoje kasnije distribucije širom Amerike bio projektovan u svakom mestu sa različitim vremenom trajanja i sa različitim brojem kadrova. Pored ovih tehničkih problema, dolazilo je i do drastičnog poskupljenja distribucije filma. Dvadesetih godina XX veka, u Americi je bilo preko dve stotine cenzorskih komisija koje su svaka prema svojim pravilima doterivale film, tako da on odgovara samo onom regionu gde je cenzurisan. Ovo znači da je industrija morala da pošalje svakoj komisiji filmsku traku, koja kasnije nije mogla da se koristi u drugom regionu, osim u onom u kom je cenzurisana. U slučaju kad bi reditelji znali šta

ne smeju da uključe u film, do ovakvih poteškoća ne bi dolazilo i distribucija traka bi bila znatno olakšana. Pored toga, publika bi širom zemlje imala priliku da gleda isti film jednake dužine trajanja i sa istim brojem kadrova.

Nisu postojali samo tehnički i ekonomski razlozi za uvođenje autocenzure u Holivudu, već i umetnički. Kada bi film bio sečen bez nadzora reditelja dolazilo bi do narušavanja njegove strukture. Filmska umetnost se jednim delom sastoji od određene ritmičke smenjivanja kadrova i pravila po kojim se ti kadrovi spajaju. Kada cenzori seku određene scene iz filma, oni time narušavaju njegovu umetničku strukturu. Izbačen kadar sa nasilnim aktom nije se zamjenjivao drugim, nego se prosto traka na tom mestu prespajala. Ova cenzorska aktivnost neminovno dovodi do sputavanja rada filmskih reditelja i narušava dinamiku pokretne slike koja je sačinjena prema pravilima filmske gramatike. Što je više bilo nestručnog cenzorskog sečenja jednog filma, to je on više gubio na snazi.

Dakle, postoje dobri razlozi zbog kojih bi industrija filma, a i sami reditelji želeli da se zaštite od lokalnih cenzorskih komisija. Bez obzira na sav trud, lista „Nemoj i budi oprezan” nije uspela da ograniči rad cenzora i njihov uticaj. Nakon ovog neuspelog pokušaja do novog impulsa dolazi krajem dvadesetih godina. Uključivanjem predstavnika katoličke crkve u rad filmske industrije nastaje produkcioni kod. Osnovnu ideju o tome kako bi mogao da se porazi uticaj spoljnje cenzure, rigoroznim izostavljanjem svega što bi moglo biti eventualno cenzurisano, izneo je jedan pripadnik crkve. Ovim bi se lokalnim cenzorima oduzeo sav posao koji obavljuju, a sa druge strane filmovi bi se približili moralnim stanovištima koja zastupa katolička crkva. Ova ideja o još strožijoj samocenzuri unutar same industrije se poklopila sa stavovima vodećih ljudi *Filmskih distributera i producenata Amerike*, tako da su oni u kooperaciji sa katoličkom crkvom osmislili produkcioni kod. Uticaj katoličke crkve doneo je zabranu prikazivanja seksualnih odnosa pre braka, abortusa, homoseksualnosti i prostitucije. Film je trebalo da bude predstava

kojom se proklamuju moralne vrednosti i poželjno ponašanje masa u dvadesetom veku. Industrija je prihvatile kod zvanično 1930. godine, ali reditelji nisu nikad prihvatili tako rigidne poglede na svet. Razočarana ponašanjem reditelja, katolička crkva se sa svojim predstavnicima povlači iz filmske industrije 1933. godine, međutim, produkcioni kod sa svojim pravilima nastavlja da funkcioniše naredne trideset četiri godine.

Produkcioni kod i nasilje

Produkcioni kod, sredstvo cenzure unutar samog Holivuda, paradoksalno nastaje voljom same filmske industrije, kao pokušaj da se ona zaštiti od spoljnih uticaja. Po zamisli kreatora, kod je trebao da ima univerzalno, globalno važenje na nivou cele Amerike. Ideja je bila da se cenzura odvija tokom samog procesa stvaranja filma, tako da kasnije niko ne bi imao razloga zbog kojih bi vršio dodatne popravke. Filmovi koji su snimani, bili bi cenzurisani u dogovoru sa rediteljima. Ovim bi reditelji i industrija filma trebali da dobiju kontrolu nad onim što će se konačno prikazati publici. Pored toga, ne bi dolazilo ni do gubitka umetničke kompozicije filma, jer bi reditelj neodgovarajuće scene, koje bi podlegle sečenju, zamenio drugim ili bi iste snimio na drugačiji, prihvatljivi način. Iako je realno ograničavao rad reditelja, kod je smišljen baš iz suprotnih razloga, da bi ih zaštitio. Sadržaj teksta produpcionog koda bavi se najrazličitijim oblicima ponašanja, nemoralu i opscenosti koje je bilo zabranjeno prikazati, ali reč *nasilje* se ni na jednom mestu ne spominje u samom tekstu.

Reč *nasilje*, u današnjem značenju, nije postojala u holivudskoj kinematografiji do početka šezdesetih, tako da produkcioni kod nije sadržao ovu reč ni u verzijama koje su se javljale tokom kasnijih godina u njegovim najrazličitijim revizijama. „Kod nije upućivao na reč nasilje zato što termin i ideja nisu bili deo industrije i javnog diskursa kao što to danas jesu” (Prince, 2003: 32). Jedan od glavnih razloga izostavljanja reči *nasilje* iz koda bio je taj što tadašnji reditelji nisu snimali nasilje tako eksplicitno kao što je to postao slučaj krajem šezdesetih godina. Regulacija nasilja produpcionim kodom je vršena posredno, pobrojavanjem svih mogućih oblika nasilnog ponašanja. U klasičnom Holivudu nasilje je opisivano kategorijama koje su po tadašnjim merilima bile za osudu, kao što su ubijanje, brutalnost i okrutnost. Tih godina javni protesti

protiv nasilja na filmu bili su usmereni protiv prikazivanja gangstera, duhova, čudovišta i zala koja su oni činili. Gangsterski i horor filmovi bili su najviše napadani, jer su oni prikazivali takav kontekst koji je neminovno vodio događanjima u kojima se javljalo nasilje.

Ipak, samo pojavljivanje nasilja u klasičnom Holivudu nije bilo toliki problem, koliko moralna ispravnost likova koji su ga činili i ispravnost moralnih odluka koje su do nasilja dovele, koje su se konačno publici predstavljale kao primeri ponašanja. Nasilni gangsterski filmovi predstavljali su problem jer su nudili pogrešan model ponašanja glaedocima. Saharizmom i mašinkama u rukama, junaci iz gangsterskih filmova prosto su mamilili sećenja cenzorskih komisija. Industrija filma je pokušala da prevaziđe ovaj problem tako što bi glavni junaci filmova postali pripadnici policije umesto mafijaša. Nasilje koje se javljalo u ratnim ili vestern filmovima moglo je biti prikazano eksplicitnije, jer ono nije bilo onako subverzivno kao u gangterskom i horor žanru. U ovim žanrovima nasilje se predstavljalo kao čin pravednosti, a nasilje su vršili heroji sa strogim moralnim razlozima. Ove moralne razloge nisu nikako mogli imati mafijaši iz gangsterskih, niti čudovišta iz horor filmova. Oko moralno prihvatljivih žanrova i nasilja koje se moglo videti u njima cenzori produpcionog koda nisu iskazivali veliku zabrinutost.

Tokom Drugog svetskog rata, ratni žanr je bio vitalni deo američke propagande, kojim se građanstvu objašnjavalio i moralno pravdalio učešće Sjedinjenih Država u ratu sa Nemačkom i Japanom. Nasilje u ratnom filmu je bilo mnogo eksplicitnije i brutalnije i tolerisalo se u meri u kojoj u gangterskom filmu nije moglo ni da se zamisli. Ovim odnosom prema filmskom nasilju, gde se kontekst i moralna ispravnost prepostavlja brutalnosti nasilja, neminovno je došlo do žanrovske neujednačenosti u slobodi reprezentacije nasilja. Ratni film je oduvek bio čist primer bezličnog nasilja, koje je po mišljenju cenzora bilo prihvatljivo za sve kategorije publike. Cenzori su svoje odluke racionalizovali stavom *rat je pakao* i brojna ubijanja koja su se mogla videti

u ovim filmovima pravdana su tim stavom. Odličan primer ovog je film *Dvanest žigosanih/The Dirty Dozen* (1967, Robert Aldrich), snimljen pod produpcionim kodom, koji je sadržao scene ubijanja, bodenja noževima, pesničenja i još mnogo tada nedozvoljenog nasilnog ponašanja. Na kraju filma, nemački oficiri sa njihovim ženama spaljeni su živi, ali *rat je pakao* i svaka brutalnost u ovom žanru je opravdana. Cenzorska komisija, koju su sačinjavali predstavnici produkcionog koda, nakon čitanja scenarija za film *Na zapadu ništa novo/All Quiet on the Western Front* (1930, Lewis Milestone) poslala je pismo reditelju u kome je tvrdila da će ovom antiratnom filmu tolerisati veće prisustvo nasilja, nego što je to ubičajena praksa.

Kao lokalni cenzori, grupe građana i drugi filmski kritičari i članovi administracije produkcionog koda, nasilje su vezivali za pojedine oblike ponašanja. Iz tog razloga, reč *nasilje* se ne pojavljuje u tekstu ovog koda. Ono što se zapravo pojavljuje jeste spisak različitih oblika ponašanja koja su povezana sa nasiljem. Ovaj dugi spisak nastaje dugogodišnjim proučavanjem aktivnosti lokalnih cenzora. Najčešće cenzurisani oblici nasilnog sadržaja na filmu iz perioda klasičnog Holivuda bili su:

- Eksplisitno prikazivanje pištolja u rukama mafijaša, pogotovo ako je pištolj direktno uperen u kameru, tako da je gledalac mogao da ga vidi kao uperen ka njemu
- Uperen ili prislonjen pištolj na nekog od junaka iz filma
- Korišćenje automatskog oružja, pogotovo od strane mafijaša
- Ubijanje policajaca ili uopšte pucanje na policiju
- Upotreba hladnog oružja u tučama ili ubijanjima
- Nasnimavanje zvuka tuče, prodiranje noža kroz ljudsko telo i drugih zvukova koji opisuju nasilje
- Maltretiranje ljudi i životinja toplim i usijanim predmetima, kao i ubijanje na električnoj stolici
- Sve forme psihičkog nasilja
- Sve scene u kojima se opisuje kako žrtva pati i koje prikazuju sadizam i mazohizam junaka filma

- Scene koje opisuju kriminal ili se u njima na bilo koji način vidi kriminalna radnja
- Ubijanje dece i žena bilo je najstrože zabranjeno prikazati

Funkcionisanje produkcionog koda

Regulacija problematičnih delova filmova kao što su seks, nepoštovanje zakona i kriminal, pod produktionim kodom odvijala se na dva nivoa. Prvo se čitao scenario, koji je morao biti dostavljen organizaciji *Filmskih producenata i distributera Amerike*. Ova organizacija je predstavljala opštu trgovinsku asocijaciju sastavljenu od najvećih do najmanjih holivudskih studija. Članovi komisije produkcionog koda su u kratkom vremenskom intervalu, od kada su primili predložen scenario za film, bili dužni da daju detaljan odgovor filmskom producentu i reditelju. Svaki scenario je čitalo namanje dva predstavnika produkcionog koda. Oni su se u međusobnom dogovoru izjašnjavali da li scenario u celosti odgovara ili postoje delovi koji bi trebali da se promene. Uobičajeno je bilo da prođe par dana od momenta kada je scenario predat do trenutka kad je pismom stizao detaljan odgovor. Predstavnici produkcionog koda nisu funkcionali na način kojim bi ometali i usporavali snimanje filmova. Kao što je rečeno, oni su bili tu da zaštite film od naknadnog sečenja, tako da je ova njihova brzina i detaljnost odgovora bila uslovljena činjenicom da su oni radili u prilog reditelja i industrije.

U slučaju da scenario nije bio prihvaćen, to nije značilo da su vrata zatvorena i da treba odustati od snimanja filma. Odgovor predstavnika koda je specifikovao tačno šta je to što narušava pravila koda i šta treba izmeniti. Da bi pripremili reditelja na nepovoljan odgovor neko od cenzora bi ga pozvao telefonom i najavio da u scenariju postoje problemi. Zamolio bi reditelja da dobro razmotri pismeni odgovor, i da se, kad to uradi, javi da o svemu prodiskutuju. Cenzori nisu diktirali gotova rešenja izmena, već su se sastajali sa filmskim rediteljima i u zajedničkom dogovoru sa njima prevazilazili probleme iz scenarija. Samo pregovorima, sa konačnom saglasnošću reditelja, vršene su ispravke. Članovi komisije produkcionog koda su, neodobravajući

film *Velika vrućina/The Big Heat*, Frica Langa (Fric Lang) iz 1953. godine, napisali: „Mi smo pročitali scenario 20. 1. 1953. za film *Velika vrućina* koji ste predložili za produkciju, i žalimo što vas moramo obavestiti da je osnova priče u suprotnosti sa produktionim kodom, i film zasnovan na njoj neće biti odobren sa naše strane” (5) (Prince, 2003: 38). Nedelju dana od kada je pismo poslato, predstavnici koda su otišli do producenta filma, Roberta Artura (Roberta Arthur), pisca Sidnez Boema (Sidnez Boehma) i reditelja Fritza Langa u studio, da bi se dogovorili o prepravci scenarija po kome bi konačno mogao da se snimi film, koji bi bio u potpunosti u skladu sa kodom. Pregовори su bili suština koda. Trebalo je pronaći nova rešenja koja bi bila prihvatljiva za obe strane. Kod nije bio čvrst zakon, nego više fleksibilni dokument, slobodan za interpretaciju. Postojala je razlika između onog napisanog i duha koda. Često se dešavalo da su cenzori žeeli nešto da izbace, ali pošto bi se našli sa rediteljem i čuli kako bi on to ekrанизovao, oni bi sve sagledali u drugom svetlu i odustali od cenzure.

Nakon uspelih dogovora između reditelja i članova komisije, pristupilo bi se snimanju filma. Tokom snimanja filma nikо od cenzora se nije pojavljivao u studiju da proveri da li se stvari odvijaju onako kako je dogovoren. Svi su smatrali da bi to predstavljalo usurpaciju slobode reditelja. Cenzor koji bi to uradio bio bi odmah otpušten. Tek po završetku snimanja komisija je bila dužna da pogleda film, pre nego što da konačno odobrenje za njegovo umnožavanje i dalju distribuciju. U slučaju da u filmu i dalje postoje problematični delovi, komisija produktionog koda bi tražila dodatna doterivanja. Međutim, ovo se retko kad dešavalo. Iako izgleda da je ovo trenutak kada bi cenzori unutar Holivuda trebali da pokažu svoju moć, kao što su to mnogi smatrali, to nije bio slučaj. Menjanje slike i zvuka u ovom završnom periodu realizacije filma moglo bi biti preskupo, a sa druge strane došlo bi do narušavanja kohezije i strukture filma kao celine. Iz ovih razloga cenzori su intervenisali minimalno, u situacijama kada je to baš bilo neizbežno. Mnogi kritičari pridavali su previše

značenja ovom momentu cenzure u Holivudu, pripisujući nerealno mnogo moći cenzorima produpcionog koda. Krupne ispravke slike i zvuka nikad nisu zahtevane, najveći deo cenzure odvijao se na nivou scenarija. Ipak, uvek su postojali pojedini primeri kada je cenzura bitnije uticala na film.

U svojoj kulturnoj istoriji američkog filma, Robert Sklar (Robert Sklar) iznosi gledište po kom je mnogo interesantnije spekulisati sa onim što je bilo dozvoljeno za snimanje pod produpcionim kodom, nego sa zabranjenim. Iako je osnovna funkcija koda bila sečenje neprihvatljivog filmskog sadržaja, autor upozorava na dalekosežne posledice ove cenzure, koja je vodila stvaranju imaginarnog filmskog sveta, gotovo očišćenog od kriminala i greha. U tom svetu su, pored negativnih, uvek postojali pozitivni junaci kao moralni balans, a oni koji čine greh pokajali bi se i prešli bi na put pravednih ili bi ih stigla kazna.

Ako je postojalo zlatno doba holivudske filmske produkcije tokom 1930-ih – stvaranje glamuroznog, privlačnog, mitskog sveta zadovoljavajućih vrednosti u životu i na ekranu – treba znati koju ulogu je produktioni kod imao u njegovom stvaranju (Sklar, 1994: 174).

Rani horor film

66

Kao što je već spomenuto, horor i gangsterski film su društveno subverzivni žanrovi. Sa jedne strane, oni, zbog prirode žanra, obavezno sadrže nasilje, dok je sa druge strane nasilje prikazano u njima društveno neprihvatljivo. Ovi žanrovi su tridesetih godina izazivali reakcije lokalnih cenzora, grupa građana i besnih gledalaca koji su pritiskali cenzore unutar Holivuda da prilagode standarde cenzure, zarad efikasnijeg regulisanja nasilja u ovakvim filmovima. Današnji gledalac ne može u horor filmu iz 1930. godine da pronađe neku scenu koja bi mu bila izrazito nasilna. Postepeno navikavanje na film kao medij i njegove različite sadržaje, dovelo je do toga da nekad strašni horor film, danas postane deo popularne kulture. Ipak, početkom tridesetih godina XX veka film James Whalea, *Frankenštajn*, bio je film strave i užasa, koji je sadržao mnogo okrutnosti, torture i ubijanja. Celokupni uspeh filma počivao je na zastrašujućem liku oživljenog mrtvaca i njegovim, delimično sačuvanim, ljudskim svojstvima (Živković, 1984).

Film počinje scenom krađe na groblju, u kojoj Henri Frankenštajn sa svojim asistentom Fricom iskopava leš iz groba. Već sama uvodna scena, koja nije ni na koji način nasilna, nagoveštava radnju koja će u sebi sadržati nasilje. Na groblju se ne dešava nikakvo ubistvo, već skrnavljenje mrtvih. Zbog morbidnosti ove uvodne scene mnoge regionalne cenzorske komisije su je isekle. U narednim scenama u filmu može se videti zamak u kome Henri sklapa čudovište od različitih organa koje je sakupio. Mozak koji je ugrađen budućem čudovištu ukraden je sa medicinskog fakulteta. Zbog greške Henrijevog asistenta, umesto mozga normalne osobe, ugrađen je mozak zločinca. Celokupna situacija u kojoj se prikazuje krađa leša i izmene koje se vrše na nekada živom telu stvaraju kontekst užasa, koji će kasnijem nasilju u filmu dati podlogu za specifičnu emocionalnu reakciju publike. Reditelj je ovoj skaradnoj radnji, stvaranju života od delova leševa, kinematografskim sredstvima dao potporu. U trenutku

kada se oživljeno čudovište pojavljuje prvi put na filmu, reditelj ga u veličini i veštačkom izgledu, opisuje sменом kadrova, čiji sled ide od širokog do krupnog. Širokim kadrom omogućeno je da se čudovište sagleda u celosti. Ruke i noge izgledaju kao veštački prikačene telu, a pokreti koje čudovište pravi, u prvi mah, izgledaju nezgrapno i usporenno. Lice čudovišta, prikazano krupnim kadrom, prepuno je ožiljaka nastalih sečenjem kože i mesa, a vidi se i metalna šipka koja je provučena kroz vrat.

Do nasilja u filmu dolazi odmah nakon procesa oživljavanja. Henri je čudovište, koje je ispušтало jezive zvuke, čuvao iza rešetaka vezano lancima. Fric je, u društvu Henrija, Frankenštajna bičevanjem pokušavao da utiša. Tokom ove scene, čudovište se branilo pokazujući svoju nadljudsku snagu. Nakon neuspelog smirivanja, Henri Frankenštajn se povlači, ostavljajući svog asistenta sa čudovištem. Fric, bez znanja Henrija, uzima baklju da bi bezrazložno mučio čudovište, koje je kao životinja prestravljenod vatre. Konačan ishod ovog sukoba je tragičan po Frica, jer ga čudovište ubija. Ubistvo se dešava izvan platna, a o njemu informacije dobijamo na osnovu zvuka koji se čuje u drugoj prostoriji, dok kamera prati razgovor Henrija i njegovog profesora. Nakon krika koji je odjeknuo zamkom, Henri je odmah potrčao da vidi šta se događa. Jedino što reditelj dopušta gledaocu da vidi jeste zid sa senkom obešenog Frica u dubini kakra. Ovaj deo filma, osim tog što sadrži dosta scena nasilja, interesantan je i zbog upotrebe, za to vreme, nespecifičnih kinematografskih sredstava u njegovom opisivanju. Iako su scene mučenja čudovišta trajale kratko, one nisu prikazane u skladu sa tadašnjim normama, koje su podrazumevalle da kamera ostaje izvan akcije. Reditelj je gledaoca stavio u središte radnje time što je prikazao krupne planove lica Frica, koji sa zadovoljstvom uživa u mučenju, i lice čudovišta koje izražava bol i patnju. Ovim je kinematografija napravila prve korake ka reprezentaciji psiholoških stanja aktera nasilnih scena. Uporedo sa korišćenjem krupnih planova u opisu psiholoških stanja, upotreboru zvuka, kojeg ispušta čudovište, pojačan je efekat fizičke patnje. Uključivanje i razvoj ova dva elementa filma jesu

68

osnovni doprinos ranog horora kinematografskoj reprezentaciji nasilja. Do kraja filma dešava se još dosta nasilja, koje uglavnom samo čudovište čini. Možda je najinteresantnije prikazana nasilna smrt Henrijevog profesora, koji je vršio obdukciju čudovišta za koje se smatralo da je mrtvo. Ova scena je, za razliku od one u kojoj je Fric ubijen, snimljena eksplisitno i za tadašnje vreme u predugom vremenskom intervalu.



Scena iz filma *Frankenštajn* (1931) u kojoj se vidi Fricov sadistički izraz dok muči čudovište.



Scena iz filma *Frankenštajn* (1931) u kojoj se vidi izraz lica čudovišta koje pati dok ga Fric zlostavlja.

Iako odobren od strane cenzora produpcionog koda, film *Frankenštajn* imao je dosta problema sa lokalnim cenzorskim komisijama. Na primer, u Kanzasu nisu bile dozvoljene projekcije filma, zbog mišljenja cenzora da je on prepun scena

okrutnosti i slabog morala. Nakon dosta pregovora i sečenja, projektovanje filma je, ipak, odobreno. Cenzori Kvebeka su, takođe, pravili problema oko dozvole za projekciju ovog filma, ali je zato u Čikagu, Ohaju i Virdžiniji prošao bez ikakvih dorada. Različiti kriterijumi lokalnih cenzora stvarali su dosta problema holivudskoj industriji u naporima da standardizuje cenzorsku aktivnost i omogući snimanje filma, koji ne bi bio naknadno sečen.



Scena iz filma *Frankenštajn* (1931) u kojoj Fric muči čudovište bičem.



Scena iz filma *Frankenštajn* (1931) u kojoj čudovište davi Henrijevog profesora.

Pored neuјednačenosti kriterijuma, javljaо se i problem nestalnosti istih. Na primer, kanzaški cenzori su 1931. godine u prvom navratu zabranili, a zatim, uz mnogo sečenja, dopustili

prikazivanje filma *Frankenštajn*, da bi ga 1938. godine, kada je on reizdat pustili da prođe bez ikakvih sečenja i doterivanja. Vremenski razmak, između prvog pojavljivanja i reizdanja, doneo je dosta nasilnih horor filmova i uticao je na postepeno navikavanje cenzora na sve veće prisustvo nasilja u kinematografiji. Tako je povećan prag tolerancije učinio da se samo za pet godina izmeni stav cenzora o tome šta je zapravo društveno prihvatljivo ili neprihvatljivo. Ovim navikavanjem cenzora i publike, na sve veće doze nasilja, i postepeno smanjivanje zahteva pri cenzuri, doveli su polako u pitanje razloge postojanja produpcionog koda u Holivudu. Ipak, prestanak važenja koda nije bio uslovljen samo jednim faktorom već mnogostrukim činiocima. Navikavanje na film kao medij vizuelne zabave i na njegovu reprezentaciju ljudske seksualnosti i nasilnosti bilo je samo jedan od faktora.

S obzirom na reakcije koje je izazvao film *Frankenštajn*, cenzori Holivuda su, pooštravanjem kriterijuma, pokušali da se pobrinu da im više нико ne zabranjuje i naknadno seče film. Međutim, ovo se pokazalo nemogućim, jer je posle *Frankenštajna* sledio niz horor filmova koji su lako prošli kroz zahteve koda, a naišli su na neodobravanje i sečenje lokalnih cenzora. Već 1932. godine pojavljuje se film *Ubistvo u ulici Morgu/Murders in the Rue Morgue* (1932, Robert Florey) u kom ludi naučnik, koga igra Bela Lugoši (Bela Lugosi), muči ženu ubrizgavajući joj krv majmuna. Scena mučenja vezane žene u ovom filmu jeste jedna od najšokantnijih u ranoj fazi razvoja horor žanra. Žrtva se tokom mučenja vidi pred kamerama i do smrti ne prestaje da vrišti. *Ostrvo izgubljenih duša* (1933) je film o naučniku koji operacijom transformiše životinje u ljudska bića. Reditelju ovog filma, osim jedne rečenice u kojoj naučnik sebe poredi sa bogom, ništa nije izbačeno u samom Holivudu. Slična rečenica je cenzurisana i u filmu *Frankenštajn*. Film *Crna mačka/Black Cat* (1934, Edgar G. Ulmer) jeste morbidna priča o dva poremećena čoveka koji su preživeli Prvi svetski rat. Njih glume Bela Lugoši i Boris Karlof (Boris Karloff). Lugoši u filmu glumi lika kome je Karlof oteo ženu i dete i kome se ovaj do kraja filma surovo sveti,

derući mu kožu sa tela. Ova dva glumca pojavljuju se i u horor filmu *Gavran/The Raven* (1935, Lew Landers).

Bez obzira na to što su za holivudske cenzore pregovori i snimanje filmova *Crna mačka* i *Gavran* prošli bez većih problema, to nije bio slučaj sa nastavkom filma *Frankenštajn*. Problemi nastali tokom pokušaja cenzure ovog filma ukazuju na prve znake slabosti produpcionog koda. Iako su cenzori tokom čitanja scenarija za film *Frankenštajnova mlada/Bride of Frankenstein* (1935, James Whale) ukazali na probleme zbog prisustva isuviše mnogo ubistava, reditelj nije uslio njihova upozorenja. Reditelj Vejl (James Whale) je zadržao sve iz scenarija, uz niz obećanja kojima je tvrdio da će ubistva i ostale scene nasilja svesti na minimalno vreme trajanja, a da sam film neće biti dug. Kada je počelo snimanje filma, reditelj je naknadno vršio izmene i dopune scenarija. Ovaj gest je izazvao probleme jer cenzori nisu imali prilike da pročitaju i cenzurišu izmene. Dodati deo scenarija doneo je u film stvaranje novog čudovišta u obliku žene. Pošto su dobili informaciju o sadržaju izmena teksta scenarija, cenzori produpcionog koda stavili su veto na film. Bez obzira na zabranu, film je snimljen sa svim naknadnim dodacima. Nakon snimanja, sledila je druga etapa cenzure, u kojoj su cenzori trebali da gledaju film. Posle projekcije cenzorska komisija je ocenila da film narušava pravila produpcionog koda, zbog prikazane eksplicitne brutalnosti i gadosti. Kao što je objašnjeno, neprihvatanje nikad nije značilo da je film zabranjen, nego da tek treba pregovarati, kako bi se problemi prevazišli. Reditelj je dobio pismo u kome je tačno bilo naznačeno šta ne odgovara i šta bi trebalo eliminisati iz filma. Spisak neodložnih izmena i scena koje bi trebalo izbrisati imao je jedanaest tačaka. U konačnom dogovoru, studio je usvojio samo tri tačke po kojima su pojedine scene izostavljene. Ostali zahtevi nisu uslišeni i sve drugo je ostalo baš onako kako je snimljeno. Kad je konačno odobren za distribuciju, film je naišao na najviše problema sa cenzorskom komisijom iz Ohaja, dok su cenzori Kanzasa, Njujorka i Masačusetsa pustili film bez ikakvih zahteva

za sečenjem. Ove početne nesuglasice između reditelja i cenzora produkcionog koda najavile su buduće sve zategnutije odnose između njih, pogotovo kada je u pitanju horor žanr. Da bi horor film postizao efekat strave, on je vremenom, zbog privikavanja publike, neminovno morao da povećava količine nasilja. U prilog ovoj činjenici moglo bi se navesti da se *Frankenštajnova mlada*, nekada veoma problematičan film strave i užasa, danas svrstava u komedije.

Nasilje u klasičnom Holivudu može se činiti providnim, nevidljivim, i jedva vrednim da bi se uporedilo sa filmom danas. Ono često prouzrokuje smeh. Pre nego što daje tačan opis starih filmova, međutim, ova reakcija može da posluži samo kao indikator koliko daleko je otputovala naša kultura u sposobnosti da apsorbuje rastuće nasilne forme popularne zabave. U svom vremenu, ovi filmovi bili su opasni za industriju koja ih je proizvodila (Prince, 2003: 85).

Nasilje je integralni deo pojedinih žanrova kao što su horor, vestern, ratni i gangsterski film, ali pitanje koje se uvek postavljalo jeste kako pronaći prihvatljive granice njegovog prikazivanja. Horor film je zbog inherentne potrebe za povećavanjem količine nasilja već u ranoj fazi nastanka produkcionog koda ulazio u sukobe sa njegovim odredbama. Bez obzira na to šta su tadašnji cenzori smatrali, horor filmovi tridesetih godina XX veka imali su morbidnu atmosferu i nasilje svedeno na najmanju moguću meru. Štaviše, nasilje često nije bilo eksplicitno prikazano, a kada bi to bilo slučaj, ono nije vremenski dugo trajalo. Snaga nasilnih scena filma dolazila je više iz konteksta u kome se radnja odvija, nego od prikaza brutalnosti. Ni u jednom žanru kao u gangsterskom nasilje nije vidljivije prikazano. Industrija je imala dosta problema da bi omogućila snimanje i distribuciju horor filmova. Ipak, svi ti problemi nisu ništa u poređenju sa onim nevoljama koje je doneo gangsterski film. Nasilje u ovom žanru je daleko prevazišlo ono koje je razvijeno u horor filmu. Ono je

snimano u mnogo dužem trajanju i sa mnogo kompleksnijom strukturom slike i zvuka. Princ u svojoj analizi klasičnog holivudskog nasilja piše: „Prava ljubavna afera reditelja američke kinematografije bila je sa nasiljem pištoljima” (2003: 86).

Rani gangsterski film

74

Zabranjena trgovina alkoholom, pucnjava iz pištolja i automatskog oružja, jurnjava kolima, bacanje molotovih koktela i još mnogo društveno neprihvatljivog ponašanja moglo se videti u ranim filmovima gangsterskog žanra. Ovi filmovi su se „često zasnivali na stvarnoj kriminalističkoj delatnosti, o kojoj je dvadesetih i tridesetih izveštavala dnevna štampa ...” (Krap u Gavrić, 1989: 252). Gangsterski filmovi doneli su nasilje i sadizam horor filmova na ulice velikih gradskih sredina. Ovo je filmskoj publici približnija sredina od napuštenih evropskih zamkova, u kojima je operisao doktor Henri Frankenštajn. Iz ovog razloga gangsterski film daleko prevazilazi kontroverze horor filma.

Tri najbolja gangsterska filma, koja su se pojavila početkom tridesetih godina XX veka i danas predstavljaju klasike svoga žanra, jesu: *Mali Cezar* (1931), *Državni neprijatelj* (1931) i *Skarfejs* (1932). Ovi filmovi su postali isuviše opasni za industriju, tako da je Holivud u jednom trenutku prekinuo sa njihovom daljom produkcijom. Od 1935. godine u Holivudu se snimaju filmovi o policijskim agentima i njihovoј borbi protiv kriminala. Najbolji primeri ovakvih filmova su *Državni čovek/G-Man* (1935, William Keighley) i *Meci ili glasovi/Bullets or Ballots* (1935, William Keighley). Jim Smith u knjizi *Gangsterski filmovi/Gangster films* krajnje ironično konstatuje da su ova dva filma „... pokušaj da se nađe put za produkciju gangsterskog filma bez toga da se snimi gangsterski film” (2004: 61). Koliko su zapravo filmovi o policijskim agentima bili adekvatna zamena gangsterskom filmu, može se zaključiti iz činjenice da je film *Državni čovek* reizdat 1949. godine, povodom proslave dvadestpetogodišnjice FBI-a. Ovaj prekid produkcije gangsterskog filma predstavljao je najradikalniji potez holivudske industrije u pokušaju da usliši i zadovolji svoje kritičare. Osnovni problem, vladajućim strukturama i njihovim cenzorima, predstavljala je činjenica da su u ovim filmovima glavni junaci bili kriminalci sa antidruštvenim

i psihopatološkim ponašanjem. Da bi sistem ispravio ovaj problem gangsterskog žanra, produkcija filma *Državnog čoveka* je „... bila odobrena i nadgledana od strane šefa FBI-a Edgara Huvera (J. Edgara Hoovera), koji je dodelio FBI agente filmu da bi bio siguran da film reprezentuje organizaciju na način na koji bi to on htio da reprezentuje“ (Smith, 2004: 49).

Dekadu kasnije, reditelji su se izborili protiv ovakvog pritiska cenzora i doneli su novi talas gangsterskih filmova, koji su po svojoj brutalnosti nadmašili klasike svog žanra. Holivudski cenzori su već tada omekšali kriterijume, a ponovna produkcija gangsterskog filma, uz sve nasilnije horor filmove, označila je početak kraja cenzora produpcionog koda. Nasilje novog talasa gangsterskog filma bilo je sve eksplicitnije i sličnije onome koje će se razviti nakon pada produpcionog koda i sa pojavljivanjem prvog ultranasilnog filma *Boni i Klajd*.

Mali Cezar je prvi snimljen od tri klasika gangsterskog filma. On sadrži najmanje nasilja i tek najavljuje buru koja će kulminirati filmom *Skarfejs*. Na samom početku filma vidi se pljačka benzinske pumpe, koju vrši sitni kriminalac po imenu Riko (Rico) koga tumači Edvard Robinson (Edward G. Robinson). Pljačka je snimljena na takav način da se ne vidi ništa od toga kriminalne radnje. U momentu kada Riko upada u stanicu benzinske pumpe, svetla se u njoj gase i čuju se pucnji iz pištolja. Kamera je nepokretna, udaljena od mesta zbivanja i sve vreme pljačke ostaje izvan benzinske pumpe. Na osnovu zvuka možemo zaključiti da je pumpa opljačkana, ali se ne vidi niti da li je neko ubijen, niti kako je ta pljačka izvedena. Ovako neeksplicitno uključeno nasilje jeste zapravo strategija reditelja klasičnog Holivuda u izbegavanju cenzure nasilnog filmskog sadržaja. Iako ništa od nasilnog sadržaja nije eksplicitno prikazano, svakom gledaocu je jasno šta se desilo u stanci benzinske pumpe.

Nakon ove uvodne scene, dalji tok filma prikazuje uspon Rika u jednog od vodećih kriminalaca u gradu. On je u filmu prikazan kao nemilosrdan prema mekušcima iz svoje bande, koje zbog neposlušnosti čak i ubija. Jedno od ovih ubistava može

se videti u filmu, tokom pokušaja neposlušnog gangstera da ode u crkvu na ispovest. Riko je projurio kolima i iz pištolja, na stepenicama crkve, ustrelio ovog gangstera. Scena je snimljena širokim kadrom iz daljine, tako da se u kolima ne vide ni Riko ni pištolj iz koga je pucao. Jedino što je prikazano jeste pad čoveka u kaputu i njegovo kotrljanje po stepenicama. Nikakva telesna ozleda niti krv gangstera nije vidljiva. U skladu sa kodom, u ovom filmu se retko može videti pištolj u ruci gangstera. Kad je to slučaj, pištolj gotovo nikad nije uperen u nekog filmskog junaka, dok junaci koji tumače inspektore policije komotnije barataju oružjem. Sledeća scena u kojoj dolazi do nasilja potvrđuje rečeno. U ovom momentu Riko je već postao vodeći gangster i protivnička banda želi da ga eliminiše. Pokušaj ubistva izveden je automatskim oružjem iz kola koja su projurila ulicom. Međutim, automatsko oružje u rukama gangstera nije prikazano, što kasnije tokom filma neće biti slučaj kada je policija u pitanju. Da je neuspešni atentat izvršen automatskim oružjem, saznajemo pomoću zvuka i oštećenja koje rafal nanosi staklu prodavnice ispred koje se Riko nalazio. Nikakva telesna ozleda, niti znaci krvarenja, ne mogu se videti na Rikovom telu, o tome da je ranjen saznajemo jedino na osnovu toga što se on nakon pucnjave drži za ruku.

Propast glavnog junaka počinje u trenutku kada je smekšao svoj tvrdi gangsterski stav prema prijatelju, koga je po pravilima mafije trebalo ubiti zbog neposlušnosti. Ubrzo nakon ovog, dolazi do obračuna policije i Rikove bande. Tokom obračuna banda je savladana i pohapšena. U jednoj od poslednjih scena filma može se videti Riko sa još jednim gangsterom kako beži niz ulicu pred policajcem, koji im je za petama. Do pucnjave dolazi u momentu kada Riko i njegov pratilac bežeći skrenu iza ugla, a kamera ostane izvan akcije ne prateći radnju u drugoj ulici. Nakon prestanka pucnjave, kamera prikazuje posledice ovog obračuna. Riko drži svog druga koji umire, a policajca nigde nema. Ubijanje policajca uključeno je u film jednim zaobilaznim putem. Pošto je policajac bio za petama ovim kriminalcima, a

posle pucnjave, koja se odvijala izvan platna, više нико не јури Рика, можемо закључити да је он мртав. Рико је побегао полицији, али села његова банда је уништена и он спада на прошаћки штап живећи у сиромаштву. Time se završava njegov uspon, међутим, ostalo je da i on do kraja filma pogine. Njegova смрт је легендарна scena u којој инспектор nonšalantno vadi automatsko oružje iz kola i u dugom vremenskom intervalu ispaljuje rafal prema zиду иза којег se krio Riko, очекујући обрачун pištoljima. Ovo je најнасилнија scena u filmu i ono što se u njoj da видети јесте brutalnost ubistva automatskim oružjem, opisana posrednim putem. Udarci i silina metaka могу se oceniti na основу уништавања зида, dok se gangster vidi, тек након kraja rafala, u padu bez telesnih povreda. На kraju Riko izgovara одличну rečenicu: *Majko božija, je li ovo kraj Rika.*

Naravno, cenzorima je највише паžnje privuklo то што film уопште приказује gangstere sa pištoljima и што они уз помоћ njih dolaze до bogatства и успеха у животу. Cenzori Pensilvanije izbrisali су све scene u којима се вidi pištolj ili automatsko oružje, осим последње u којој гине главни junak filma. Cenzori u kanadској држави Alberta, забранили су приказivanje filma u celosti, zbog mišljenja да су приказани криминал и насиље u filmu isuviše opasni по javni red. Питанje цензуре овог filma javilo се готово на свим mestima где су постојале cenzorske komisije. Industrija se branila od напада tvrdeći да овај film ne proklamuje никакве društveno neprihvatljive oblike ponašanja, već, баš suprotno tome, приказује ono до чега takvo ponašanje dovodi. Opšti stav holivudske industrije isticao је да је film *Mali Cezar* uperen protiv kriminala i gangstera i да је u njemu приказана nadmoć reda i zakona nad antisocijalnim ponašanjem. Bitke oko pitanja цензуре овог i других gangsterskih filmova nisu bile само pojedinačni sporovi, već су се pokazale као presudne borbe u uspostavljanju prevlasti nad sadržajem filma, između lokanih cenzora i holivudske industrije. Industrija је прво gubila bitku, jer је prekinula са proizvodnjom gangsterskog filma, међутим, ponovna rehabilitacija овог žanra simobolički је označila почетак njenog oslobođanja od цензуре.



Poslednja scena iz filma *Mali Cezar*. Inspektor puca na Riku koji se krije iza zida.



Zid iza koga se krije Riko. Rupe na na zidu predstavljaju supsticiju za Rikovo telo.



Nakon pucnjave Riko pada ubijen na zemlju.

Državni neprijatelj i Skarfejs su daleko prevazišli nasilje filma *Mali Cezar*. Iako je vremenski razmak između njihovog

pojavljivanja veoma kratak (ova tri filma se pojavljuju u roku od godinu dana) postoje drastične razlike u pristupu reprezentacije nasilja. *Državni neprijatelj* ne sadrži više nasilja od filma *Mali Cezar*, ali su nasilne scene tog filma snimljene mnogo dinamičnije i u dužem vremenskom trajanju, nasilje se često odvija ispred kamere, a kriminalci slobodnije rukuju pištoljima. Ipak, ono što film čini specifičnim jeste, za to vreme, neverovatno dobar prikaz sadizma likova koji vrše nasilje. Tokom filma *Mali Cezar* nijedan od junaka ne uživa u ubijanju, dok se ovo majstorski snimljeno i odglumljeno javlja na više mesta u filmu *Državni neprijatelj*. Najbolji primer sadizma u ovom filmu jeste scena osvete glavnog junaka Toma (Tom) bivšem šefu, zvanom Puti Nouz (Putty Nose). Osveta je prikazana veoma upečatljivo. Tom i njegov drugar presreću bivšeg šefa i odvode ga u njegov stan. Tokom ove scene Tom se igra sa svojim nekadašnjim šefom, dozvoljavajući mu da preklinje za život. U jednom navratu on ga nogom gura ka podu, ne dozvoljavajući mu da ustane. Nakon dužeg vremena preklinjanja stari gangster odlazi do klavira da bi odsvirao pesmu, iz vremena Tomove mladosti, ne bi li ga umilostivio. Dok je on svirao, Tom se samo smeškao vadeći pištolj. Tog momenta kada je izvadio pištolj kamera se pomera ka Tomovom drugu koji je izvan akcije, a informaciju o tome da je Puti Nouz ubijen dobijamo samo zvukom pucnja iz pištolja. Ubistvo se desilo neeksplicitno, ali najvažnije u ovoj sceni jeste prikaz uživanja glavnog junaka u nanošenju straha i patnje. „Egzekucija Puti Nouza je izuzetno sadističko i brutalno ubistvo, koje stavlja *Državnog neprijatelja* daleko iznad onog što je *Mali Cezar* prikazao na platnu” (Prince, 2003: 96). Ova scena nije bazirana toliko na nasilju, koliko na prikazu zadovoljstva u mučenju i ubijanju žrtve.

Konačno, *Skarfejs* je, za razliku od ova dva filma, preplavljen nasiljem. Nabrajati nasilne scene u njemu bilo bi besmisleno. Tokom ovog filma mogu se videti ubistva iz pištolja, pucanje iz automatskog oružja, bacanje bombi iz kola u jurnjavi, izbacivanje leševa iz auta u znak pretnje, brutalno streljanje ljudi, pesničenje i još dosta nasilnog ponašanja. Međutim, ovaj film je doneo najviše pomaka u filmskom reprezentovanju nasilja, prikazavši smrt glavnog junaka Tonija eksplicitno u dužem

vremenskom intervalu, tokom kog se može videti telo pod udarom metaka. Više nema zida kao barijere na kome će se videti silina paljbe iz automatskog oružja. Glavog junaka filma *Skarfejs* policija je izrešetala direktno pred kamerama. Tokom ove scene prikazana je, toliko cenzurisana, destrukcija ljudskog tela. Ovo je momenat u kom se kinematografija izuzetno približila savremenom pristupu u snimanju nasilja. Ipak, za 1932. godinu, ovo je bio suviše radikalni film, daleko ispred svog vremena, neshvaćen i cenzurisan do te mere, da su pojedine scene menjane bez dozvole reditelja Hauarda Hoksa (Howard Hawks). Eksplicitno uključivanje nasilja u film moralo je da sačeka narednih trideset godina.



Poslednja scena iz filma *Skarfejs* (1932) u kojoj se vidi destrukcija tela glavnog junaka. Momenat u kome se kinematografija približila eksplicitnoj stilizaciji nasilja.



Sadizam u gangsterskom filmu. Scena iz filma *Državni neprrijatelj* (1931) u kojoj stari gangster preklinje za svoj život.

Ovaj film je izazvao žestoku reakciju cenzora i kritičara i doneo je deset novih tačaka u tekstu produpcionog koda, kojima se zabranjivalo prikazivanje pojedinih oblika nasilnog ponašanja. Iako se aktivnost cenzora produpcionog koda sastojala u zaštiti filma od naknadne cenzure i očuvanju njegove umetničke strukture, primer filma *Skarfejs* pokazuje da ovo nije bio uvek slučaj. Cenzura je nanela nepopravljivu štetu jednom od najboljih filmova u istoriji kinematografije. Menjanjem originalnih scena i nasnimavanjem novih rukovodio je Ričard Rosen (Richard Rosson), koji je potpisana kao koreditelj filma. Najviše promena je pretrpela završna scena u kojoj gine glavni junak. U originalnoj verziji on gine junački, međutim, to je moralno biti izmenjeno. Konačna verzija prikazuje neustrašivog mafijaša kao običnu kukavicu, preplašenu pred smrt.

Nakon filmova *Državni neprijatelj* i *Skarfejs* obustavljen je dalja proizvodnja gangsterskog filma. Za cenzore, tri klasična gangsterska filma predstavljala su veliku opasnost po društvo, jer su publiku izlagali štetnom uticaju i pružali su pogrešne modele ponašanja. Nisu samo cenzori bili ti koji su tražili zabranu ovih filmova, tu su bile grupe građana i neizbežna crkva. Među onima koji su podržali cenzuru i pritisak gangsterskog filma našao se i Al Kapone (Al Capone), izjavljujući:

Ti gangsterski filmovi – to je užasna stvar. Njih bi trebalo uzeti sve i baciti u jezero. Oni nisu nizašta osim što štete mladim pripadnicima ove zemlje. Ja ne krivim cenzore što pokušavaju da ih zabrane ... ti gangsterski filmovi utiču na želje mnoge dece da postanu siledžije koje neće služiti ni jednoj korisnoj svrsi (6) (Maltby u Slocum, 2001: 118).

Slabljenje produkcionog koda

Tokom svog funkcionisanja administracija produkcionog koda je u velikoj meri cenzurisala nasilje horor i gangsterskog filma, ali je tokom Drugog svetskog rata dopustila velike doze nasilnih scena u ratnom žanru. Ovo je bio uvod porastu nasilja u filmu posle koga nije bilo moguće zaustaviti proces oslobađanja reditelja i industrije od spoljnih pritisaka. Krajem četrdesetih godina, autoritet cenzora produkcionog koda se našao pod pritiskom reditelja koji su žeeli da pomere granice u prihvatljivosti snimanja nasilja. Film u Americi je tih godina postajao sve brutalniji, a ovaj trend je nastavio da se razvija i u dekadi pedesetih. Rezultat ovih procesa bio je pad produkcionog koda 1966. godine i njegova zamena klasifikujućom administracijom u cenzuri. Nakon pada produkcionog koda, američki film postaje eksplicitno nasilan, a prvi filmovi u kojima se ovaj proces porasta brutalnosti najbolje ogleda jesu *Boni i Klajd* i *Divilja horda*. Pad koda bio je rezultat dugotrajnog procesa erozije autoriteta cenzora, do koga je došlo usled više faktora.

Krajem četrdesetih, holivudski studiji su izgubili vlasništvo nad bioskopima i u kratkom vremenskom roku su naišli na novu konkureniju nad gledalaštvom. Tokom spora *Sjedinjene Države protiv Paramaunt pikčersa* (*United State Vs. Paramount Picture*) doneta je odluka da studiji sa vertikalnom integracijom (produkacija, distribucija i prikazivanje) vrše restriktivnu praksu. *Paramaunt*, *Warner Brothers*, *RKO*, *Twentieth Century Fox* i *MGM* su se složili da se odreknu vlasništva nad posedovanjem bioskopa. Odvajanje prikazivanja od produkcije i distribucije otvorilo je nove mogućnosti nezavisnim producentima, što predstavlja ključnu posledicu ove sudske odluke. Ovim je izbijeno glavno uporište autoriteta cenzora produkcionog koda. Nijedan holivudski film nije mogao da bude prikazan bez njihovog odobrenja, međutim, u trenutku kada u bioskope počinju da stižu filmovi nezavisnih producenata bez sertifikata holivudskih cenzora, ponestaje opravdanja za postojanje koda.

Da nevolje nikada ne dolaze pojedinačno, potvrđuje slučaj subbine produkcionog koda. Otprilike istovremeno sa ukidanjem vertikalne integracije dolazi do nove opasnosti po Holivud. Pojava televizije je drastično umanjila filmsku publiku, a samim tim i priliv para na bioskopskim blagajnama. Do konkurenције sa televizijom dolazi 1947. godine, kad počinje njen nagli razvoj.

Prihodi na blagajnama bioskopa samo u Severnoj Americi bili su 1947. za polovinu viši nego 1942. U 1952, na vrhuncu TV krize, ponovo su spali na nivo iz 1942. Od dvadeset šest hiljada bioskopa, šest hiljada je moralо da bude zatvoreno. Gubitak filmske industrije iznosio je konačno preko šest miliona dolara. Producione cifre su spale ispod najnižeg nivoa, još od vremena istorijskog „patentnog rata“ (Gregor i Palatas, 1998: 272).

Jedna od najdrastičnijih posledica koju je doneo uspon novog medija jeste promena u strukturi filmske publike. Producioni kod je bio zasnovan na činjenici da bioskop posećuje masovna publika i da se film uvek obraća svim gledaocima. Telvizija je dovela do pojave podele masovne publike na pojedine grupe, sa glavnim kriterijumom deobe prema starosnoj dobi. Prva istraživanja bioskopske publike industrija vrši tokom četrdesetih. Rezultati ovih istraživanja predstavljali su iznenađenje, ukazujući da u bioskop idu obrazovaniji, bolje materijalno situirani i mlađi, a da između žena i muškaraca nema bitnih razlika (Sklar, 1994: 269). Kasnija proučavanja filmske publike beležila su razvoj ovih tendencija, pogotovo kad je u pitanju odnos odlaska u bioskop i starosnog doba. Istraživanja iz 1957. skretala su pažnju na to da 40% filmske publike dolazi iz starosne grupe u koju spada publika između 15 i 29 godina (Prince, 2003: 144).

Ideja masovne publike održavala je producioni kod pre pojave televizije, pogotovo kad je reč o pokušajima i uspesima industrije da prikaže film što većem auditorijumu. Ovaj pristup

pokazao se kao veoma uspešan i punio je bioskope u periodu dok je film bio bez konkurenčije kao vid popularne vizuelne zabave. Novonastale okolnosti naterale su industriju da promeni opšte privaćen stav da se svi filmovi snimaju za sve. Sa pojmom konkurenčije industrija filma polako počinje da se obraća pojedinim segmentima publike. Da bi uspeo da se održi pored televizije, koja je postala vodeći oblik vizuelne popularne zabave, film je morao da ponudi nešto što ne postoji na televiziji i zbog čega bi ljudi otišli u bioskop. Ovim bi cenzorsko sputavanje rediteljske kreativnosti, makar se radilo o nasilju, bilo dovedeno u pitanje. Tako je pokušaj zadržavanja publike išao i u pravcu sve većeg prisustva nasilja na filmu, koje se nije moglo videti na televiziji.

Uz opadanje autoriteta produpcionog koda usled promena u vlasništvu bioskopa i zbog konkurenčije televizije, dolazi i do opadanja autoriteta lokalnih cenzorskih komisija. U jednom sporu iz 1952. godine vrhovni sud je dodelio filmu pravo slobode izražavanja garantovano prvim amandmanom, koje mu je osporeno još tokom 1917. godine. Ovim još nisu bila zatvorena vrata za lokalne cenzore, ali je tokom pedesetih i početkom šezdesetih godina donet niz sudske odluke koje su sve više sužavale njihovo dejstvo. Tokom 1968. godine vođena su dva presudna spora sa sudske odlukama koje su oduzele svaku moć lokalnim cenzorima. Odlukom u sporu *Interstejt protiv Dalasa* (*Interstate Vs. Dallas*) vrhovni sud je osporio pravo cenzure dalaskim cenzorima, donoseći odluku da su filmovi sa neprikladnim sadržajem zabranjeni publici mlađoj od šesnaest godina. Vrhovni sud je svoju odluku o boljem i novom pristupu u regulaciji filmskog sadržaja i legalizaciji pristupa cenzure zasnovanog na odvajanju mlađih od neprikladnih sadržaja, koji stariji smeju slobodno da posmatraju, definitivno potvrdio odlukom u sporu *Ginsberg protiv Njujorka* (*Ginsberg Vs. New York*). Konačno, nestankom lokalnih cenzora i njihovog spoljašnjeg uticaja na film, nestaje razlog zbog koga bi industrija regulisala sadržaj filmova samocenzurom. Cenzori produpcionog

koda radili su za industriju, štiteći je od lokalnih cenzora i ona ih je podržavala sve do momenta kad je, zbog nestanka lokalnih cenzora, nakon novih sudskih odluka i revizije starih, prestao da postoji razlog njihovog postojanja. Od tog momenta cenzori su tokom boravka u studijima Holivuda mogli odlično da osete da su nepoželjni.

Svi navedeni faktori propasti produpcionog koda došli su spolja, ali ono zbog čega padaju institucije, države i ostale društvene organizacije jeste unutrašnja slabost. Slabost cenzorske komisije produpcionog koda nije nastala zbog subverzivnog gangsterskog žanra, već suprotno, od politički korektnog ratnog filma. Već je rečeno da su ratni i vestern filmovi bili moralno ispravni žanrovi i u njima su se mogle videti veće doze nasilja. Iako su ratni filmovi slobodnije prikazivali nasilje, tokom tridesetih godina u ovu žanrovsku neujednačenost Drugi svetski rat donosi još veći razdor. Filmovi *Batan/Bataan* (1943, Tay Garnett), *Ponus marinaca/Pride of the Marines* (1945, Delmer Daves) i *Leteći tigrovi/Flying Tigers* (1942, David Miller), primeri su ratnih filmova sa neuporedivo više brutalnosti, koja je tokom rata bila politički funkcionalna. Nakon završetka Drugog svetskog rata, cenzorima produpcionog koda postajalo je sve teže da objasne zašto gangsterski film ne može ni izbliza da uključi onoliko nasilja koliko ratni sme. Ova popustljivost prema ratnom žanru donela je velikih problema cenzorima, koji su se našli pod velikim pritiskom reditelja da popuste pred njihovim zahtevima za slobodnjom reprezentacijom nasilja u drugim žanrovima. Jednom kad su cenzori popustili u pregovorima, čineći ustupak nekom reditelju gangsterskog ili horor filma, proces eskalacije nasilja u američkom filmu nije mogao biti zaustavljen.

Tokom političkog angažovanja Holivuda, za vreme Drugog svetskog rata, Japan je bio glavni neprijatelj Amerike. Tako su filmovi koji su se tad snimali uglavnom prikazivali japanske vojnike karikirano i dehumanizovano u mnogo gorem svetu, od njihovih manje bitnih neprijatelja, nemačkih i italijanskih kolega. Uopšte, japanska vojska tokom čitavog perioda rata prikazana

je kao okrutna i hladnokrvna u ubijanju američkih vojnika, ranjenika i civila. Ova, moglo bi se reći rasistička, antijapanska propaganda, trebalo je da učini nasilje nad japanskim vojnicima opravdanim, kako u filmovima, tako i u stvarnosti. Ratni filmovi su smrt američkih vojnika prikazivali obično kratko, bez krvi i previše patnje, dok su privilegiju da pate i krvare dobili japanski vojnici. Ipak se dešavalo da i američka vojska gine vizuelno vidljivije. Do ovog je dolazilo u situacijama kada je trebalo naglasiti potrebu za ratnim zalaganjem i žrtvovanjem da bi se rat dobio. Najkravojiji filmovi snimljeni u Holivudu o Drugom svetskom ratu bili su o bitkama za Pacifička ostrva, koje je vodila američka vojska.

Može se uočiti da stvarna društvena zbivanja, kao što je rat, donose nasilje u film i pomeraju granice u njegovom predstavljanju. Ovaj stav će se provlačiti kroz celu knjigu, pobijajući obrnutu tezu o tome kako nasilje sa filma proizvodi nasilje u stvarnom životu. Drugi svetski rat nije jedini rat koji je imao toliko mnogo uticaja na filmsku reprezentaciju nasilja. Posle Drugog svetskog rata, Amerika se našla i u ratu sa Vijetnamom, koji je uticao na reditelje Sema Pekinpoa i Artura Pena da u svojim filmovima *Divlja horda* i *Boni i Klajd* donesu užas krvoprolića i radikalno promene pristup u kinematografskoj reprezentaciji nasilja. Ovi filmovi su definitivno raskrstili sa neeksplicitnom estetikom nasilja, koja se zanivala na što suptilnijoj stilizaciji nasilnog akta, pri kojoj se vizuelnim putem nije mogla videti patnja stradalih, prolivena krv, niti fizičko uništavanje tela. *Boni i Klajd* i *Divlja horda* kreću ka reprezentaciji nasilne smrti, prikazujući bol i patnju povređenih i krvava i raznesena tela stradalih junaka filma, donoseći estetiku eksplisitnog nasilja na filmska platna.

Kraj produpcionog koda

Nakon eskalacije nasilja u holivudskom filmu, koja se podudarila sa širim strukturalnim promenama u samoj industriji, autoritet i svrha postojanja produpcionog koda i njegovih cenzora polako su nestajali. Industrija koja je stvorila kod, usled novonastale situacije, okrenula mu je leđa, povlačeći ga definitivno iz upotrebe tokom 1966. godine. Tokom iste godine, industrija je zamenila kod sa nekoliko generalnih principa koji su trebali biti poštovani pri snimanju filmova. Tekst produpcionog koda pisan je trideset četiri godine ranije, a tokom tog perioda američko društvo se izmenilo, postajući tolerantnije prema pitanju kinematografskog reprezentovanja ljudske seksualnosti i nasilnosti. Trend promene društvene, pa samim tim i moralne klime, bio je najprimetniji među mlađom populacijom kojoj se, kako su sva istraživanja bioskopske publike ukazivala, film kao medij najviše obraća. Stari moral i etika bili su neprihvatljivi novodolazećim generacijama koje su doživele seksualnu revoluciju, borile se za pravo glasa crnaca i počele da menjaju stav prema opojnim sredstvima, konzumirajući ih u sve većoj meri. Senzibilitet nove generacije bio je mnogo manje osetljiv na ono što su prethodne generacije smatralе nedopustivim. Ukipanje koda i revizija sistema cenzure su, prema organizaciji *Filmskih producenata i distributera Amerike*, učinjeni da bi se „zadržala bliža harmonija sa običajima, kulturom, moralnim smisлом i očekivanjima našeg društva“ (7) (Prince, 2003: 196).

Nakon sudskih parnica *Interstejt protiv Dalasa i Ginsberg protiv Njujorka*, vođenih tokom 1968. godine, u kojima nije dozvoljena cenzura filma, već zabrana njegovog prikazivanja pojedinim starosnim grupama, organizacija *Filmskih producenata i distributera Amerike* formirala je kodni i klasificujući sistem cenzure. Filmovi su se klasifikovali po šemi G-M-R-X prema tome jesu li za prikazivanje opštoj populaciji, ili je prikazivanje onemogućeno pojedinim starosnim grupama. Ovaj sistem

cenzure jeste zapravo reakcija industrije na promene nastale u društvu i pravnom sistemu. Takoreći, on nastaje kao odgovor na spoljni pritisak u regulaciji filmskog sadržaja, isto kao što je to bio slučaj i sa produpcionim kodom početkom tridesetih. Ovaj klasifikujući sistem je, međutim, doneo nove slobode rediteljima, uz istovremeno isključivanje dece i mlađih članova društva, da bez dozvole roditelja, uživaju ove slobode. Ovim je prvi put omogućeno da se snima film samo za publiku starije dobi. Promena u cenzuri je konačno omogućila pojavljivanje filmskog ultranasilja na bioskopskim platnima. Reditelji su odjednom mogli da prikažu nove dimenzije nasilja, koje su bile nezamislive za vreme vladavine produpcionog koda.

Estetika supstitucije filmskog nasilja u klasičnom Holivudu

Tenzija koja je postojala između reditelja, holivudskih cenzora i regionalnih cenzorskih komisija ostavila je dosta uticaja na američki film, pa samim tim i na svetsku kinematografiju. Ovi uticaji su se ispoljili u specifičnom pristupu u vizuelnoj reprezentaciji nasilja izazvanom cenzorskim sečenjem filmova. Vizuelna reprezentacija nasilja u starom Holivudu zasnivala se na estetici supstitucije, uz izbegavanje direktnog prisustva neprihvatljivog nasilja na platnu. Zamenjivanjem neprihvatljivih i nepoželjnih filmskih frejmova sa prihvatljivim, koji su sugerisali ono što je prvobitno zamišljeno, reditelji su uspevali da snime film kakav su želeli. Preformulacijom problematičnog sadržaja prihvatljivijim načinom izražavanja, reditelji su uspevali da zaobiđu najrazličitije cenzorske komisije širom Amerike. Razvijanjem estetike supstitucije došlo je do ekspanzije kreativnog izražavanja u američkoj kinematografiji, jer se rediteljima otvarala široka paleta mogućnosti pri opisivanju nasilja. Holivudski cenzori i reditelji su legitimizovali ovaj pristup u opisivanju nasilja i kad god bi u filmu trebalo prikazati nešto neprihvatljivo, kao što je automatsko oružje u rukama gangstera i ubijanje policije, supstancialna estetika je omogućavala da se nađe kompromisno rešenje. Ipak, ovo ne znači da je svako nasilje moralo biti snimljeno estetikom supstitucije. Tokom ovog perioda, reditelji su snimali i eksplicitno nasilje. U izvesnom filmu, jednu nasilnu scenu je bilo moguće prikazati supstitucijom, ali već druga je mogla biti opisana direktnim putem. Nasilje nije bio jedini problem zbog koga se razvijala estetika supstitucije, ona je nastajala i zbog drugih neprihvatljivih sadržaja. Opis seksualnih scena morao je takođe biti ublažen, ali je i dalje mogao biti uključen u film prenesenim značenjem. Hičkok je tako prikazao voz koji ulazi u tunel na kraju svog filma *Sever severozapad/North by Northwest* (1959, Alfred Hitchcock), izbegavajući direktn

90

prikaz ljubavne – seksualne scene. Dok su lokalni cenzori strogo kontrolisali sadržaj filmova, supstitucionalna estetika je umirivala njihove reakcije i omogućila rediteljima da u svoje filmove uključe ono što nije bilo u skladu sa ukusom i moralom tog vremena.

Neeksplicitna estetika fukcionisala je veoma uspešno kada se tokom nasilnih scena filma kamera pomerala sa glavne radnje, izbegavajući prikaz posledica nasilnog akta. Ovaj pristup u snimanju nasilja postao je jedna od osnovnih komponenti kinematografskog reprezentovanja nasilja, koji se može videti u gangsterskom, horor, ratnom i vestern filmu. Njime se izbegavalo svako prikazivanje destruktivnih posledica nasilja na ljudskom telu. Nijedan od reditelja nije specifično zaslužan za razvoj ovog pristupa u snimanju nasilja, on je „... vrsta vizuelnog Esperanta, dostupnog svima” (Prince, 2003: 207). Čuveni reditelji, kao Hauard Hoks i Stenli Kjubrik, koristili su ova pravila supstitucije podjednako kao i reditelji koji nisu imali tako karakterističan način filmskog izražavanja. Nakon pada produpcionog koda i pojavljivanja eksplicitne estetike filmskog nasilja, reditelji nisu prestali da koriste i razvijaju estetiku supstitucije. Naizgled deluje da za zaobilaženjem direktnog prikaza nasilja nema više potrebe, jer su ograničenja nestala. Međutim, estetika supstitucije je nerazdvojna od kreativnog jezika kinematografije, tako da je reditelji i dan-danas koriste, iako gotovo da ne postoji nešto što se vizuelnim putem ne bi smelo prikazati.

Kontinuirana upotreba ovih pravila vodi ka velikom paradoksu filmske cenzure: postoje situacije kada je indirektnost moćnija i više cenjena. Dok je cenzura ograničavala izražavanje, ona je takođe podsticala pokretanje imaginacije kod gledalaca koji su morali svaki zasebno da zamisle ono što inače nije prikazano, i kod reditelja koji su morali izumeti načine na koje bi sugerisali na nešto što nisu smeli da opišu direktno (Prince, 2003: 207).

Cenzura nad slobodom prikazivanja u filmovima dovela je do otvaranja širokog polja imaginacije kod publike i reditelja. Okolnim putem kojim je nasilje nagovešteno, ali nije prikazano, budi se gledaočeva mašta, koja može biti i surovija od onog što je kamera u mogućnosti da snimi. Producioni kod nije, dakle, imao samo restriktivnu ulogu, nego i podsticajnu. Reditelji su, pod pritiskom cenzure, još u ranom razdoblju kinematografije, morali ubrzano da razvijaju estetiku filmskog nasilja. Ova estetika se kretala u granicama supsticije, umesto eksplisitnog opisivanja. Cenzorima produpcionog koda nije bilo toliko važno da li je nasilje uključeno u film, nego da li se ono direktno prikazuje na platnu. Ovo je ostavilo prostora za razvoj estetike supsticije, kojom su reditelji gradili specifična izražajna sredstva karakteristična samo filmu. Primenom sebi svojstvenih izražajnih sredstava, film se potvrđuje kao zaseban umetnički medij. Jedna od osnovnih karakteristika umetnosti jeste posrednost izražavanja. Tako su, izbegavajući direktnost, reditelji klasičnog Holivuda gradili film kao umetnost. Oslanjajući se na Princovu studiju o nasilju u klasičnom Holivudu, može se reći da je bilo pet osnovnih stilskih figura u stilizaciji nasilja u ovom periodu kinematografije.

Prostorno pomeranje – osnovno izražajno sredstvo neeksplicitne estetike nasilja. Pomeranje kamere sa glavne linije radnje, pri nekoj nasilnoj sceni, jeste način funkcionisanja ovog stilskog izražajnog sredstva. Umesto direktnog prikazivanja udaranja, pucanja, bodenja i telesnih povreda nastalih ovim ponašanjem, reditelj pomoću prostornog pomeranja odseca ove sadržaje, prelazeći na sledeću scenu, ili se zadržava na istoj, snimajući neki objekat ili glumca koji nisu direktno uključeni u nasilnu radnju. Odsecanje scene zamjenjuje nasilje koje nije direktno prikazano. Drugo rešenje u upotrebi prostornog pomeranja zasniva se na metodi kojom kamera prati samo jedan deo radnje i aktera dok nasilje ostaje, neuključeno, izvan kadra. Ovo je metoda prostornog pomeranja unutar kadra, za razliku od izvan kadarskog pomeranja, koje se postiže sečenjem ili potpunim izmicanjem kamere sa nasilne radnje. Svrha prostornog

pomeranja je izbegavanje direktnog izlaganja gledaoca nasilju. Gledalac na osnovu sopstvenog iskustva može zaključiti šta se desilo u sceni koja je nagoveštena, ali koju nije video.

Gotovo je nemoguće gledati nasilan film iz perioda klasičnog Holivuda, a da se ne uoči primena prostorne supstitucije. Paradigmatičan primer ovog pravila je, već pomenuto, ubistvo Puti Nouza u filmu *Državni neprijatelj*. U trenutku kada Tom vadi pištolj, da bi posle mučenja konačno ubio bivšeg šefa, kamera se pomera i snima trećeg aktera ove scene, koji gleda u pravcu nasilne radnje. Film *Mali Cezar* ne sadrži ni jednu scenu eksplisitnog nasilja i u njemu se na više mesta može videti prostorno pomeranje. Najkarakterističnija primena ovog pravila može se videti u sceni Rikovog obračuna sa policajcem koji ga juri. Pošto je sa drugom, bežeći od policajca, protrčao pored kamere, Riko skreće u jednu od ulica i tamo se, daleko od oka kamere, odvija obračun. Danas se ovo pravilo supstitucije nasilja takođe izuzetno koristi. Odličan primer je sada već čuvena scena iz filma Kventina Tarantina *Ulični psi* u kojoj, tokom mučenja, jedan gangster seče uvo policajcu. Scena je snimljena tako da se kamera pomera sa glavne linije radnje u trenutku kada se gangster nožem približava policajcu i nijedan detalj sečenja uva se ne može videti.

Metonimičko pomeranje – forma prostornog pomeranja u kome supstitucija nasilja uključuje nadomeštanje izvesne nasilne radnje sadržajem koji aludira na izostavljen akt. Dok prostorno pomeranje različitim strategijama odstranjuje nasilje od pogleda gledalaca, metonimička varijacija ovog stilskog rešenja simbolizuje neprikazano nasilje. Metonimičko nadomeštanje je tipično sasvim eksplisitno i denotativno, što znači da gledalac ne bi trebalo da ima problema sa tumačenjem značenja umetnutog elementa, koji zamenuje direktni opis nasilja. Metonimičko pomeranje nudi rediteljima dosta mogućnosti za njihovo kreativno ispoljavanje. Ponekad reditelji mogu iznenaditi načinom kojim su neprihvatljiv filmski sadržaj nadomestili nekom interesantnom paralelom koja ga savršeno simbolizuje.

Hauard Hoks je u filmu *Skarfejs* veoma interesantno upotrebio ovaj način stilizacije nasilja substitušući pogibiju vođe jedne bande padom čunova za kuglanje. Tokom ove scene, Toni sa svojim gangsterima ulazi u kuglanu u kojoj se njihov glavni protivnik Gefni (Gaffney) kuglao. Tokom ove scene može se videti Gefni, Toni sa naoružanim gangsterima i čunjevi koji padaju. U momentu kada Gefni baca kuglu, kamera prati putanju tek bačene kugle, pri čemu se čuje rafal automatskog oružja. Nakon prestanku rafala, u kadru se prikazuje pad svih čunjeva, osim jednog, koji se zavrteo i posle par okreta pao. Poslednji čun je predstavljao smrt Gefnija, a dužina njegovog pada simbolički predstavlja vreme koje je proteklo od pucnjave do njegove konačne smrti. Braća Koen su u filmu *Veliki Lebovski/The Big Lebowski* (1998, Joel Coen) slično ovome, prikazali pad čunjeva tokom kuglanja u momentu kada je glavni junak nokautiran.

Indeksno prikazivanje – takođe forma prostorne supstitucije koja se, kao metonimija, zasniva na pobuđivanju mašte publike, ne prikazujući direktno neprihvatljiv filmski sadržaj. Za razliku od metonimije, u kojoj element supstitucije nasilnog sadržaja ne стоји u direktnoj kauzalnoj vezi sa radnjom filma koju zamenuje, kod indeksne supstitucije nasilja element kojim se radnja nadomešta stoji u direktnoj kauzalnoj vezi sa onim što nije prikazano. Ono što se prikazuje, primenom indeksne supstitucije, referira na nasilnu radnju koja će se desiti u sledećoj sceni, koju reditelj neće prikazati. Korišćenjem ove supstitucije, reditelj može da dobije na dramatizaciji nasilnog čina i emocionalnom naboju scene.

Kada je u filmu *Skarfejs* prikazan Tonijev napad na gangstera u kuglani, korišćena je metonimička supsticija, zato što kugle nisu u direktnoj vezi sa nasiljem čije je prikazivanje izbegnuto. One samo simbolički opisuju neprikazano nasilje. Međutim, ova scena je mogla biti snimljena i upotrebljena indeksne supstitucije. Ovo bi podrazumevalo naveden, direktni kauzalni odnos između nasilne radnje i posledice po onog ko je pretrpeo nasilje. Tako bi, nakon pucnjave iz automatskog oružja bačena

kugla, umesto da pogodi cilj, mogla drastično da ga promaši. Ovim bi pucnjava bila direktno povezana sa onim što vidimo, kuglom koja promašuje jer ju je očigledno neko loše bacio, zato što je u trenutku njenog ispuštanja ubijen.

Zbog toga što se indeksno prikazivanje bazirano na kauzalnim odnosima, ono ima najviše ograničenja u primeni. Da bi reditelj neeksplicitno prikazao smrt nekog junaka filma, on mora to da uradi tako što će osmišljen indeks supstitucije povezati, psihički ili fizički, sa poginulim likom. Tokom metonimičke supstitucije reditelj je u prilici da slobodnije potraži rešenje koje bi moglo simbolički da nadomesti nasilan akt. Ipak, ono što će prikazati i dalje mora da stoji u vezi sa neprikazanim nasiljem. Prostorno pomeranje predstavlja najjednostavniji vid supstitucije nasilja, jer je reditelj sloboden da pomeri kameru, ili da napravi rez pre nasilne scene i da nastavi film daleko od nasilnog akta.

Simbolička supstitucija – za razliku od pomenutih rešenja stilizacije eksplisitnog nasilja, simbolička supstitucija se ne zasniva na njegovom skrivanju od kamere. Nastanak ovog oblika stilizacije nasilja povezan je sa generalnom holivudskom zabranom prikazivanja povreda tela filmskih junaka. Pre pada produpcionog koda, nasilje se nije snimalo sa vizuelno vidljivim posledicama. Nakon pucnjave iz pištolja i automatskog oružja, tela filmskih junaka su delovala nepovređena. Nekim filmovima, pogotovo onim snimanim u ratnom žanru, bilo je dozvoljeno da telesne povrede prikažu tek u naznakama. Da bi dočarali silinu pucnjave iz vatre nogororužja, reditelji su se poslužili zaobilaznim rešenjem. Umesto tela koje trpi udarce metaka, oni su silinu pucnjave prikazali uništavanjem scenografije. Stotine ispaljenih metaka nisu se videle na filmskim junacima, ali je njihov uticaj bio vidljiv na uništavanju okoline u kojoj su se oni nalazili. Dužina i intenzitet pucnjave prenesen je simboličkom supstitucijom sa tela na scenografiju. Pojava filma *Boni i Klajd* značajna je po tome što po prvi put tako eksplisitno donosi direktni prikaz posledica rešetanja automatskim oružjem.

Primeri za simboličku supstituciju se mogu lako naći u gangsterskom žanru. Film *Mali Cezar* završava se ubistvom

Rika. Tokom ove scene Riko se krio iza zida, očekujući obračun sa policijom. Inspektor policije je izvadio automatsko oružje i kroz zid pucao na njega. Prikazom uništavanja zida učinjena je simbolička supstitucija za Rikovo telo. Film *Skarfejs* obiluje primerima ovakve stilizacije nasilja. Pri pokušaju ubistva Tonija u restoranu, pucnjava, koju je protivnička strana započela, automatskim oružjem iz kola u pokretu, opisana je uništavanjem celog restorana. Tokom ove pucnjave, jedan od suparničkih gangstera je ispustio automatsko oružje koje je Toni pokupio. Oduševljen automatskim oružjem on demonstrira u zatvorenoj prostoriji njegove mogućnosti svojim kolegama. Ova scena je snimljena tako da izgleda kao da Toni puca direktno u kameru. Nakon završetka pucnjave, kamera prikazuje zid sa rupama od metaka, koji simbolično predstavlja tela Tonijevih neprijatelja. Takeši Kitano (Takeshi Kitano) je u svom filmu *Brat/Brother* (2000) izuzetno iskoristio ovo rešenje klasičnog Holivuda, kombinujući ga sa prostornim pomeranjem. Na kraju njegovog filma, glavni junak Jamamoto (Yamamoto) strada od italijanske mafije. Ubistvo je prikazano tako što kamera prati Jamamotov izlazak do vrata restorana. U trenutku kada on izlazi, kamera ostaje unutar prostorije, snimajući vrata kroz koja je Jamamoto izšao i koja će za koji trenutak probijati meci automatskog oružja. Prvo upotrebom prostornog pomeranja, glavni junak nestaje izvan kadra, dok upotrebom simboličke supstitucije, izrešetana vrata zamenjuju telo. O destrukciji tela Jamamota možemo zaključiti na osnovu efekta pucnjave koji se vidi na vratima.

Emocionalno stavljanje u zagradu – otvara prostor u toku naracije kada se gledaocu, posle izuzetno nasilne i emocionalno nabijene scene, koja je od ključne važnosti za film, pruži prilika za pauzom, umesto direktnog prelaska u sledeću scenu. Ova pauza služi da gledaoci odahnu nakon brutalnosti koje su imali prilike da vide i ocene njegove posledice. Savremeni reditelji se uglavnom ne služe emocionalnim stavljanjem u zagradu, već iz jedne nasilne scene direktno prelaze u drugu. Ovakav savremeni pristup je razumljiv, jer je publika danas prezasićena nasilnim

sadržajima i prag tolerancije joj se podigao toliko, da je gotovo nemoguće nekog impresionirati filmskim ultranasiljem. Sa druge strane, ideja emocionalnog stavljanja u zagrdu se zaniva na publici, koja na nasilje sa ekrana reaguje veoma emocionalno.

Emocionalno stavljanje u zagrdu može se videti u filmu *Mostovi Toko-Ri/The Bridges at Toko-Ri* (1954, Mark Robson) pri nasilnoj smrti glavnog junaka Harija (Harry) koga tumači William Holden (William Holden). Hari je pilot američke ratne mornarice koji je na vojnem zadatku u Koreji. Tokom jednog napada na čije izvršenje je bio poslat, on ostaje bez goriva u motoru, jer mu je rezervoar aviona procurio. Nakon uspešnog prizemljenja, helikopter, u kojem su bili drugi glavni junaci ovog filma, dolazi da ga pokupi i vrati na brod. Međutim, tokom misije spasavanja svi ginu. Neprijatelj je oborio helikopter sa posadom, a Hari gine ubrzo nakon toga tokom kraće pucnjave. Pre prelaska na sledeću scenu, u kojoj se prikazuje unutrašnjost broda i reakcija generala na vest o smrti vojnika, kamera se jedno vreme zadržala na Harijevom telu koje se nalazilo u blatu, a nakon ovog, u filmu se vidi prikaz njegove avijatičarske karijere. Prelaz od ubistva vojnika do scene u unutrašnjosti broda traje dvadeset pet sekundi. Suprotno ovome, Kjubrik u filmu *Pancirno odelo/Full Metal Jacket* (1987), nakon veoma dramatične scene ubistva i samoubistva u kasarni koja se nalazila u Americi, bez ikakve pauze pravi rez prikazujući prostitutku u Vijetnamu. Ovim se postiže sasvim suprotan efekat, koji sugerise prolaznost i zaborav onog što nam se u jednom momentu učinilo važnim.

Uspon ultranasilnog filma

Nasilje u američkom društvu i kulturi 1960-ih

Godine 1966. produkcioni kod prestaje da važi i zamenjen je kodnim i klasificujućim sistemom. Promena u sistemu cenzure uklonila je glavne prepreke za nastanak i razvoj eksplisitne reprezentacije filmskog nasilja. Ipak, novonastali sistem cenzure sam po sebi nije morao usloviti naglu erupciju nasilja na platnima bioskopa, barem ne u toj meri u kojoj se to desilo krajem šezdesetih. Pojava filmskog ultranasilja nerazdvojna je od društvene klime u kojoj se kinematografija razvijala tih godina. Postoji neraskidiva veza između filmova nastalih krajem šezdesetih i socijalne istorije američkog društva. Prvi ultranasilni filmovi *Boni i Klajdi* i *Divlja horda* direktno su inspirisani nasilnim društvenim okruženjem. U vremenu njihovog nastanka vodio se rat u Vijetnamu, dešavala su se politička ubistva, urbane borbe, antiratni protesti i porast uličnog kriminala. Kasne šezdesete XX veka u Americi obezbedile su rediteljima takav kontekst istorijskih zbivanja koji ih je usmeravao ka kinematografskom istraživanju reprezentacije nasilja i okrutnosti.

Rat u Vijetnamu dostigao je vrhunac surovosti između 1966. i 1968. godine. Američke vojne snage mobilisale su, ako se izuzme Drugi svetski rat, više vojnika nego u bilo kom drugom sukobu. Nemoguće je dati tačan broj žrtava ovog rata, ali se prepostavlja da je ukupno pогinulo dva miliona ljudi, uz ogromnu materijalnu i društvenu štetu. Sticao se utisak da se sve odvijalo bez ikakvog očiglednog cilja, a mogućnosti za pobedu američke vojske bile su sve manje, kako se vojno učešće povećavalо. Američke snage u Vijetnamu pokazivale su znake nezadovoljstva koje se ispoljavalo pobunama, napadima na oficire, rasnim sukobima, upotreborom droga i zverstvima nad civilima, od kojih je dobro poznat pokolj nekoliko hiljada

stanovnika sela Mi Laj. Tokom 1968. godine, kada je Pekinpo snimao film *Divlja horda*, rat u Vijetnamu je besneo, a u njemu je učestvovalo 460.000 američkih vojnika, od kojih je 13.000 poginulo. Početkom iste godine, antiratne demonstracije bile su u jeku, ulazeći u novu fazu, koja je izazvana odlukom o pravednijoj regrutaciji vojnika, tako da je mobilizacija obuhvatila i domaćinstva srednje klase, pored siromašnog i manjinskog stanovništva. Zbog ovog se na ulicama Njujorka i Washingtona pojavljivalo čak 100 000 demonstranata. Najveći broj njih bili su belci pripadnici srednje klase koji su mogli i znali da artikulišu svoj protest na takav način da su pridobili dosta neutralnih građana. Tenzije društva usijale su se razbijanjem antiratnih demonstracija u Čikagu, tokom konvencije Demokratske stranke. Antiratni protesti su se utapali u slične vrste nasilja, kao što su pobune po getima i rastući ulični kriminal, koji su razdirali američku naciju. Tokom 1967. godine u Americi je došlo do urbanih borbi u 128 gradova, a samo u dvadeset dva grada bilo je uhapšeno oko 14 000 ljudi. „Spoj političkog i rasnog nasilja od 1967. do 1971. godine podsećao je na neke od najkrvavijih godina američke istorije, uključujući i sredinu 1870-ih i 1919-20” (Dženkins, 2002: 220). Zvanične institucije procenjivale su da je u Americi između 1963. i 1968. godine dva miliona ljudi učestvovalo u urbanim borbama i antiratnim demonstracijama. Ovaj splet istorijskih događaja uticao je na reditelje Artura Pena i Sema Pekinpoa da u svojim prvim filmovima, nastalim nakon pada produpcionog koda, prikažu scene pokolja. Oba reditelja imala su veoma kritički stav prema istorijskim zbivanjima i prema američkoj spoljnoj politici, pogotovo prema učešću njihove države u Vijetnamskom ratu.

Uporedo sa masovnim protestima, ulični kriminal je bio u drastičnom porastu tokom šezdesetih godina u Americi. Društvene statistike beležile su rast stopa ubistava, silovanja, uličnih napada i pljački. Ovakvo stanje na ulicama, kod urbanog stanovništva proizvelo je strah od kriminala koji se zadržao sve do danas. Istraživanje rađeno na nacionalnom uzorku iz 1968. godine pokazalo je da 65% ljudi veruje da su ulični kriminali i

nasilje najveći problem zemlje, dok je 81% ljudi izjavio da su zakon i red u državi propali (Prince, 1999). Mnogi građani, koji su bili obuhvaćeni ovim istraživanjem, verovali su da je neophodno imati pištolj u kući radi lične zaštite. Zbog porasta uličnog nasilja i konstantno prisutnog straha od kriminala, javni život u većim gradskim sredinama se pretvorio u golo preživljavanje ljudi, koji su se izvan svojih domova osećali nebezbedno.

Tokom šezdesetih desio se niz političkih atentata u Americi koji su ostavili dosta posledica po naciju. Ove posledice nisu bile samo političke prirode. Atentati su u opštoj društvenoj klimi stvorili utisak da je nasilje izvan svake kontrole širom cele zemlje. Amerika je već bila preplavljeni nasiljem i strahom od njega, a ubistva političkih lidera samo su dokazala da od njegove ekspanzije niko nije imun, očigledno ni predsednik, najbitniji čovek u državi. Ubistvo Džona Kenedija (John Kennedy) je ubedilo Amerikance da svako može postati žrtva i da nasilje nije nešto što se dešava daleko od njih. Atentat na predsednika Džona Kenedija izvršen je 1963. godine i izazvao je mnogo spekulacija. Nakon njega, ubijeni su i politički lideri crnaca Malcolm X (Malcolm X) i Martin Luter King (Martin Luther King). Tokom 1968. godine, ubijen je predsednički kandidat Demokratske stranke Robert Kenedi (Robert Kennedy), brat bivšeg predsednika Džona Kenedija.

Američka Nacionalna komisija uzroka i prevencije nasilja (1) zaključila je da je dekada šezdesetih drastično nasilnija od prethodnih i da predstavlja jednu od najnasilnijih u istoriji Amerike. Pored toga, organizacija je istakla da je Amerika bez sumnje prva od svih modernih demokratskih zemalja po broju ubistava, napada, silovanja i pljački. Sticao se utisak da je strah od nasilja celu američku naciju doveo do opsesije i fascinacije njime. Nasilje je postalo fantazija koja je opteretila javno mnenje i kulturnu produkciju. Političko i društveno nasilje tih godina navelo je mnoge intelektualce da zaključe kako je američko društvo zaraženo virusom destrukcije. Čuveni američki istoričar Artur Šlezinger Junior (Arthur Schlesinger Jr.) je tvrdio da su

Amerikanci nasilni ljudi sa nasilnom istorijom i da nasilni instinkt teče u venama njihovog nacionalnog života (Prince, 1999). Reditelj Sem Pekinpo je delio ovaj stav. On je smatrao da se iza američke demokratske fasade krije duboko ukorenjeno nasilje koje oblikuje njenu istoriju. Cela zemlja je, prema njemu, svesna činjenice da se problemi češće rešavaju nasiljem nego regularnim kanalima demokratije. Pozadina američkog društva je oduvek bila nasilna i takva dalje ostaje, tvrdio je Pekinpo (Prince, 1999).

Padom produpcionog koda i nastankom novih sloboda kreativnog izražavanja, reditelji u Holivudu dobili su priliku da gotovo nesmetano svojim filmovima govore o krvavim društvenim događajima. Oslobođanje od pritiska rigidne cenzure i rasplamsavanje nasilja unutar društva vodili su ka razvoju eksplisitne estetike nasilja. „Slomom holivudskog produpcionog koda 1966. godine i pojmom novog sistema klasifikovanja 1968 ... filmski stvaraoci su eksperimentisali sa sve više politički subverzivnim, seksualno jasnim i/ili grafički nasilnim materijalom“ (2). Nove slobode reditelja uslovljene su ne samo promenom u sistemu cenzure, već i izmenama u načinu poslovanja Holivuda. Usled razbijanja tradicionalne vertikalne integracije, bioskopi više nisu morali da prihvate filmove holivudske industrije. Posle više godina, nezavisni reditelji su opet dobili šansu, koju su mnogi od njih iskoristili. Pored ovog, TV kriza, pad posete u bioskopima, dobar prijem uvoznih filmova i ekonomski neuspesi visokobudžetnih filmova, doveli su Holivud skoro do ekonomске propasti. Tokom ovog perioda američke kinematografije dolazi do zaokreta u estetskim i ekonomskim trendovima Holivuda. Industrija je beležila gubitke, a njeni producenti više nisu imali gotova rešenja koja su servirali rediteljima o tome kako se snima ekonomski isplativ film. Ovakva situacija je omogućila slobodu u kreativnom izražavanju filmskih stvaralaca. „Tako je neka vrsta ‚američke filmske renesanse‘ uzrokovana nizom visokobudžetnih propasti i uspešnih uvoza“ (3). Filmska industrija je doživela period

dotad neviđenih inovacija zahvaljujući pojavi nove generacije reditelja kao što su Sem Pekinpo, Artur Pen, Robert Altman (Robert Altman) i Bob Rafelson (Bob Rafelson), koji su doneli evropeizaciju Holivuda. Pojavom novih sloboda izražavanja, nastalih baš u vreme eskalacije društvenog nasilja u Americi, vrata su se širom otvorila nastanku filmskog ultranasilja.

Ka eksplicitnoj estetici nasilja

Kao što je rečeno, u periodu klasičnog Holivuda, zbog pritiska cenzure, reditelji su razvijali estetiku neeksplicitnog nasilja različitim rešenjima supsticije. Nakon promena u sistemu cenzure 1966. godine postalo je moguće snimiti nasilne scene potpuno eksplicitno. Od tog momenta, pod uticajem novih sloboda i japanskog reditelja Akire Kurosave, Holivud kreće ka usponu ultranasilnog filma. Ipak, stari oblici neeksplicitne stilizacije nasilja razvijeni pod produpcionim kodom nisu zaboravljeni, oni su korišćeni uporedo sa scenama eksplicitnog nasilja. Eksplicitno prikazano nasilje podrazumeva da se nasilan akt odvija direktno ispred kamera i prikazuje u svoj surovosti, ponekad iz više uglova i usporenim snimkom koji produžava njegovo vreme trajanja. Padom produpcionog koda pojavila se reprezentacija estetski preobličenog nasilja, tako da se njegov efekat više ne umanjuje i izbegava već, suprotno tome, pojačava i dodatno dramatizuje. Pokrivanjem akcionalih scena simultano iz više uglova i različitim brzinama kamera, reditelj dobija mnogo više kvalitetnijeg materijala za kasniji rad u montaži. Jedna ovako snimljena i montirana akcionala scena, sa puno kratkih rezova i paralelnih radnji, gledaocu može prikazati ceo obračun do detalja, onako kako ga on ne može videti u stvarnom životu. Međutim, stilizacija eksplicitnog nasilja sredinom šezdesetih nije bila razvijena, pa je rediteljima Arturu Penu, Semu Pekinpou i Steniju Kjubriku pripala čast da je oni usavrše. Prve korake i zapažanja napravio je Kurosava kojeg produktioni kod u Japanu nije mogao ograničiti. On je upotrebio više kamera pri snimanju akcionalih scena, koristio je usporene snimke, pronašao je pogodne objektive za simultano snimanje kamera i otkrio je kako da koristi zvuk kod usporene slike da bi pojačao efekat prikazanog. Svi ovi momenti, koje je on, po svoj prilici, prvi upotrebio, u njegovim filmovima su ostali na dosta jednostavnom nivou. Dalju razradu eksplicitne estetike nasilja preuzimaju holivudski reditelji, koji su ono što je Kurosava započeo razvili do savršenstva.

Dakle, Pekinpoov način snimanja i montaža *Divlje horde* nisu nešto što je originalno njegovo i čime je on doprineo filmu, ali je on najbolje demonstrirao i do savršenstva razvio ekspresivnu snagu kratkih rezova i usporenih snimaka, u kombinaciji sa onim u normalnoj brzini. Upotreba više kamera i usporeno snimanje mogu se pronaći još u Kurosavinom filmu *Sedam samuraja/Seven Samurai* (1954). Tokom snimanja akcioneh scena u ovom filmu on je koristio od tri do pet kamera simultano. Ovim pristupom je mogao mnogo bolje da pokrije kompleksnu koreografiju scena borbe i postigne bolji efekat glume, produžavajući dužinu svakog nasilnog poteza glumca. Kurosavine kamere bile su nepokretne i pod pravim uglovima od 90 stepeni. Iako Pekinpo kasnije nije imao prave uglove kamera i nije snimao jednu centralnu radnju, čime je postigao mnogo veću fragmentaciju prostora scena, od Kurosave je naučio sve o disjunktivnoj montaži prostora. Kurosavi pripada i zasluga za otkrivanje činjenice da snimanje scena simultanom upotrebom više kamera ide odlično sa teleobjektivima. Pod uticajem njegovog otkrića, Pekinpo je koristio teleobjektiv pri snimanju akcioneh scena *Divlje horde*. Korišćenjem usporenih snimaka u filmu *Sedam samuraja*, bio je inspirisan ne samo reditelj, već i scenarista *Divlje horde*. On je kasnije tvrdio da je u scenario uneo ideju usporenih snimaka. Ovo mu je osporio Pol Sejdar (Paul Seydor), naučnik koji se bavio istraživajem Pekinpoovog dela, tvrdeći da je on, inspirisan filmom *Sedam samuraja*, neprekidno razmišljao o tome da unese ovu mogućnosti u svoj scenario, ali to nikada nije uradio. Scenarista i reditelj *Divlje horde* bili su oduševljeni Kurosavinom dramatizacijom pojedinih scena, dobijenom uporednim smenjivanjem usporenih i ubrzanih snimaka.

Tokom rada na usporenim snimcima, Kurosava je otkrio i mogućnosti koje se mogu postići zvučnim efektima. Pojačavanjem pojedinih zvukova u odnosu na druge koji su bili u različitoj brzini od slike, on je unapredio efekt nevremenske distorzije. Pojačan, ali vremenski neizmenjen zvuk pratio je usporenu sliku, pojačavajući ekspresivnu snagu scene. Ovo Kurosavino otkriće,

da nesinhronizovanost slike i zvuka akcentuje kontrast u brzini kojom kamere snimaju, danas svi koriste. Zvuk u normalnoj brzini naglašava različitost usporenog snimka, što predstavlja osnovnu snagu tako izmontirane scene. U filmu *Sedam samuraja*, Kurosava je, u sceni u kojoj samuraj spasava bebu od kradljivca primenio ovo otkriće. Tokom ove usporene scene mogu se videti majka i dete čiji se pojačan vrisak čuje normalnom brzinom. U poslednjoj sceni u kojoj su izrešetani glavni junaci filma *Boni i Klajd* korišćeni su zvuci automatskog oružja u normalnoj brzini, dok se dvoje razbojnika vide u usporenom snimku. Pekinpo je ovo otkriće veoma upečatljivo iskoristio u uvodnoj sceni *Divlje horde*, kada je pogoden odmetnik sa konja pao kroz staklo prodavnice. Njegov pad prikazan je usporenog dok zvuk razbijanja stakla, pomešan sa zvucima bitke iz daljine, ide regularnom brzinom. Tokom poslednje scene iz filma *Divlja horda*, pucnji iz pištolja i mitraljeza se čuju u realnom vremenu, dok se radnja obračuna povremeno usporava, da bi prikazala stradanje pojedinih glumaca.

Boni i Klajd

Boni i Klajd nastaje 1967. godine, u režiji Artura Pena, na osnovu scenarija Roberta Bentona (Robert Benton) i Dejvida Njumena (David Newman). Scenario je pisan pod snažnim uticajem evropskog filma i bio je namenjen francuskim rediteljima Fransoa Trifou (Francois Truffaut) ili Žan-Lik Godaru (Jean-Luc Godard), koji su, po prvobitnoj zamisli, trebali da snime ovaj film. Interesantna je činjenica da su Boni i Klajd istorijski likovi koji su tridesetih godina XX veka bili ozloglašeni kriminalci u Americi. Na ovaj način scenaristi su povezali dva vremenska perioda; koristeći istorijske likove i događaje iz nasilne prošlosti, oni su pričali o nasilju svog doba. Robert Benton je, da bi otklonio nedoumice nastale oko perioda o kom je reč, izjavio da se u filmu, nastalom po njegovom scenariju, radi o ratu u Vijetnamu i brutalnostima američke policije nad demonstrantima (Kinder u Slocum, 2001).

U filmu Klajd sreće Boni 1931. godine pri njegovom pokušaju da ukrade kola njene majke. Boni se više svideo Klajd od porodičnih kola i ona napušta svoj dom, sledeći Klajda u pljačkama prodavnica, benzinskih pumpi i banki. Nakon nekoliko bezazlenih pljački, Boni i Klajd u družinu priključuju Si Vija (S. W.) kao vozača, Klajdovog brata i njegovu ženu. Ova banda je harala po američkim državama Teksasu, Misuri, Kanzasu, Nebraski i Ajovi. Vremenom se upotreba nasilja bande povećava, a ubistva postaju sastavni deo kriminalnih radnji. Tokom jednog od pokušaja njihovog hapšenja, policija je ubila Klajdovog brata i uhapsila njegovu ženu. Bežeći od policije, Boni i Klajd su se sakrili kod Si Vijevo oca Malkolma (Malcolm). Da bi umanjio kaznu svome sinu, Malkolm pravi dogovor sa šerifom i odaje Boni i Klajda. Oni su ubijeni 1934. godine u zasedi, uz upotrebu stotine ispaljenih metaka. Kraj filma je krvava scena u kojoj se vide raznesena tela glavnih junaka usled prekomerne upotrebe oružja. Iako se pokolj u stvarnosti desio onako krvavo

kao na filmu, reditelj je, ipak, izostavio da prikaže jedan bitan detalj. Policija je pre otvaranja vatre upozorila Boni i Klajda da se predaju i nije reagovala sve dok oni nisu započeli sukob.

U filmu se Boni i Klajd prikazuju kao žrtve vremena u kojem žive. Produbljivanjem krize nastale velikom ekonomskom depresijom, u Americi se pojavljuju najrazličitije vrste kršenja zakona. Među mnogobrojnim prekršiocima bili su i razbojnici čija je harizma bila približnja narodnim herojima nego gangsterima-biznismenima u stilu Al Kaponea. Nasilje Boni i Klajda predstavljeno je kao njihov odgovor na nemogućnosti nastale siromašnjem tokom ekonomske krize i materijalnim nejednakostima među ljudima, prouzrokovanim kapitalizmom. Snaga filma proizilazi iz činjenice da se radnja filma priča iz perspektive antiheroja. Bez obzira šta oni radili i koliko se nasilno ponašali, dokle god se stvari u filmu vide iz njihove perspektive, publika će biti na njihovoј strani. Pod produpcionim kodom antiheroji nisu imali ovu privilegiju. Svaka identifikacija sa njima bila je nepoželjna. *Boni i Klajd* po još jednom kriterijumu odstupa od klasičnih holivudskih ostvarenja. U obračunima tokom filma, Boni i Klajd ubijaju pripadnike policije. Ova ubistva se dešavaju direktno pred kamerama, što predstavlja radikalno odstupanje od dotadašnjih normi.

Boni i Klajd sadrži i interesantno razvijenu dinamiku nasilja koje vremenom, kako se radnja razvija, postaje sve brutalnije. Uporedo sa korišćenjem nasilnih slika, u filmu se pojavljuju i komične scene, tako da pre brutalnosti uglavnom sledi prikaz smešnih događaja. Ovim dramaturškim rešenjem, nasilje je svaki put naglašeno. Posle svakog opuštanja publike, nastalog prikazom smešnih događaja, iznenadna eskalacija nasilja na platnu bi prekinula ovu smirenost. Poslednja scena filma, nakon kontinuiranog uvećavanja surovosti, predstavlja konačan pokolj, kratak izliv dotada neviđenog ultrakrvavog nasilja nad glavnim junacima. Konačno je vizuelno detaljno prikazana destrukcija ljudskog tela tokom obračuna vatrenim oružjem. Poslednjom scenom *Boni i Klajda*, u kojoj se insistira na posledicama

pucnjave, kinematografija je, kada je reč o reprezentaciji nasilja, zakoračila u novo doba, eru ultranasilnog filma.

Boni i Klajd je film kome svi autori, koji su pisali o filmskom nasilju, pridaju posebnu pažnju, jer predstavlja prekretnicu između dva perioda u reprezentaciji filmskog nasilja. Uz *Divlju hordu* i *Paklenu pomorandžu*, koji se javljaju nekoliko godina kasnije, film *Boni i Klajd* je najbolje izrazio rastuće nasilje u društvu i kulturi svog vremena. David Slokum (David Slocum) je, u svom članku „Nasilje i američka kinematografija”/”Violence and American Cinema” izneo: „1960-te i rane 1970-te su zlatno doba američkog filmskog nasilja” (2001: 7), dodajući dalje u tekstu: „Paralelno sa kontrakulturalnim promenama tradicionalnih standarda i vrednosti, Holivud je stvorio scene rastućeg nasilja koje su kulminirale u tri filma koji po mnogima sažimaju slike individualnog i društvenog nasilja ere: *Boni i Klajd*, *Divlja horda* i *Paklena pomorandža*” (2001: 20).



Scena iz filma *Boni i Klajd* (1967) u kojoj Boni drži uperen pištolj u policajca.

Nasilna smrt Boni i Klajda je perfektno snimljena scena reditelja Artura Pena. On je koristio četiri kamere koje su snimale različitim brzinama. Prva kamera je snimala sa 24, duga sa 48, treća sa 72 i četvrta sa 96 frejma u sekundi. Pen je na svakoj kameri koristio različite objektive da bi dobio što šokantniji prikaz nasilne smrti. Razmišljajući o ovoj sceni, on je izjavio: „Postoji momenat u smrti kada telo ne funkcioniše

više, ... kada ono postaje objekt ... odvratna lepota. To je bio aspekt koji sam htio da dobijem” (Bouzereau, 2000: 7). Smrt glavnih junaka snimljena je na dva različita načina. Klajd gine padajući na zemlju kao da pleše, dok je Boni prikazana na prednjem sedištu u nepokretnom položaju, a naglasak je, umesto na padu, dat na fizičkom uništavanju njenog tela. Da bi sve bilo perfektno snimljeno i kasnije montirano, reditelj je četiri puta ponovio snimanje ove scene. Ovom estetizacijom, Pen se od pojednostavljenog realističnog prikaza pomakao ka nestvarno stilizovanoj smrti glavnih junaka, donoseći im mitsku auru.



Poslednja scena iz filma *Boni i Klajd* (1967) u kojoj glavni junaci ginu. Ovo je momenat kada kinematografija nastavlja sa eksplisitnom estetikom nasilja koju je započeo Hauard Hoks u svom filmu *Skarfejs*.

Reakcije nakon prvih projekcija filma bile su veoma različite. Što se tiče reakcija kritičara koji su osuđivali nasilnost filma, može se reći da im je poslednja scena predstavljala najveći problem. Sa današnje tačke gledišta, ono što se u njoj može videti, ne čini se posebno problematičnim, jer danas postoje mnogo nasilniji i krvaviji filmovi. Međutim, u tom periodu kinematografije ovo je bio izuzetno nasilan film, sa događajima prikazanim iz perspektive antiheroja i sa scenom u kojoj je vidljiva eksplisitna destrukcija ljudskog tela. Tadašnja publika, još uvek nenaviknuta na ovaku reprezentaciju nasilja, bila je zgrožena prikazanim. Osim završne scene, Penu se često zameralo da je

u filmu glavne junake, inače obične razbojнике i ubice, prikazao kao heroje. Kritičar *Newsweek*-a je u svom osvrtu na film *Boni i Klajd* napisao da je to priča o dva pljačkaša koji se preokreću u prljave ubice, jer ne znaju šta će sa sopstvenim nasiljem (4). Magazin *Time* je dao sličnu ocenu filma, optužujući reditelja i producenta da su snimili besmislenu priču o mećima i krvi (5). Međutim, nekoliko nedelja kasnije mnogi su se predomislili i promenili prebrzo iznete ocene. *Time* je sada pisao o ovom filmu kao najboljem ostvarenju godine. Isti časopis je objašnjavao neophodnost ultranasilnog završetka filma, poredeći ga sa grčkim tragedijama (6). Vremenom se oko filma *Boni i Klajd* pojavilo toliko kontroverzi, da je Artun Pen rešio da se oglasi u javnosti, izjavljujući:

Ono što smo hteli da postignemo bilo je uvlačenje ljudi u komediju, i onda je prekinemo odjednom, povišenim i destilovanim nasiljem čineći ga mnogo oštrijim. Bez obzira što su mnogi smatrali da nismo uspeli nama se čini da smo dobili efekat kakav smo hteli. Dok sam gledao film sa publikom, ona se smejala gde je trebalo da se smeje. A gde nije trebalo da se smeje, bila je potpuno tiha (Pen u Bouzereau, 2000: 10).

Vreme ekonomске depresije, tvrdio je Pen, bio je period u kome su nastajale najbolje komedije, baš zbog društvene krize. Ovo zapažanje bilo je pretočeno u film koji je trebao da predstavlja komediju sa nasiljem i tragičnim krajem. Voren Biti (Warren Beatty), glavni glumac i producent *Boni i Klajda*, imao je, pored reditelja, potrebu da stane u odbranu svog ostvarenja. Njega je najviše razočarala kritika *New York Times*-a, koja je ocenila film *Boni i Klajd* kao glorifikaciju nasilja. Po njegovom mišljenju, film je trebao da se poigra sa emocijama publike. U jednom momentu publike bi imala prilike da vidi prijatne i smešne scene nakon čega bi usledio prelaz ka nečemu što izaziva potpuno drugačiju emociju (7). Odgovarajući na kritike koje su optuživale film zbog

prisustva nasilja, Artur Pen je izneo kraću kritiku američkog društva, izjavljujući da je nasilje deo američkog nacionalnog karaktera. Amerika, prema njemu, predstavlja zemlju u kojoj se ljudi ponašaju na nasilan način.

Pogledajmo: Kenedi je ubijen. Mi smo u Vijetnamu gde ubijamo ljude i oni nas. Mi nismo ni jednom bili bez ratova tokom mog života. Gangsteri su cvetali tokom moje mладости. Bio sam u ratu sa devetnaest godina. Onda je došla Koreja; sada je došao Vijetnam. Mi imamo nasilno društvo. To nije Grčka, to nije Atina, to nije Renesansa. To je američko društvo, i ja ću ga personifikovati ako kažem da je nasilno. Pa zašto ne bi snimili film o tome (Pen u Bouzereau, 2000: 11).

Ako se debate o tome da li film glorificuje nasilje ili ne, ostave po strani, može se bez dvoumljenja reći da film predstavlja sjajno ostvarenje. U prilog ovom ide činjenica da je *Boni i Klajd* nominovan za deset nagrada akademije. Uticaj filma na publiku bio je ogroman. U pojedinim momentima među omladinom nastajala je histerija za razbojnicima iz filma. Verovatno je film Olivera Stouna, *Prirodno rođene ubice*, u kojem se prikazuje medijska popularnost dva antiheroja, inspirisan ovim događajima. Odeća koju su nosili Boni i Klajd bila je izuzetno popularna, tako da se Fej Danavej (Faye Dunaway) pojavila u odeći iz filma na naslovnoj strani *Newsweek-a* i *Look-a*, dok se Voren Biti pojavio na naslovnoj strani *Harper's Bazaar-a*. Ova medijska popularnost se proširila i na Evropu, gde su na televiziji i u novinama bili vidljivi uticaji filma *Boni i Klajd*. Muzika iz filma je, takođe, doživela izuzetnu popularnost, a pesma *The Ballad of Bonnie and Clyde* je stigla na četvrto mesto top-lista. Čak je i *Nacionalna Katolička kancelarija za filmove* (8) proglašila *Boni i Klajd* filmom godine za odraslu publiku. Film je prikazao, prema merilima epohe u kojoj je nastao, neviđene količine nasilja, koje su proizvele dosta negativnih reakcija kod publike i kritičara. Međutim, tada se još nije moglo slutiti da je u pitanju tek najava

uspona ultranasilnog filma. Kroz samo par godina, pojavili su se filmovi koji su premašili sve što je prikazano u *Boni i Klajdu*.

Divlja horda

Divlja horda je vestern film čija radnja prati poslednje dane bande odmetnika koju predvodi Pajk Bišop (Pike Bishop), koga glumi Vilijam Holden (William Holden). Film se pojavio 1969. godine u režiji Sema Pekinpoa. *Divlja horda* je po prikazanom nasilju daleko nadmašio *Boni i Klajd* u kojem bi se samo poslednja scena mogla nazvati ultranasilnom. Za razliku od *Boni i Klajda*, u kome nasilje vremenom postaje sve izraženije i završava se jednom kraćom scenom ultranasilja, *Divlja horda* počinje erupcijom ultranasilja koje se tokom filma ponavlja do njegovog kraja. Reditelju Semu Pekinpu *Divlja horda* nije jedini film u kojem je problematizovao ljudsku agresivnost. Gotovo svi njegovi filmovi su posvećeni preispitivanju nasilja, od kojih su najzačajniji *Divlja horda*, *Psi od slame/Straw Dogs* (1971), *Pet Geret i Bili Kid/Pat Garrett and Billy the Kid* (1973), *Donesite mi glavu Alfreda Garsije/Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (1974), *Gvozdeni krst/Cross of Iron* (1977) i *Ostermanov vikend/The Osterman weekend* (1983). Stoga što većina njegovih filmova sadrži prikaze nasilja i prolivene krvi, on je dobio nadimak krvavi Sem. Može se reći da je Pekinpo, u poređenju sa drugim filmskim rediteljima sa kraja šezdesetih godina, pokazao najviše osetljivosti za društveno i političko nasilje svog vremena. Pored toga, uložio je najviše napora kako bi unapredio njegovu eksplisitnu kinematografsku reperezentaciju različitim stilizacijama, upotrebom više kamera, kratkim rezovima u montaži i usporenim snimcima. Njegov prvi film nakon pada produpcionog koda, *Divlja horda*, nije značajan samo zbog svog ultranasilja, već i zbog toga kako je ono snimljeno. Nije bilo velikih pomaka u estetici eksplisitnog nasilja pre pada koda, ali je odmah nakon njegovog nestanka Pekinpo započeo da radi na njenom razvoju. On nije izmislio usporeno snimanje kamere, niti rad sa više kamera u snimanju akcionih scena, ali je uspeo da razvije i usavrši njihovu upotrebu.

U filmu *Divlja horda* mogu se videti obračuni bande odmetnika, koji pljačkaju banke, kradu oružje i preprodaju ga, ulećeći besprekidno u sukobe sa brojčano jačim protivnicima. Jedan od glumaca Sema Pekinpoa, Emilio Fernandez (Emilio Fernandez), rekao mu je da *Divlja horda* liči na meksičku dečiju igru u kojoj deca puštaju škorpiju da se bori sa mravima. Pekinpo je ovu priču iskoristio, uključujući je u uvodnu scenu filma u kojoj se vide deca koja muče škorpiju gurajući je u mravinjak i banda koja ulazi u grad. Rezovima koji se kreću sa bande ka dečijoj igri, napravio je asocijacije povezujući ih. Međutim, to nije cela poenta ove scene. Ne radi se samo o dečijoj igri koja simbolizuje ponašanje bande. Pekinpo je verovao da su svi ljudi ubice i da već deca pokazuju tu urođenu sklonost ka nasilju, uživajući u mučenju životinja. Ovim bi uvodna scena filma, pored nagoveštavanja nasilne radnje, predstavljala i Pekinpoova shvatanja o prirodi tog nasilja.

Po ulasku u grad, banda, kao škorpija pred mravinjakom, uleće u banku oko koje je čeka zaseda. Za vreme pljačke zaseda biva otkrivena, a razbojnici, shvativši svoju poziciju, pokušavaju da se izvuku. Cela scena ima dosta paralelnih radnji koje prate događaje u banci, u zasedi i svečarsku atmosferu u gradu. Ono što ide u prilog bandi, jeste to da je povorka ljudi uz muziku krenula pored banke, tako da njeni pripadnici u momentu bega imaju prilike da se izmešaju sa stanovništvom. Ova situacija otežava poziciju zasede, a tenzija tokom ove scene raste kako se povorka približava banci. Uz muziku povorke koja se čuje sve glasnije kako se ona približava, ovoj sceni dodat je i zvuk otkucaja srca koji pojačava tenziju. Pred početak pucnjave, vođa bande, Pajk, daje instrukcije svojim drugarima kako da postupe sa zaposlenima u banci, izgovarajući čuvenu rečenicu: *Ako se pomere, pobi ih.* Ova rečenica skreće pažnju na početak obračuna, praveći pauzu u izgradnji napetosti, pred njegovu konačnu erupciju. Dramska pauza u napetosti pojavljuje se i na kraju filma, pred pucnjavu, kao veoma bitan detalj u orkestraciji nasilja. Na vrhuncu tenzije, banda izleće iz banke i počinje nezaboravno snimljena pucnjava,

snimljena sa više kamera, koje radnju prate različitim brzinama i iz više uglova. Broj paralelnih radnji se povećava tokom scene obračuna, prateći kratkim rezovima pojedine članove kako se snalaze u bekstvu. Tokom ove, odlično snimljene scene, koja traje oko pet minuta, mogu se videti usporeni snimci ubijanja članova bande, ljudi u zasedi i civila među kojima je bilo žena i dece. Ovakva erupcija nasilja na samom početku filma, koja je nadmašila sve dotad viđeno, bila je samo uvodno nasilje koje će se ponavljati tokom filma.

Kako se radnja filma odvija, banda pljačka voz sa oružjem, pucajući na američku vojsku, koja je prikazana kao veoma nespremna i nesposobna pri iskrcavanju iz voza. Ovo je jedan od prvih western filmova koji prikazuje američku vojsku kao nemoćnu. Dotad je ona obično predstavljana kao odlično organizovana i uspešna u sukobima sa Indijancima. Bežeći u Meksiku pred poterom plaćenika i vojske, banda diže most u vazduhu, jedan od junaka ubija svoju bivšu devojku i, konačno, na kraju filma, dolazi do potpunog pokolja. Preostala četiri člana bande, kako početna metafora sugerije, uleću u bazu meksičke vojske, počinjući obračun koji je unapred izgubljen.

U poslednjoj sceni prikazana je smrt svih članova bande koji ginu nanoseći teške gubitke jednoj vojsci. Ova scena postavila je nove standarde u snimanju filmskog nasilja. Prema izjavama čoveka zaduženog za specijalne efekte na filmu, tokom snimanja ove scene potrošeno je devedeset hiljada okvira lažne municije, više nego tokom cele meksičke revolucije iz 1913. godine. Glavni razlog trošenja ovlike količine municije jeste činjenica da je, osim ručnog oružja, tokom snimanja upotrebljen i teški mitraljez koji je mogao da stoji jedino na postolju. Scena je snimana devet dana, jer Pekinpo nije tačno znao šta želi, pa je svaki momenat borbe snimao iz svih uglova. Kasnije tokom montaže, on je odlučio šta od snimljenog materijala ulazi u scenu. Montaža scene je bila ključni momenat kojim je Pekinpo, uz usporene snimke, ponavljanje bitnih detalja borbe, kratke rezove, različite uglove snimanja, pomerio granice filmske reprezentacije nasilja.

Divlja horda ima oko trideset sedam stotina rezova, više od bilo kog dotad snimljenog filma.



Banda u bazi meksičke vojske u filmu *Divlja horda* (1969). Poslednji momenat pred opšti obračun.



Scena obračuna bande i meksičke vojske u filmu *Divlja horda* (1969).



Smrt poslednjeg člana bande. Na slici se vidi bolno izraz lica junaka koji je smrtno ranjen.

Scena obračuna bande i meksičke vojske počinje kratkom pucnjavom u kojoj je ubijen zarobljeni pripadnik bande i vojnik koji ga je ubio. Nakon ovog sledi dramska pauza u kojoj se pripadnici bande međusobno posmatraju, i sami iznenađeni činjenicom da su ubili meksičkog vojnika usred njihove baze. Meksička vojska je zatečena i nakon par momenata banda otvara vatru na glavnokomandujućeg i time počinje scena totalnog obračuna u trajanju od čitavih pet minuta. Scena je toliko savršeno snimljena, da ostavlja utisak kako je u potpunosti prikazano ono što je scenarijom predviđeno. Kada se, nakon pucnjave, u kojoj je prikazana brutalna smrt glavnih junaka, raziđe dim, gledalac ima utisak da može osetiti miris baruta i prolivene krvi. Scenarijom je predviđeno da se nakon pucnjave nasnimi zvuk miliona muva koje lete ka telima mrtvih junka. Na Pekinpoovu žalost, u to vreme nije mogao da se nađe odgovarajući zvuk koji bi mu se činio dovoljno realističnim i kojim ne bi pokvario izuzetnost scene. Komentarišući *Divlju horđu*, on je izjavio da, zbog izostanka zvuka muva, uvek ima osećaj da mu nešto bitno nedostaje na kraju filma.

Prvo pretpremijerno prikazivanje *Divlje horde* bilo je u Kanzas Sitiju, u državi Misuri, 1. maja 1969. godine. Na predpremijeri je projektovana verzija filma, u trajanju od 151 minuta, sa kojom su započele sve kontroverze oko prikazanog nasilja. Igrom slučaja, tog dana u Kanzas Sitiju se održavala konvencija nastavnika. Njih četiri stotine stiglo je u grad i odlučilo da ode u bioskop. Konzervativni nastavnici bili su jedna od najnepovoljnijih publike koju je Pekinpo mogao da dobije. Preko trideset ljudi je napustilo salu, a neki od njih su u predvorju bioskopa postali psihički bolesni. Oni koji su ostali sa svojim kartama, koje su trebali da popune po završetku projekcije, dali su veoma negativne ocene filmu. Jedan gledalac je napisao: „Najgori skup vulgarnosti, nasilja, seksa i krvoprolića koji sam ikada video” (Bouzereau, 2000: 20). Drugi je napisao: „Cela stvar sa ovim je bolesna” (Bouzereau, 2000: 20). Neko iz publike je predložio da se ime filmu promeni u „Kupanje krvlju” (Bouzereau, 2000: 20),

što bi trebalo da sugeriše budućim gledaocima da je *Divlja horda* horor film. Ogorčeni čovek je napisao: „Muka mi je od toliko mnogo nasilja, nepotrebnog krvoprolića, i kad vidim da bez razloga ginu nedužna deca i žene” (Bouzereau, 2000: 20). Probna publika je za vreme projekcije žviždala filmu. Nakon svega što se desilo, Pekinpo je jedino želeo da promeni zvučne efekte. Ovo se pogotovo odnosilo na zvuk kojim je simulirano pucanje iz pištolja, koje je trebalo učiniti još realističnjim.

Sledeće probno prikazivanje bilo je na Long Biču u Kaliforniji. Nažalost, okolnosti su opet bile protiv Pekinpoa. Film je dobio oznaku X što je značilo da neće smeti da se prikazuje publici mlađoj od sedamnaest godina. Pekinpo je bio toliko ljut, da se potukao sa čovekom nadležnim za odnose sa javnošću u ime *Warner Brothers-a*. Pre usvajanja novog sistema cenzure, *Divlja horda* je već bila predložena za realizaciju, ali nije dobila zeleno svetlo. Stari produksionci kod nije dozvoljavao tolike doze nasilja, niti tako loš engleski, kakav se može čuti u *Divljoj hordi*. Pod starim sistemom cenzure film nikad ne bi bio snimljen. Pekinpo je morao da sačeka da se vremena promene da bi započeo rad na *Divljoj hordi*. Nova cenzorska komisija je izražavala zabrinutost zbog preteranog nasilja koje se nalazilo u scenariju, ali je, ipak, dozvolila snimanje filma. Kada je *Divlja horda* konačao stigla pred cenzore, dobila je ocenu X. Pekinpo je pokušao da dotera film izbacivanjem nekoliko scena sa nasiljem i jedne u kojoj se videlo golo telo žene, i time udovolji zahtevima cenzora. Tokom ovog procesa on je sedam puta odlazio do *Američke filmske asocijacije* (9) da bi konačno dobio ocenu R. Nakon svega je izjavio:

Sekao sam neke nasilnosti i nakon toga što smo dobili ocenu (R) zato što sam smatrao da su neke scene preduge i nisu u skladu sa poentom filma. Nisam htio da govorim o nasilju u filmu, imao sam priču koju sam htio da ispričam, nisam htio nasilje po sebi, već da pokažem šta se sve dešava ljudima (Pekinpo u Bouzereau, 2000: 21).

Film je bio izuzetno cenzurisan u Kanadi. Država Alberta je zabranila projekcije *Divlje horde* zbog prikaza pokolja i brutalnosti. U Torontu je prikazivan uz izvesne dorade koje su isključile oko pet minuta filma. Nažalost, film nije dobro prošao na blagajnama u Americi, pa je *Warner Brothers* nastavio da seče film za domaće tržište bez dozvole reditelja. Novim sećenjima je rukovodio Fil Feldman (Phil Feldman), producent filma. Pekinpo je smatrao da su novi rezovi Feldmana katastrofalni. Ovim je došlo do skraćivanja filma sa pretpremijernih 151 minuta, na Pekinpolu doradu u trajanju 145, pa sve do Feldmanove verzije od 135 minuta. Ono što je bitno pri svemu ovome jeste da su „Tri sjajne akcione scene – uvodni i završni obračun i bandin napad na voz – ostale netaknute ...” (Seydor, 1999: 151). Pored toga, originalni negativ na kome je Pekinpo imao poslednju reč ostao je u potpunosti sačuvan. Prva verzija filma trajala je 190 minuta i ona nije prikazana ni na predpremijeri. Pojavljivanje ove verzije filma sačekalo je 1995. godinu, kada je film reizdat. Neki sumnjaju da možda ni ova verzija filma nije ona koju je Pekinpo prvo izmontirao, ali prema svim podacima koje iznosi Pol Sejdor u knjizi *Pekinpo vestern filmovi/Peckinpah The Western Films*, „Restauracija iz 1995. je apsolutno verna verziji koju je Sem Pekinpo pripremio i autorizovao za realizaciju 1969. i predstavlja njegovu konačnu verziju *Divlje horde*“ (Seydor, 1999 :153).

Bez obzira na slabljenje uticaja cenzure i na to što je od 1966. godine postalo moguće snimiti ultranasilan film, pritka cenzure je posrednim putem primorao reditelja Pekinpoa da skraćuje film. Nijedan studio ne želi ocenu X kojom se njihov film zabranjuje omladini, jer ona čini dobar deo publike i bitno utiče na bioskopsku zaradu. Reditelji su stoga ekonomskim razlozima primorani da film prilagode zahtevima tržišta. Kako se pokazalo, *Divlju hordu* su, kao i *Skarfejs*, do kraja premontirali nedovoljno stručni ljudi. Ovi filmovi predstavljaju neka od najboljih ostvarenja svojih epoha i oba su oštećena neautorskim sećenjem. Na sreću, *Divljoj hordi* nisu izmenama oštetili master traku, tako da se, nakon dvadeset pet, godina Pekinpoova originalna verzija

ipak pojavila. Međutim, to nije slučaj sa filmom *Skarfejs*, kome je najviše nepovratne štete naneseno izmenama poslednje scene.

Reakcije u javnosti bile su različite i podeljene kao i kad je u pitanju film *Boni i Klajd*. U *New Yorku Times-u* se pojavio članak „Zašto ljudi vole morbidne filmove?”, u kome je izvesni novinar napisao da je *Divlja horda* film prepun krvi, a publika na projekciji potpuno neotesana. On se žalio da ga je prikazano nasilje opteretilo i pokvarilo mu dobro raspoloženje (10). Katolička crkva je ocenila film kao moralno neprihvatljiv, iznoseći mišljenje po kom on predstavlja još jedno „celuloidno kupanje krvlju” (Bouzereau, 2000: 22). Oni koji su u medijima kritikovali *Divlju hordu*, uglavnom su se osvrtni na preterano prisustvo nasilja i krvi, ubijanje žene i dece i upotrebu lošeg engleskog jezika. Reagujući na kritike, Pekinpo je pokušao da objasni razloge nasilnosti njegovog filma. Prema njegovom shvatanju, Amerikanci su oguglali na nasilje posmatrajući prenos rata u Vijetnamu uz sendviče i reklamnu propagandu koja povremeno prekida prenos. U konzumentskoj kulturi zasićenoj nasiljem, ljudi su postali neosetljivi (11). *Divlja horda* je trebala da prekine lanac konzumentskog društva u koji je distribucija društvenog nasilja uključena. Pekinpo izjavljuje:

Mi posmatramo naše ratove i vidimo kako ljudi umiru, stvarno umiru, ali nam se to ne čini realnim. Mi ne verujemo da ti ljudi sa ekrana stvarno umiru. Mi smo pod anestezijom medija. Ono što sam prikazao ljudima jeste kako to stvarno izgleda ... Kada se ljudi žale na način na koji sam prikazao nasilje, ono što oni zapravo govore jeste ,Molim vas ne prikazujte mi; ne želim da znam; i dodajte mi još jedno pivo iz frižidera (Pekinpo u Prince, 1999: 49).

Kako su se rasprave oko nasilja *Divlje horde* vremenom rasplamsavale, organizovana je konferencija za štampu na ovu temu. Tokom konferencije novinari i kritičari imali su prilike da se susretnu sa ljudima koji su radili na stvaranju filma i dobiju

odgovore na pitanja koja su ih interesovala. Film je ocenjen kao najnasilniji u istoriji kinematografije, a njegovi tvorci kritikovani su zbog prikazanog nasilja. Producent filma, Fil Feldman, izjavio je, posle ovih napada, braneći film: „Mi zatvaramo oči pred nasiljem kod nas, kao što zatvaramo oči pred gladnjima u Americi. Ali te činjenice moraju biti sagledane” (Feldman u Bouzereau, 2000: 22). Odgovarajući na pitanje jednog novinara, Feldman je rekao: „Industrija zabave ima pravo da prikazuje stvarnost onakvom kakva jeste. Ako publika reaguje protiv realnosti koja joj je prikazana, onda to može biti terapija” (Feldman u Bouzereau, 2000: 22-23).

Reditelj filma se pojavio sa zakašnjenjem, izjavljujući kako mu se uopšte nije dolazilo na konferenciju. Na pitanje novinara da li voli nasilje, on je odgovorio: „U redu – moja ideja je bila da postignem efekat katarze. Ne, ja ne volim nasilje ... Pokušao sam da prikažem strahote i agoniju koje nasilje donosi. Nasilje nije igra” (Pekinpo u Bouzereau, 2000: 23). Objašnjavajući svoje stavove i razloge zbog kojih je snimio toliko nasilja, on je na konferenciji rekao da *Divlja horda* treba da sugerise savremeno društveno nasilje u Americi, a pogotovo na rat u Vijetnamu. Odmah potom mu je postavljeno pitanje zašto onda nije snimio ratni film, ako je htio da svedoči o nasilju svog vremena i o Vijetnamu? Pekinpo je odgovorio da vestern žanr predstavlja univerzalni okvir pomoću kojeg može da se govori o sadašnjem vremenu (12).

Konferenciji su prisustvovali i glumci Viliam Holden i Ernest Bordžin (Ernest Borgnine). Oni su bili šokirani reakcijom javnosti na nasilje *Divlje horde*. Holden je rekao da ne može da pređe preko reakcije koju je zatekao, izjavljujući: „Jesu li ljudi iznenadjeni činjenicom da nasilje stvarno postoji? Samo uključite svoj TV aparat bilo koje noći. Na njemu gledalac može videti rat u Vijetnamu, gradove u vatri, pobune po getima; mnogo nasilja” (Holden u Bouzereau, 2000: 23).

Sem Pekinpo je bio veoma neraspoložen zbog reakcija javnosti na nasilje *Divlje horde* i njegovih kasnijih filmova. Godinama je dobijao pisma od kojih su neka stizala od dece

osnovnoškolskog i srednjoškolskog uzrasta. Mnoga od ovih dečijih pisama optuživala su ga zbog toga što je u filmu *Pet Geret i Bili Kid*, tokom snimanja uvodne scene, bilo ubijeno više pravih kokošaka. Pisma su bila podstaknuta kampanjom organizacije za zaštitu životinja. Neverovatno, ali usred rata u Vijetnamu, Pekinpo je optužen za ubijanje životinja u filmu. Funkcija moralne panike, koja se ogleda u skretanju pažnje sa bitnih društvenih problema na marginalne, potvrdila se još jednom. Bilo čim da je izazvana, ova akcija organizacije za zaštitu životinja, preusmeravala je pažnju javnosti sa rata u Vijetnamu. Prvo se postavljalo pitanje nasilnosti *Divlje horde*, a nekoliko godina kasnije digla se panika oko ubijenih životinja u *Pet Geret i Bili Kidu*, dok je, sa druge strane, Amerika bila uvučena u jedan od najvećih sukoba u svojoj istoriji. Na jedno pismo koje ga je optuživalo za ubijanje životinja, Pekinpo je odgovorio:

Šta je vaše mišljenje o ubijanju u Mi Laju (13) i Lt. Kolijevom (Lt. Calley) pucanjtu u ledu 2 ½ godišnjoj devojčici, dok je bežala. Da li je ona bila gladna? Možda bi bila dobra ideja i mnogo bolje za vas da napišete pismo majci mrtve devojčice. Možda ne. Razumem ona je bila ubijena zbog ... Očigledno, vi mora da glasate za Ričarda Niksona (Richard Nixon) čije su moralne vrednosti jednake vašim. Nažalost, on odlučuje o životima ljudskih bića (Pekinpo u Prince, 1999: 36).

Pekinpo je bio mnogo ljubazniji u odgovorima deci. Ipak, njegova argumentacija je ostajala ista. U jednom pismu, upućenom detetu, on je napisao:

Oduševljen sam kad čujem da su mladi ljudi svesni zbog toga što u životu ima mnogo stvari oko kojih treba brinuti. Predlažem ti da pitaš twoju učiteljicu da ti kaže nešto o Mi Laju i onome što je uradio Lt. Koli 2 ½ godišnjem detetu u Vijetnamu. Objasni joj, mada je taj čovek počinio jedan od najgorih zločina, da će

izaći iz zatvora na uslovnu slobodu samo posle par godina. (Pekinpo u Prince, 1999: 36).

Divlja horda je izazvala dosta reakcija i rasprava od kojih su neke i dalje aktuelne, a njen uticaj je ogroman, pogotovo kada se radi o pristupu u kinematografskoj reprezentaciji nasilja. Današnji reditelji ultranasilnih filmova, kao što su Martin Skorzeze, Džon Vu (John Woo), Volter Hil (Walter Hill), Oliver Stoun i Kventin Tarantino, duguju mnogo ovom filmu. Međutim, ne radi se samo o *Divljoj hordi*, već i o uticaju svih filmova reditelja Sema Pekinpoa kojima je doprineo filmskoj estetici i razvoju filmske reprezentacije nasilja.

Teorija katarze i Sem Pekinpo

Mnogima Pekinpoov rad na filmu predstavlja pohvalu nasilju. Filmovi *Divlja horda*, *Ostermanov vikend* i *Psi od slame* su ultranasilni filmovi zbog kojih su mu neki kritičari zamerili da je neofašista koji veliča muško nasilje. Ovi filmovi naglašavaju primitivnu komponentu ljudskog ponašanja i prikazuju čovekovo instinktivno reagovanje nasiljem. Ipak, Pekinpo nije snimao nasilje zbog nasilja, već je njime htio da se obrati publici. Da bi bilo jasnije nasilje njegovih filmova, treba razmotriti njegove poglede na svet. Osim nasilnog istorijskog perioda u kojem njegovi filmovi nastaju, Pekinpo je bio pod uticajima antropologa Roberta Ardreja (Robert Ardrey), tada veoma popularnog u široj javnosti. Ardrey je u svojim knjigama naglašavao da većina čovekovog ponašanja zavisi od instinktivnih impulsa. Prema njemu, evoluciona prošlost iz koje je čovek nasledio životinjsku agresivnost, više utiče na ljude, nego savremena kultura i simbolička medijacija. Mi se danas ponašamo nasilno zbog evolucione prošlosti, a ne zbog kulturne sadašnjosti, tvrdio je on (14). Ovo je jedna vrsta psihologističke teze kojom se zastupa stanovište po kom je agresija urođena svim živim bićima. Iz ovakvih stavova logično proizilazi Pekinpoovo i Ardrejevo verovanje da je nasilje neizbežan oblik ponašanja u svim ljudskim društвima. Oni su, kao i Frojd, celokupan razvoj civilizacije sagledali kroz sublimaciju nasilja. Tokom istorijskog razvoja, kultura je morala da reguliše čovekovu urođenu agresivnost. Pekinpo, pod uticajem Ardreja, tokom jednog intervjua na radiju, nakon snimanja filma *Gvozdeni krst*, izjavljuje: „Agresija je urođena čoveku. Bez nje on nikad ne bi preživeo. Forma koju je poprimila je ono zbog čega smo mi zabrinuti danas“ (Pekinpo u Prince, 1999: 108).

Pekinpo je bio veoma jasan oko toga kako bi umetnička reprezentacija nasilja trebala da funkcioniše. On je pravdao eksplicitnost filmskog nasilja, zato što je verovao da ono može da izazove efekat katarze kod publike. Jednom prilikom izjavljuje:

„Čvrsto verujem u efekt katarze. Mislite li da ljudi gledaju ragbi zato što smatraju da je fudbal lep sport?” (Pekinpo u Prince, 1999: 108). Prema njegovim shvatanjima, jedna od osnovnih funkcija umetnosti u društvu jeste ostvarivanje efekta katarze kod posmatrača. Ovim oslobađanjem urođenog, antisocijalnog, agresivnog impulsa umetnost pomaže održavanju društvenog zdravlja. Vekovima, pogotovo u periodima društvenih kriza, umetnost je pomagala ljudima da se oslobole vlastite agresivnosti, koju bi oni inače ispoljili kod kuće ili na ulicama.

Dakle, *Divlja horda* je, sa jedne strane, kritički predstavljala postojeće stanje u američkom društvu, dok je, sa druge strane, trebala da izazove efekat katarze kod gledalaca i ima preventivno dejstvo na naciju. U Pekinpoovom sledećem filmu, *Psi od slame*, nasilje je, takođe, razrađeno u cilju postizanja efekta katarze. Međutim, tokom jednog intervjuja koji je dao 1979. godine BBC-ju, Pekinpo je izjavio da je njegova zamisao o postizanju društvenog zdravlja izazivanjem katarze, u osnovi bila pogrešna (15). Do promene u gledištu kod njega najverovatnije dolazi zbog dobro dokumentovanog naučnog materijala o nepostojanju efekta katarze kod publike prilikom posmatranja njegovih filmova.

Kinematografska reprezentacija nasilja, nastala sa namerom da izazove efekat katarze, bilo je, kako i sam Pekinpo priznaje, pogrešno gledište. Ideja katarze je potekla od čuvenog antičkog filozofa Aristotela. Tim terminom on je pokušao da objasni doživljaje gledaoca pozorišne tragedije, koji se posmatranjem događaja sa pozorišne scene uživljava u osećanja likova predstave. Doživljavajući ih, on bi se oslobođio sopstvene emocionalne tenzije. Prema Aristotelovom mišljenju, gledanjem tragedije dolazi do oslobađanja najrazličitijih neprijatnih emocija. Moglo bi se reći da se ovim emocionalnim pražnjenjem, nastalim posmatranjem pozorišne predstave, gledalac oslobađa i nagomilanih agresivnih impulsa.

Kada se posmatranjem nasilja na filmu nagomilana agresivnost smanjuje, ili potpuno nestaje, imamo pojavu efekta katarze. Međutim, zabluda je Pekinpoa i onih koji veruju u efekat

katarze da će se agresivnost u društvu smanjiti ako se publika izloži posmatranju nasilja. Sva istraživanja su pokazala da katarza, iako ima neko delovanje na smanjenje agresivnosti, to ima u određenim okolnostima i za ograničeno vreme (Rot, 1994). Ono u čemu je teorija katarze ispravna, jeste da prikazano nasilje neku osobu koja se već oseća agresivno može (ali ne obavezno) dovesti do oslobađanja agresivnog impulsa. Vršena istraživanja su pokazala da i kad postoji oslobađanje agresije putem katarze, to smanjenje jeste kratkotrajno i privremeno. Iako Pekinpo nije bio u pravu u vezi sa teorijom katarze, njegovi filmovi su ostali značajni iz drugih razloga, pogotovo kada je reč o uticaju koji su imali na kinematografsku estetizaciju nasilja.

Paklena pomorandža

126
121

Treći film, koji je nakon pada produpcionog koda najbolje izrazio društveno nasilje epohe i ostavio veliki uticaj na njegovu kinematografsku reprezentaciju, jeste *Paklena pomorandža*, reditelja Stenlija Kjubrika. Kao i Pekinpo, Kjubrik je bio reditelj koji se u većini svojih filmova posvetio kinematografskom istraživanju ljudske nasilnosti. Pored *Paklene pomorandže*, on je problematizovao nasilje i u filmovima *Ubistvo/TheKiling* (1956), *Staze slave/Paths of Glory* (1957), *Dr Strejndžlav/Dr. Strangelove* (1964), *Odiseja u svemiru/A Space Odyssey* (1968), *Isijavanje/The Shining* (1980) i *Pancirno odelo*. Ipak, za razliku od Pekinpoa, preispitivanje ljudske nasilnosti nije prvenstvena tema u Kjubrikovim filmovima. Ono je uključeno u film kao deo šireg problema savremenog čoveka, koji živi u materijalizovanom i mehanizovanom svetu. Dok Pekinpo svoje shvatanje nasilnosti izvodi iz psiholoških teorija, Kjubrik u svojim filmovima polazi od jednog filozofsko-ontološkog pristupa ovom problemu. Kod njega ponašanje junaka nije prikazano kao naddeterminisano agresivnim impulsima predaka, već je ono sagledano kroz preispitivanje njihove slobodne volje da biraju između dobra i zla. Razlike između ova dva reditelja postoje i u širini perspektive iz koje razmatraju nasilje. Iako su obojica Amerikanci, Pekinpo problematizuje nasilje vezano za događaje iz američke istorije, dok Kjubrik problematizuje nasilnosti na globalnom nivou. Kjubrik je, za razliku od Pekinpoa, optimista koji veruje u napredak čovečanstva, ali, po njemu, uvek postoji opasnosti u njegovom razvoju. Iz tog razloga se u njegovim filmovima često mogu videti ljudi koji u totalitarnom poretku gube kontrolu nad svojim životima.

U filmu *Paklena pomorandža* budućnost nije prikazana kao obećavajuća, jer je tokom filma čovek pretvoren u mašinu. *Dr Strejndžlav* prikazuje čoveka u borbi sa mašinom, dok je *Odiseja u svemiru* film sa vizijom budućnosti u kojoj mašina

postaje čovek. U ova tri filma prikazano je ljudsko biće u borbi da zadobije prevlast nad mašinama, ali i nad samim sobom. Slično Nićeu, Kjubrik smatra „Mi smo polucivilizovani, sposobni za saradnju i ljubav ali nam je potrebna neka vrsta preobražaja u viši oblik” (Kjubrik u Filips, 2004: 187). Ono što je ometalo čoveka u njegovom razvoju, jeste njegova iracionalnost, koja je i danas prisutna i koja, po mišljenju Kjubrika, konačno mora biti savladana. Film *Odiseja u svemiru* počinje uvodnom scenom u kojoj pračovek na početku civilizacije pronalazi oružje za nasilje prema drugom čoveku. Ironično, prvi korak ka humanizaciji čoveka nastao je uviđanjem kako da upotrebi alatku za ubijanje. Prema Kjubrikovim uverenjima, sva tehnologija ljudskog roda iznikla je iz razvoja alatke oružja. Nakon ovog, može se videti prelaz na svemirski brod ili na avion bombarder koji je krenuo da baci atomsku bombu na Sovjetski Savez. *Dr Strejndžlav* je film o mogućem kraju civilizacije i tome kojim sve opasnostima vodi čovekov civilizacijski napredak u naoružavanju. Ova tri filma mogu se sagledati kao trilogija, u kojoj se prikazuje čovekovo rađanje, život i nestanak u nasilju. Razmišljajući na planetarnom nivou, Kjubrik iznosi mišljenje o tome šta bi se desilo ako bi sudbina sveta bila kao u filmu *Dr Strejndžlav*:

Uništenje ove planete ne bi imalo nikakvog značaja na kosmičkoj skali. Naše izumiranje bilo bi tek malo više od gašenja šibice u jednoj sekundi na nebesima. Ako ta šibica zasija u tami, neće biti nikog ko će žaliti za rasom koja je upotrebila snagu koja je mogla poslužiti kao svetionik zvezdama da bi zapalila sopstvenu lomaču (Kjubrik u Filips, 2004: 193).

Dok filmovi *Dr Strejndžlav* i *Odiseja u svemiru* govore o filozofsko-istorijskom problemu nasilja čoveka, njegovom nastanku i mogućem razrešenju u potpunom uništenju ljudskog roda, *Paklena pomorandža* je fokusirana na nasilan život pojedinca. „Film *Paklena pomorandža* je fantazija u vidu noćne more koja govorio o Engleskoj u ne tako dalekoj budućnosti” (Filips,

2004: 189). Nastao je po istoimenoj antiutopističkoj knjizi Antoni Bardžisa (Anthony Burgess) iz 1962. godine u SF žanru. U filmu se mogu videti bande razuzdanih tinejdžera koje se ponašaju nasilno, silujući i pljačkajući koga stignu. Glavni junak je mladi vođa jedne bande po imenu Aleks (Alex), čiji život ispunjava ultranasilje i Betovenova muzika. On tokom filma biva uhapšen, a zatim pušten na slobodu pošto je uključen u biheviorističku terapiju i klasično uslovljen da ne čini zlo. Ovako lažno izlečen, na slobodi se nikako ne snalazi i pokušava samoubistvo. Nakon neuspelog samoubistva, došlo je do procesa razuslovljavanja i Aleks je na kraju filma spreman za novo ultranasilje.

Prvi deo *Paklene pomorandže* sadrži najviše nasilja i prati glavnog junaka Aleksa, koji je ujedno i narator, u njegovom nasilnom ponašanju. Uvodna scena filma počinje krupnim planom Aleksa u lokalnu kafu u kome se okupljala njegova banda i odakle planira svoje ultranasilne akcije. Tokom iste večeri, Aleks i njegova tri druga premlaćuju beskućnika i sukobljavaju se sa protivničkom bandom u napuštenom kazinu, prebijajući okrutno njene članove. Ova izuzetno nasilna scena, koja počinje silovanjem devojke, a završava se brutalnim obračunom, organizovana je oko Rosinijeve uvertire za *Svraku kradljivicu*. Nasilje je snimljeno kao igra, a glumci se po sceni kreću u ritmu, kao plesači. Udarci stolicama i odvaljenim prozorima koji se mogu čuti prate udarce bubnjeva kompozicije. Tokom ove scene nema usporenih snimaka i kratkih rezova koji doprinose filmskoj dramatizaciji nasilnih događaja, ali ona je neverovatno snimljena i ostavlja nezaboravan utisak. Radi se o pokretima glumaca, rezovima u montaži i muzici, koji su tako uklopljeni, da su ultranasilne događaje preoblikovali u ples, upotrebom klasične muzike koja svojom mirnoćom odudara od onog što se vidi, Kjubrik postiže efekat kontrapunkta. Potpunim neskladom između slike i zvuka, ultranasilje scene je maksimalno pojačano. Takođe, stilizacija nasilja je postignuta izuzetnim kostimima koje nose pripadnici bande i specifičnim jezikom kojim se oni služe. Aleks i njegovi drugari koriste pojedine reči ruskog jezika, koje u

engleskom stvaraju onomatopejsku vezu sa onim što označavaju. Tako, na primer, reč devočka priziva sliku žene.

Nakon obračuna u napuštenom kazinu, banda željna ultranasilja odlazi do jedne od kuća izvan grada u kojoj živi pisac sa svojom ženom. Ovo je izuzetno brutalna scena u kojoj se vidi silovanje žene i fizičko maltretiranje njenog muža. Nasilje je snimljeno u realnom vremenu, a snaga scene opet dolazi izuzetnom upotrebom muzike i kostima. Ovaj put Aleks, tokom svog nasilnog ponašanja, peva pesmu „Singing in the Rain”, i posle svakog izgovorenog stiha on brutalno udara svoje žrtve. Izuzetno stilizovani beli kostimi u kombinaciji sa crnim šeširima i cipelama, u ovoj sceni upotpunjeni su maskama na licima junaka. Maske služe da ih kasnije žrtve ne bi prepoznale, ali, takođe, daju upečatljivost sceni. Aleksova maska produžuje njegov nos što simbolično sugerije na mušku potenciju i njegove namere da siluje ženu. Nakon ovog nedela koje je počinila, banda se zadovoljna razilazi.

Posle ove izuzetno uspešne večeri, u narednim danima dolazi do razdora u bandi. Aleksovo mesto kao vođe je uzdrmano i njegova tri druga žele novog lidera. Razočaran ovim, Aleks je tokom duže šetnje sa svojom bandom, na putu ka njihovom mestu sastajanja, rešio da im pokaže ko je gazda. Iznenadno, kada нико od njegovih drugara to nije očekivao, Aleks kreće da ih prebija. Ovaj put nasilje je takođe prikazano kao ples, ali postoji razlika između ove scene i obračuna bandi u kazinu sa početka filma. Cela scena snimljena je usporeno dok se muzika čuje u realnom vremenu. Ovim usporavanjem reditelj je istakao svaki Aleksov udarac upućen svojim drugarima. Nakon što je silom primorao drugare da ostane vođa, Aleks sa njima planira ultranasilje koje bi moglo da se izvede te večeri. Ovaj put oni ponovo odlaze izvan grada kako bi napali farmu zdravlja u kojoj živi starija žena sa mačkama. Nasilje nad ženom praćeno je kao i na početku filma Rosinijevom muzikom. Međutim, ovde se nasilje ne završava maltretiranjem. Aleks je ovaj put preterao i ubio ženu umetničkim delom u obliku ogromnog muškog polnog organa. Scenu je snimio Kjubrik koristeći ručnu kameru. Pri pokušaju bekstva

sa farme, drugari iz bande mu se svete razbijajući flašu mleka o njegovu glavu i on ne uspeva da pobegne sa mesta zločina.



Film *Paklena pomorandža* (1971). Scena u kojoj Aleks prebija članove svoje bande.



Film *Dr Strejndžlav* (1964). Kjubrikovo viđenje mogućeg kraja sveta. Zapovednik posade američkog bombardera ručno otkačinje atomsku bombu i na njoj oduševljen leti ka zadatom cilju u SSSR-u.

Pomerajući konvencije u snimanju, Kjubrik se na još jednom mestu u filmu koristi specifičnim odnosom muzike i slike. Tokom prikaza seksualnog odnosa Aleksa i dve devojke, slika je izuzetno ubrzana, a scena koja na platnu traje četrdeset sekundi, snimana je dvadeset i osam minuta sa dva frejma u sekundi. Sliku orgija prati ubrzana muzika Rosinija *Viljem Tel*.

Hapšenjem Aleksa počinje drugi deo filma u kojem je on, pod optužbom za ubistvo, smešten u zatvor. Drugi deo filma ne sadrži toliko nasilja, mada je ono prisutno kao osveta žrtvi nad zločincem, a Aleksu se ne svete jedino oni koji nisu preživeli njegov teror. Da bi skratio boravak u zatvoru glavni junak se prijavljuje za novi vladin program lečenja nezakonja *Ludvigovom tehnikom*. Ovaj postupak je ustvari bihevioristička metoda klasičnog uslovljavanja kojom osoba počinje da oseća odvratnost i mučninu kad se nađe u prilici da vidi ili počini nasilje. Pošto je izabran za ovaj program, Aleks se našao na dvonedeljnem tretmanu, prilikom kog mu je svakog dana konstantno izazivan osećaj mučnine, uz projekciju nasilnih filmova na bioskopskom platnu, od kojih nije mogao da okrene glavu. Klasično uslovljen, Aleks ostaje bez mogućnosti da uživa u onom što ga je najviše očaravalo. Ovim mu je oduzeta slobodna volja izbora i on postaje *paklena pomorandža*, nešto nalik ljudskom biću, ali, u stvari, mehaničko u svojim reakcijama i ponašanju.

Nakon tretmana, Aleks je pušten u svet sa kojim je očigledno nespreman da se suoči. Pošto su mu roditelji saopštili da ne može da se vrati u njihov stan, on, tužan i bez rešenja, šeta ulicama Londona. Čim je stupio na ulicu, počinju njegove nevolje, jer prvi na koga naleće jeste beskućnik kojeg je pretukao. Ovaj ga prepoznaje i napada, želeći osvetu. Nakon toga, Aleks sreće bivše članove njegove bande, koji su sada policajci u državi koja, ne birajući sredstva, postaje sve totalitarnija u želji da sproveđe očuvanje reda među stanovništvom. Drugari ga prepoznaju i odvode izvan grada, da bi ga brutalno tukli i mučili. Nakon osvete, oni ostavljaju povređenog Aleksa da ponižen luta, tražeći pomoć. Prva kuća na koju nailazi je kuća pisca kojeg je pretukao i čija je žena umrla od posledica nasilja nad njom. Pisac ne prepoznaje Aleksa odmah, ali se on odaje nesmotreno pevajući pesmu *Singing in the Rain*. Shvativši ko je njegov neznani gost, pisac, nakon razgovora sa njim, saznaće o njegovoj sudbini i svemu što mu se desilo. Sledi još jedna osveta nemoćnom Aleksu. Nakon što je dobio informaciju od Aleksa

da je nekad voleo Betovena, a sada, nakon greške u klasičnom uslovljavanju, ne može više da podnese njegovu muziku, pisac smišlja osvetu. On uspavljuje Aleksa i zaključava ga na tavanu. Sledećeg jutra Aleksa budi Betovenova muzika od koje on sada doživljava nepodnošljivu mučninu koju ne može da trpi.

Nemoćan da se bilo kome suprotstavi i pod pritiskom osvete na svakom koraku, Aleks pokušava da se ubije iskačući kroz prozor tavana. Posle neuspelog samoubistva, Aleks dospeva u bolnicu, a društvo ga sada tretira kao žrtvu sopstvene greške. Tokom oporavka, Aleks shvata da je došlo do procesa razuslovljavanja i da se opet vratio samom sebi sa svim osobenostima koje je imao. Slobodna volja mu je igrom slučaja vraćena i on prestaje da bude *paklena pomorandža*, postajući opet ljudsko biće.

Ponašanje Aleksa i njegovih drugara iz bande, Kjubrik je prikazao kao posledicu načina života u depersonalizovanom i otuđenom društvu u kome žive. Mesta na kojima se Aleks susreće sa svojim drugarima potpuno su hladna i bezlična. Aleks živi sa roditeljima u bloku 18A, u naselju supersterilnih futurističkih solitera koji se međusobno uopšte ne razlikuju. Tokom boravka u zatvoru situacija je slična, Aleks boravi u sobi koja je ista kao i sve druge, a umesto imena dobija broj 655321, na osnovu kojeg mu se obraćaju. Nasilje u filmu *Paklena pomorandža* prikazano je kao posledica širih društvenih procesa u koje spada rast velikih gradova, otuđen život u njima i razvoj moderne arhitekture koja je, stvarajući nehumane uslove života, proizvela mnogo štetnih posledica po mentalno zdravlje omladine. Pisac, kojem je žena umrla nakon Aleksovog napada na njegovu kuću, u jednom momentu u filmu kaže kako je njegova žena žrtva modernog doba. On nije optužio pojedinu ličnost, napad na njegovu kuću mogao je izvršiti bilo ko od nasilnih ljudi odraslih u bezličnom gradu.

Prilikom ekranizacije knjige, Kjubrik je bio bespoštedan u opisivanju nasilja Aleksove bande. Iz ovog razloga, film je doživeo mnogo kritika i napada. Međutim, da bi filozofija filma bila jasno

izvedena i osnovno moralno pitanje dobro postavljeno, Aleks je morao biti prikazan kao personifikacija zla. Sveštenik u filmu je taj koji iskazuje osnovnu temu filma, postavljajući pitanje da li *Ludvigova tehnika* zaista čini čoveka dobrim? On konstatiše da, zbog tretmana, Aleks prestaje da radi loše stvari, ali, istovremeno, on prestaje da bude čovek time što više nema mogućnost da bira. Kjubrik je izjavio: „Suštinsko moralno pitanje jeste da li čovek uopšte može ili ne može da bude dobar ako nema mogućnost da bude zao, i da li je takvo stvorenje i dalje ljudsko biće“ (Filips, 2004: 191). Autor knjige, Antoni Bardžes o ovoj temi je rekao:

Film i knjiga govore o opasnosti popravljanja grešnih kroz slabljenje njihove sposobnosti da izaberu između dobrog i lošeg. Ono što sam najviše želeo da istaknem u svojoj priči jeste činjenica da je bog stvorio čoveka da izabere dobro ili loše, i da je to zapanjujući dar (Bardžes u Filips, 2004: 191).

Društvo bliske budućnost koje se nalazi na putu totalitarizma je oduzimanjem slobodne volje rešilo da reguliše problem sa kriminalom. Film zauzima jasno stanovište da je ovo pogrešan put. Nasilje u prvom delu filma, nije nasilje po sebi; ono je prikazano brutalno i detaljno u funkciji naglašavanja moralne dileme. Ako je Aleks toliko opasan po društvo i ako je njegovo ponašanje dovelo do stradanja i smrti drugih članova zajednice, to i dalje ne znači da je rešenje ovog problema u stvaranju mehanizovanog čoveka, *paklene pomorandže*, koji je svakog časa spremjan da eksplozira, vraćajući se u prethodno stanje procesom razuslovljanja. Izuzetna količina nasilja, definitivno je bila neophodna Kjubriku da bi došao do onog do čega je želeo. Međutim, nisu se svi složili sa gledištem po kom je ultranasilje *Paklene pomorandže* bilo neophodno.

Prema tvrdnjama Kjubrikove žene: „Napad na *Paklenu pomorandžu* bio je žestok u Britaniji. Bilo je neverovatno. Bio je izravno optužen za ubistva i nasilje. Potom je svaki zločin u

Engleskoj bio zbog Paklene pomorandže” (16). Na kućnu adresu Kjubrika stizala su preteća pisma od kojih su neka dovodila u pitanje njegovu egzistenciju. Rediteljeva kuća našla se pod opsadom, a njegova deca nisu smela da odu u školu. Kjubriku nije ostalo ništa drugo, nego da od studia *Warner Brothers*-a zatraži da se film više ne prikazuje u Engleskoj. Na njegovu sreću, studio se, bez obzira na novčane gubitke, složio da se posle šezdeset jedne nedelje prikazivanja film povuče iz bioskopa u Britaniji.

Kritičari nisu znali kako da ocene *Paklenu pomorandžu* koja je uzdrmala širu javnost. Reakcije su bile različite. Većina je kritikovala film zbog scena ultranasilnih tuča, ubistava, silovanja i prikaza patnje junaka filma. Jedna od najuticajnijih kritičarki, Paulin Kel (Pauline Kael), koja je branila *Boni i Klajd* i *Divlju hordu* od napada javnosti, ovaj put nije bila na strani *Paklene pomorandže*. Novine su bile prepune članaka sa naslovima kao što su na primer: *Nasilna omladina kopirala junake iz Paklene pomorandže*, *Napad Paklene pomorandže*, *Teror u predgrađu*, *Grupno silovanje uz pesmu iz filma*, *Ubistvo nakon filma Paklena pomorandža*, *Banda paklene pomorandže je ubila moju ženu*, *Momci Paklene pomorandže su dobili pet godina* (17). Ipak, bilo je i drugačijih reakcija koje su opravdavale prikaz nasilja, braneći film. Novinar *New York Timesa*, Vinsent Kanbi (Vincent Canby), napisao je za svoje novine: „Stenli Kjubrikov deveti film, *Paklena Pomoradža* ... je brilljantno i opasno delo, ali ono je opasno na način na koji brilljantne stvari moraju ponekad biti” (Bouzereau, 2000: 31-32).

Nasilje *Paklene pomorandže* izazvalo je tako burnu reakciju javnosti jer se ljudima činilo izuzetno bliskim. Kao i u filmovima *Boni i Klajd* i *Divlja horda*, radnja filma ispričana je iz pozicije antiheroja. Da situacija bude još gora, Aleks je narataor filma, koji na čudan način poziva publiku na simpatije prema onome što čini. On vodi monolog obraćajući se publici: *braće i jedini prijatelji*, tražeći razumevanje za svoje postupke, objašnjavajući ih i stavljajući publiku na svoju stranu. Svi ključni događaji filma praćeni su Aleksovom subjektivnom interpretacijom. Ipak, bitna

razlika, koja nasilje *Paklene pomorandže* čini tako uznemirujućim u odnosu na *Boni i Klajd i Divlju hordu*, jeste činjenica da je priča smeštena u budućnost. Za razliku od filmova Pena i Pekinpoa o nasilnoj prošlosti, koja nas ne zabrinjava jer se već odigrala, Kjubrik nam govori o sadašnjosti kroz prikaz nasilne budućnosti koja tek treba da se dogodi, upozoravajući nas na ono za šta bi sami mogli biti odgovorni.

Cenzori su filmu dali nepovoljnu ocenu X zbog prikaza eksplisitnog nasilja i seksualnih odnosa. Najveći problem je predstavljala scena silovanja devojke koja je projektovana Aleksu tokom terapije. Reditelj je u prvi mah odbio da skrati ovu scenu koja je trajala oko trideset sekundi, a zatim se predomislio i scenu silovanja sveo na minimum. Nakon ove izmene, film je dobio ocenu R i sa njom je distribuiran po bioskopima.

Pisac knjige *Paklena pomorandža*, Antoni Bardžis, bio je, kao i reditelj filma, napadan zbog prikazanog nasilja. Stizala su mu pisma na kućnu adresu, zvonio mu je telefon, a ljudi su mu se obraćali pitajući ga da li se oseća odgovornim za nasilje koje je film proizveo. Svaki put on bi odgovorio da knjiga predstavlja refleksiju onog što se zbiva i da umetnost ne može biti odgovorna zbog društvenog nasilja. Nakon dužeg perioda pritiska javnosti, Bardžis je rešio da ode do bioskopa i pogleda film. Tada je video nešto što ga je zapanjilo. Prvo mu nije bilo dozvoljeno da uđe u bioskop zbog godina, ali je uspeo da ubedi osoblje bioskopa da je on pisac knjige i da bi trebali da ga puste. Tokom projekcije filma publika je skakala i pozdravljala prizore brutalnosti, ne videći ništa drugo u filmu osim pohvale nasilju. Bardžis je definitivno bio razočaran reakcijom publike, koja nije shvatala osnovnu poruku filma, niti je uložila bilo kakav napor u tom pravcu.

Otkad je *Paklena pomorandža* počela da se projektuje, po Americi i Engleskoj pojavilo se mnogo različitih oblika oponašanja glavnih junaka. U Indijanopolisu je četveročlana banda, obučena po uzoru na film *Paklena pomorandža*, silovala kaluđerice i tukla starije građane. Tokom prve nedelje projekcije, u Engleskoj javilo se mnoštvo bandi obučenih kao Aleks i njegovi

drugari. Pripadnici ovih bandi nosili su bele kostime, crne šešire, crne cipele i imali su jedno našminkano oko. Jednom prilikom tinejdžerska banda je silovala ženu pevajući pesmu *Singing in the Rain*, baš kao Aleks u filmu. Englesku je ubrzo zahvatila paranoja u kojoj su sve pljačke i nasilja nekako ličile na one iz filma. Povodom ovih nasilnih događanja i optužbi, Antoni Bardžis, koji je pogledao film i zgrozio se reakcijom publike, izjavio je: „Omladina nije naučila da se ponaša agresivno iz filma *Paklene pomorandže*; ona je već bila agresivna. Ono što su naučili iz filma je bila je stilizacija agresije, način kako da uobliče nasilje na nov način ...”(Bouzereau, 2000: 31-32).

Tokom jednog intervjuja u vezi sa filmom *Paklena pomoranža*, koji je vodila Džin Siskel (Gene Siskel) 1972. godine, Kjubriku je postavljeno pitanja o filmu i nasilju:

Da li mislite da nasilje na platnu može podstići one koji ga gledaju da počine nešto slično u stvarnosti?

Ne, ali mislim da postoji još jedna, čak važnija, stvar. Dokazano je da čak i pod dejstvom duboke hipnoze ljudi neće učiniti nešto što je u suprotnosti sa njihovom prirodom, tako da je ideja da film može da pokvari ljude, mislim, potpuno pogrešna (Filips, 2004: 158).

Odličan primer stvaranja moralne panike u Britaniji je reakcija medija i štampe na Kjubrikovu *Paklenu pomorandžu*. Nakon nekoliko incidenata koji su preuveličani i protumačeni kao veoma dramatični, stvorena je fama da su se sve pljačke, tuče ili obračuni u Britaniji desili zbog *Paklene pomorandže*. Knjiga i film, pored ostalog, predstavljaju umetničku kritiku modernog doba i nepravedno su optuženi za dosta negativnih društvenih pojava. Ono što se zapravo desilo predstavlja obrtanje teze. Nakon što su neki pojedinci nasilje, koje inače upražnjavaju, stilizovali na način kao u filmu, *Paklena pomorandža* postaje žrtva društvene osude. Društvo, preko svojih dežurnih moralizatora, optužuje

film za eskalaciju nasilja za koje je ono samo odgovorno. To je rečeno i u filmu, jedan od junaka koji je pretrpeo Aleksov teror objašnjava da je njegova žena žrtva modernog doba. Tabloidske novine ostaju gluve za ovu poruku filma, ne želeteći verovatno ni da je shvate. U jurnjavi za senzacijom, tabloidski mediji preuveličali su događaje u vezi sa *Paklenom pomorandžom* do te mere, da su i drugi mediji počeli da vrše neviđen pritisak na Kjubrika. Umesto da bude shvaćen kao radikalna kritika savremenih zbivanja, film je označen kao glavni generator problema u Britaniji. Ovim pojednostavljinjem i skretanjem pažnje sa stvarnih društvenih problema na marginalne, ostvaruje se osnovna funkcija moralne panike.

Postoji nerešena rasprava u sociologiji da li mediji svesno stvaraju moralnu paniku da bi preusmerili pažnju sa bitnih događaja na marginalne. Stjuart Hol (Stuart Hall) se u svojim analizama uličnih pljački približio marksizmu tvrdeći da se panika u vezi sa pljačkama javila baš u vreme ekonomskе krize i nezaposlenosti. Ovim se, po njemu, opravdalo nasilje policije nad rezervnom armijom radne snage, protiv mlađih, siromašnih i obojenih, a rasističkom retorikom sprečeno je jedinstvo radničke klase. Mnogi sociolozi ne veruju u takvu povezanost politike i medija, ali ne osporavaju da moralna panika pojednostavljinjem baca krivicu u pogrešnom pravcu, prikrivajući prave društvene probleme.

Posle silnih optužbi na račun svog filma, koje su više nego uspešno skrenule pažnju sa pravih uzroka nasilja na *Paklenu pomorandžu*, Kjubrik, visoko svestan suštine problema, izjavljuje:

Ne postoje pouzdani dokazi da nasilje na filmu izaziva nasilje u društvu. Fokusirati svoje interesovanje na taj aspekt nasilja predstavlja ignorisanje glavnih uzroka, koje bih ja nabrojao kao:

1. Prvorodni greh: teološko gledište.
2. Neopravdana ekonomска eksplatacija: marksističko gledište.

3. Emocionalne i psihološke frustracije: psihološko gledište
4. Genetski faktori bazirani na teoriji o hromozomu „Y”: biološko gledište
5. Čovek – majmun ubica: evolutivno gledište

Pokušaj da se umetnosti nametne odgovornost da je uslovila život izgleda mi kao izvrtanje činjenica. Suština umetnosti je preobličavanje života, ali ga ona ne stvara, niti uslovljava (Filips, 2004: 163).

Taksista

Taksista (1976) je film Martina Skorzezea o Trevisu Biklu (Travis Bickle), usamljenom, otuđenom i nepristupačnom vijetnamskom veteranu, koga glumi Robert De Niro (Robert De Niro). Ne znajući šta da uradi sa sobom, konstantno pateći od nesanice, on se zapošljava kao taksista u noćnoj smeni, vozeći po rizičnim delovima Njujorka. Ovaj film je izuzetno umetničko ostvarenje koje je, između ostalog, za ovu knjigu interesantno, jer je podstaklo jednu psihički bolesnu osobu da pokuša atentat na predsednika Amerike. Pored odlične atmosfere koju film sadrži, odličnog načina snimanja i scenarija, film je postao poznat baš zbog uticaja koji je ostavio na atentatora Džona Hinklija. Direktan uticaj ovog filma na jedan, zamalo istorijski značajan događaj, može se uzeti kao odličan primer za raspravu o uticaju umetničkog sadržaja medija na publiku. Ospravljajući se da je kinematografija odgovorna za događaje u realnosti, na ovom primeru i na primeru još nekih filmova koji su navodno inspirisali dosta nasilja, postigla bi se jedna od ključnih poenti knjige.

Skorzezeov *Taksista* prikazuje doživljaje Trevisa koji pokušava da se uključi u život Njujorka nakon povratka iz Vijetnamskog rata, ali mu to nikako ne ide. On se zaljubljuje u devojku koja je iz višeg društvenog sloja i sa kojom nema puno dodirnih tačaka. Na prvom izlasku uspeo je da je zgrozi odvevši je na projekciju pornografskog filma. Devojka odbija da se viđa sa njim dalje, a Trevis ne shvata gde je pogrešio. Posle nekoliko neprijatnih iskustava noćnog taksiranja, koja su kulminirala scenom u kojoj reditelj filma, Skorzeze, glumi lika koji objašnjava Trevisu kako će ubiti ženu koja ga vara, on nabavlja pištolj. Odmah pošto je nabavio pištolj, upotrebio ga je, ubijajući pljačkaša prodavnice. Ovo su prvi nagovještaji da je Trevis počeo da gubi kontrolu nad sobom. U sledećim scenama reditelj ga prikazuje kako nabavlja još oružja, razgovara sa sopstvenim odrazom u

ogledalu i bezrazložno puca iz pištolja u televizor koji je gledao u svom stanu.

Pogoršanje Trevisovog psihičkog stanja ide paralelno sa kulminacijom nasilja u filmu. Trevis prvo neuspelo pokušava da ubije predsedničkog kandidata, a zatim odlazi da spase mladu devojku od makroa koga ubija zajedno sa još dva njegova saradnika. Tokom obračuna je ranjen i, u momentu pre nego što policija stiže, on neuspešno pokušava da se ubije iz svog pištolja u kome više nije bilo metaka. Štampa od Trevisa pravi heroja, objašnjavajući kako je spasao devojku od prostitucije, vrativši je roditeljima. Na kraju filma, vozeći taksi, on susreće devojku u koju je bio zaljubljen. Iz razgovora sa njom i iz pogleda koji ima, možemo zaključiti da nam reditelj sugerise da Trevisu nije psihički bolje i da je on tempirana bomba ponovo spremna da eksplodira.

Odličnoj atmosferi koju film ima, doprinosi i to što je sniman na ulicama Njujorka. Nasilje i prostitucija izgledaju kao da se mogu videti na svakom uglu. Scenarista filma Pol Šreder (Paul Schrader), čak je razgovarao sa pravim makroima kako bi razradio lika kojeg Trevis ubija. Šrederova zamisao je bila da makro bude crnac. Međutim, Skorseze se zabrinuo oko toga jer bi to bilo i suviše rasistički. Tokom filma, Trevis ubija pljačkaša prodavnice koji je crnac, tako da se ubijanje crnog makroa reditelju učinilo neprimerenim, pa za tu ulogu odabira Harvi Kajtela (Harvey Keitel). Šreder je scenario napisao na osnovu ličnog iskustva. Jedan period svoje mladosti on je proveo živeći u kolima, shvatajući da nije razgovarao ni sa kim tri nedelje. On se osetio kao vozač taksija i to iskustvo usamljenosti ga je podstaklo da napiše scenario za *Taksistu*. Da bi film dobio na realizmu, Skorseze je insistirao da pokušaj atentata na predsedničkog kandidata bude sniman na mestu gde je ubijen čuveni mafijaš Džo Kolumbo (Joe Columbo) 1971. godine. De Niro je želeo uverljivom glumom da doprinese realizmu filma na kojem su insistirali reditelj i scenarista. Pripremajući se za svoju ulogu u *Taksisti* on je nekoliko dana taksirao po Njujorku.

Da bi dočarao Trevisovu paranoju, Skorseze je kameru koristio kao što se to radi u horor filmovima. Verovatno je ovo jedini razlog zbog kog Dejvid Kronenberg svrstava *Taksistu* u svoje omiljene filmove rađene u horor žanru. U *Taksistu* nema puno prikaza ultranasilja; ono je uključeno u film preko dijaloga, u kojima svi manje-više pričaju o nasilju, ili posrednim putem, kada je prikazan Trevis kako čisti krv sa zadnjeg sedišta svog vozila. Direktan prikaz ultranasilja može se videti samo na kraju filma, u sceni u kojoj se Trevis obračunao sa makroom. Poslednja scena obračuna u filmu sledi nakon dva sata izloženosti gledaoca rastu tenzije. Skorseze je ovu scenu želeo da snimi kao izuzetno nasilnu i realističnu. On je morao na neki način da je ublaži ne bi li izbegao opasnost da film dobije negativnu ocenu X. Da bi izbegao probleme sa cenzurom, on je napravio vizuelni trik snimajući najkrvavije scene 30% u boji, a 70% u crno beloj tehnici. Rezultat ove kombinacije jeste film koji izgleda kao da je ručno bojen. Ovaj vizuelni efekat je zadovoljio cenzore, tako da Skorsezeu ova scena nije donela nikakve probleme. Kulminacija filma *Taksista* predstavlja jednu od najrealističnijih ultranasilnih scena u kinematografiji. Odsustvo muzike i zvučni efekti odlično doprinose utisku okrutnosti nasilja koje se u njoj može videti.

Reakcije javnosti, kao i kad su u pitanju drugi kontroverzni i nasilni filmovi, bile su podeljene. Neki su hvalili Skorsezeov talenat i De Nirovu glumu, dok su drugi bili uz nemireni zbog prikaza nasilnih scena. Žan-Lik Godar je jednom izjavio: „Svaki dobar film postaje uspešan iz pogrešnih razloga“ (Bouzereau, 2000: 44). Međutim, *Taksista* je postao neslavan zbog pogrešnog razloga, usled toga što je psihički bolestan Džon Hinkli, pogledavši film petnaest puta, postao opsednut glumicom Džodi Foster. On je uputio nekoliko pisama mladoj glumici za vreme njenih studija na Jel Univerzitetu (Yale University). Pošto ona nije odgovorila na njegova ljubavna pisma, Hinkli je rešio da joj skrene pažnju na sebe atentatom na predsednika Regana. U pismu koje je nađeno u njegovoj hotelskoj sobi, gde je boravio neposredno pre pokušaja atentata 30. marta 1981. godine, Hinkli

je napisao: „Molim te pogledaj u svoje srce i na kraju mi daj šansu da ovim istorijskim delom zadobijem tvoje poštovanje i ljubav. Volim te zauvek” (Bouzereau, 2000: 45).

Martin Skorzeze je prvi put čuo o povezanosti *Taksiste* i atentata na Regana tokom večeri dodele akademskih nagrada. On je dobio nominaciju za film *Razjareni bik/Raging Bull* (1980) i stigao na ceremoniju sa ženom, De Nirom i producentom filma. Skorzeze se našao začuđen kad mu je dopušteno da prvi uđe u dvoranu. Tokom večeri on je otisao do toaleta, a sve vreme su ga pratila tri dobro naoružana čoveka. U tim momentima, Skorzeze još uvek nije ništa shvatao. Pošto nagrada za najbolji film nije bila dodeljena njegovom filmu, agent FBI-a ga je zamolio da napusti dvoranu i ode. Skorzeze je odbio da napusti salu ne shvatajući i dalje šta se dešava. Ipak, nekako su uspeli da ga ubede da ode iza bine, gde mu je De Niro objasnio vezu između filma *Taksista* i pokušaja atentata na Regana. Te večeri De Niro je dobio nagradu za najbolju glumu i morao je da da izjavu novinarima. Odmah mu je postavljeno pitanje da li oseća odgovornost zato što je njegova uloga u filmu *Taksista* ugrozila Reganov život. On je odgovorio da je to teško pitanje i napustio konferenciju (18). Kasnije su De Niro i Skorzeze saznali da je čak i vozač limuzine u kojoj su došli bio iz FBI-a.

Nekoliko godina pre nego što je *Taksista* nominovan za nagradu, Skorzeze je dobio pismo u kojem mu je prečeno smrću ako Džodi Foster dobije nagradu za ono što ju je on naterao da uradi u filmu. Te večeri FBI je bio takođe prisutna na dodeli nagrada, Fosterova nije pobedila i sve je ostalo u najboljem redu. Fosterova je tokom studiranja primila nekoliko pisama od Hinklija, a njena drugarica sa kojom je delila sobu, čim je čula na televiziji da je pokušan atentat na Regana, odmah je shvatila da postoji veza između atentata, Hinklija i pisama. Fosterova nije mogla da poveruje da se radi o istoj osobi. Tokom konferencije za štampu upitana je o nasilju u filmu *Taksista*, na šta je odgovorila: „Nisam ovde da bih odgovarala na pitanja vezana za *Taksistu*. Sve što znam je da je to jedan od najfinijih filmova koje sam

ikada videla. To je veoma značajan film” (Foster u Bouzereau, 2000: 46). Ona je upitana i o uticaju umetnosti na stvarni život: „Što se tiče mene, nema nikakve poruke u *Taksisti*. To je delo fikcije ... To ne znači da inspiriše ljude da rade bilo šta” (Foster u Bouzereau, 2000: 46).

Istog dana kada je pucano na predsednika, scenarista filma Pol Šreder je snimao svoj film u Njuorleansu. FBI ga je pronašla pokušavajući da sazna da li je Hinkli pokušao da stupi u kontakt sa njim. Šrederu je jednog dana stiglo pismo u kancelariju od nekog ko je želeo da stupi u kontakt sa Džodi Foster. Šreder je verovao da je to možda bio Hinkli. Prema njegovom mišljenju, Hinkli se prepoznao i identifikovao sa filmom. Ako neko želi da spreči da se ljudi identifikuju sa umetnošću, po Šrederu, postoje dva rešenja: da umetnost ne prikazuje poremećene ljude ili da ih prikazuje površno. Dok god se umetnost ne cenzuriše na ovaj način, slične stvari će se dešavati. Veza između Hinklija i *Taksiste* nije na nasilnom nivou već na psihološkom. Šreder je smatrao da je cenzura pornografije u redu, dok cenzura *Taksiste* ne rešava nikakav problem. Psihički bolesni ljudi mogu biti izazvani bilo čim (19).

Ted Tarner (Ted Turner), jedan od vodećih medijskih moćnika tog vremena, jeste izjavio da je on protiv svakog oblika cenzure, ali da ne podnosi nasilje i krv *Taksiste*, i da bi odgovorni ljudi iz *Columbia Pictures*-a mogli da se nađu na suđenju zajedno sa Džonom Hinklijem. Šreder se branio izjavljajući da nasilje iz filma može ostvariti i drugačiji efekat na psihički bolesne ljude. Ako se oni vide i prepoznaju u filmu, možda mogu da pomognu sebi (20). Skorseze je rekao: „Šta sam trebao da uradim povodom Hinkljevog pucanja. Možda moji filmovi zatežu nerve. To je ono što sam želeo da uradim, zar ne? Ne mogu i ne želim biti odgovoran za svaku osobu koja je otišla u bioskop u kome se daje neki od mojih filmova” (Bouzereau, 2000: 47). Neki su pretpostavili da Skorseze neće snimati više filmove zbog onog što se desilo, ali on je nastavio svoj rad, snimajući još nasilnije filmove kao što su *Razjareni bik* i *Dobri momci/Good-Fellas* (1990).

Ratnici podzemlja

Taksista je uticao na jednu psihički bolesnu osobu koja je rešila da ubije Regana, što predstavlja stvarni izazov filmskoj reprezentaciji nasilja. Međutim, osim Hinklija, više nije poznat nijedan slučaj u kom se neko, pod uticajem ovog filma, ponašao nezakonito. Sa druge strane, film Voltera Hila, *Ratnici podzemlja* (1979), nije doveo u pitanje život nijedne poznate ličnosti, ali je navodno izazvao više uličnog nasilja nego bilo koji drugi film. Prema ovom kriterijumu uspeo je da nadmaši i Kjubrikovu *Paklenu pomorandžu*. Naspram glamuroznog sveta gangstera i organizovanog kriminala, stoji ne tako sjajan svet uličnih bandi. Više nego bilo koji ultranasilni filmovi, filmovi o uličnim bandama predstavljaju ogledalo zapadnih društava. O nasilju koje se u njima vidi može se često čuti putem televizije, radija i štampe. Filmovi o uličnim bandama ne samo da su uspeli verno da prikažu stvarni život bandi, već su uspeli da u izvesnoj meri utiču na nasilje na ulicama. Ipak, nasilje koje se vidi u ovim filmovima nije ni izbliza onako brutalno i krvavo, kao ono u stvarnom životu.

Ratnici podzemlja je film o nevoljama i sukobima njujorške bande, koja se zove Ratnici (Warriors), tokom njihovog povratka sa skupa svih bandi Njujorka. Ratnici kreću sa jednog kraja Njujorka zvanog Koni Ajlend do drugog dela grada zvanog Bronx, da bi se susreli sa drugim bandama. Cilj njihovog okupljanja jeste pokušaj objedinjavanja svih bandi zarad preuzimanja kontrole nad gradom. Tokom dogovora, lidera skupa ubija Luter (Luther), psihotični vođa jedne od bandi. Nakon ubistva stiže policija i nastaje haos u kome se svi razilaze. Ratnici su tokom ove pometnje lažno optuženi za ubistvo i da bi uspeli da se vrate na Koni Ajlend, moraće da se bore protiv bandi kroz čiji deo grada prolaze. Njujorške bande željne osvete međusobno komuniciraju putem sopstvene radio stanice, koja te večeri obaveštava o kretanju Ratnika kroz grad. Do kraja filma

većina Ratnika uspeva da preživi i vraća se na Koni Ajlend. Za to vreme, istina o ubistvu se saznaje i pred poslednji obračun Ratnika sa Luterovom bandom (koji se trebao desiti kad su Ratnici već stigli na svoju teritoriju), pojavljuju se članovi drugih bandi oslobođajući Ratnike krvice. Ono što se desilo Luteru i njegovim drugovima nije prikazano.

Scenario za film napisao je Volter Hil uz pomoć Dejvida Šatera (David Shater), na osnovu jednog romana napisanog 1965. godine. Roman je interpretacija grčkog mita o Odiseju i njegovom povratku kući, ovaj put kroz teritorije uličnih bandi. Junaci filma prolaze kroz smrtonosna iskušenja i borbe, a ako uspeju da se vrate, ulaze u legendu, postajući besmrtni. U jednom delu filma, Ratnici su na svom povratku kući zavedeni od bande devojaka, umesto muza, koje su pokušale da ih tako općinjene savladaju.

Kada su bande iz stvarnog života saznale da se snima film o njima postale su uznemirene, stvarajući Volteru Hilu i celoj ekipi probleme. Reditelj i njegovi saradnici su brzo naučili kako da ostanu smirenji da se ne suprotstavljaju bandama. Nakon ovih incidenata, Hil i producent filma su rešili da ne koriste članove pravih bandi kao sporedne glumce.

Film je sniman po autentičnim delovima grada u kojima su se nalazile prave bande i sa izborom nepoznatih glumaca što je posebno pojačavalo realizam. Sa druge strane, način snimanja i montiranja *Ratnika podzemlja* bio je u Pekinpoovom stilu. U scenama tuča vidi se upotreba kratkih rezova i kombinovanje usporenih snimaka sa onim u normalnoj brzini. Uz izuzetno stilizovanu odeću koju glumci nose, ovo je film učinilo izuzetno interesantnim za gledanje. Kada se ovako snimljen film pojavio, odmah se postavilo pitanje: da li *Ratnici podzemlja* glorifikuju nasilje? Mnogi kritičari su se osvrnuli na ovo pitanju. Reakcije su, kao i uvek, bile podeljene.

Međutim, reakcije kritičara čine se kao najmanji problem jer su prave nevolje nastale na ulicama gradova. Film je počeo da se prikazuje 9. februara 1979. godine u 670 bioskopa širom

Amerike. Posle projekcija ovog filma, u mnogim mestima izbijale su tuče. Već do sredine marta te godine, poginulo je troje ljudi u sukobima inspirisanim filmom *Ratnici podzemlja*. Prva osoba poginula je već 12. februara, u sukobu nastalom oko bele devojke između jedne crnačke i belačke bande. Poginula osoba bila je ubijena iz pištolja. U Kaliforniji, u tuči u kojoj je učestvovalo oko dvadeset ljudi, poginuo je jedan tinejdžer. Treće ubistvo se desilo u Bostonu, kada se grupa mladića vraćala kući nakon projekcije filma. Oni su napali tinejdžera koji je kasnije od povreda preminuo u bolnici. Grupe građana počele su da traže zabranu projekcija *Ratnika podzemlja* kako se nasilje nakon projekcija filma nastavljalo. Protest je dobio na snazi kad su mu se priključili i pripadnici verskih zajednica u Americi.

Posle nekoliko incidenata studio za koji je snimljen film, *Paramount Pictures*, počeo je da povlači film iz bioskopa oko kojih su se dešavali neredi za vreme projekcija. Studio se oglasio preko svojih predstavnika, tvrdeći da niko nije očekivao da će film izazvati nasilje. Pored ovog, studio je obećao da će učiniti sve što je u njihovoj moći da spreči ovakve incidente. Osmišljena je i nova reklamna kampanja, u kojoj se pojavljuje samo ime filma i vreme njegove projekcije. Studio je smatrao da je stara reklama filma skretala publici pažnju u pogrešnom pravcu. Nova reklama išla je u smeru osnovnog informisanja, bez ikakvog veličanja filma. Nakon dve nedelje od kako je film distribuiran, studio je zaradio dovoljno novca, pa je dodelio vlasnicima bioskopa slobodu da odluče da li će *Ratnike podzemlja* i dalje prikazivati u zavisnosti od njihove procene rizika. Odgovornost studija time je prebačena na vlasnike bioskopa koji su sami trebali da se opredеле da li žele da prikazuju film. Ovo je bio potez koji nije doneo odgovarajuće rešenje, osim što je preusmerio krivicu. *Ratnici podzemlja* bili su popularan film od koga je svaki vlasnik bioskopa mogao da zaradi dosta novca, tako da je bilo malo verovatno da će neko odustati od njegove projekcije. Jedan od vlasnika bioskopa je izjavio: „Zašto bih ja žrtvovao film samo zbog toga što neka deca mogu da mi iscepaju sedišta. Oni to rade

i na filmovima koji ne donose novac. Popravku sedišta mogu da platim samo od prodaje kokica pred projekciju ovog filma” (Bouzereau, 2000: 117).

Zbog incidenta u Bostonu u kome je poginula maloletna osoba, predsednik *Nacionalnog udruženja vlasnika bioskopa* (21) i predstavnik *Paramount Pictures*-a branili su *Ratnike podzemlja* tokom javnog saslušanja. Oni su tvrdili da ne postoji kauzalna veza između filma i stvarnog života. Pokretna slika jeste refleksija sveta u kome živimo. Promeniti film značilo bi promeniti način života građana (22). Međutim, nisu se svi složili sa ovim, okrivljujući film i dalje. Predstavnik studija je rekao da bi bilo kakva akcija usmerena protiv filma bila neustavna, objašnjavajući kako bi i on tražio krivca u svemu da je njemu neko poginuo. Po njemu, takva reakcija je normalna i razumljiva (23). Tokom saslušanja pojavila se i jedna osoba, koju su dva sata mučila tri nepoznata čoveka, okrivljujući *Ratnike podzemlja* za incident koji se desio.

Porodica poginulog dečaka je podnela tužbu protiv *Paramount*-a, okrivljujući studio za smrt deteta. Posle gledanja filma, sud je odbacio optužbu roditelja. Prema mišljenju suda, film je prepun nasilnih scena, ali se ne može reću da u bilo kom momentu on propagira nasilje kod gledalaca.

Francuska cenzura je isekla film tako da je Volter Hil tražio da mu se skine ime kao reditelju filma, trvdeći da su tim činom povređena osnovna demokratska načela. On je poslao pismo vodećim francuskim novinama:

Ljubitelji filma u Francuskoj:

Sećenja koja su napravili cenzori na *Ratnicima podzemlja* primorala su me da odbacim svako autorstvo sa verzijom skoro prikazanom u Parizu.

Ne želim da napravim specijalan odgovor na optužbe za moj film. Jednostavno želim da dodam moje ime dugoj listi onih koji veruju da ono što se može desiti jednom filmu može da se desi svim filmovima: verovanju da kada je jedna sloboda uskraćena

onda su sve ugrožene: verovanju da je cenzura uvreda dostojanstva individue i uvreda ideje demokratije. Volter Hil (Bouzereau, 2000: 118).

Gotovo ista stvar kao sa *Paklenom pomorandžom* desila se i sa Volter Hilovim *Ratnicima podzemlja*. Umesto da bude shvaćen kao odraz društvenih događanja, ovaj film je optužen za nedela koja su počinili pripadnici bandi u tučama. Nakon optužbi na račun filma za tri ubistva, izgleda da je teško braniti poziciju da umetnost nije prouzrokovala nasilje. Ipak, čini se da kad se činjenice sagledaju pažljivije, možemo doći i do drugačijih zaključaka koji neće jednostavno okriviti film. *Ratnici podzemlja* je film o uličnim bandama i nasilju u njihovim međusobnim obračunima. Dakle, bande i njihovo nasilje su postojali pre filma i nisu nastali zbog *Ratnika podzemlja*. Nakon što je distribuiran, film je izazvao dosta nereda, jer je najčešća publika ovog filma bila baš ona o kojoj je u filmu reč. Ovim je stvorena jedinstvena prilika da se bande međusobno susretnu u blizini bioskopa i da se, umesto na povućenijim mestima, na kojima se obično obračunavaju, tuku na javnim mestima. Pravi uzrok tuča i nasilja nije film. Dve od tri osobe su poginule u obračunima u kojima su se bande raspoznavale kao belačke i crnačke. Pravi uzrok je rasizam, a bioskopska projekcija je samo mesto na kom su se igrom slučaja pripadnici bandi sreli. Da nije bilo bioskopske predstave, bande bi se obračunavale na drugom mestu. *Ratnici podzemlja* nisu doveli do porasta kriminala, maloletničke delikvencije i broja ubistava. Desilo se da su se uobičajeni sukobi bandi odigrali u blizini bioskopa. Međutim, moralna panika se podigla do tog nivoa, da su se mnoga udruženja građana i crkvene organizacije uzbunile zbog filma, optužujući ga. Zbog čega? Film nije proizveo rasizam. Rasizam je duboko strukturalno uslovljen ideologijom, kapitalističkom ekonomijom i istorijskom prošlošću. Sa druge strane, postojanje samih bandi uslovljeno je siromaštvom, otuđenjem i problemima u vezi sa velikim urbanim sredinama. Umesto kompleksnog tumačenja, ponuđena je pojednostavljena slika u kojoj su *Ratnici podzemlja*,

nakon nekoliko sukoba, nepromišljeno osuđeni. Izabran je krivac za realne i duboko strukturalne probleme jednog društva.

Kao i u slučaju *Paklene pomorandže*, pokazalo se da su *Ratnici podzemlja* prošli kroz sve teorijski izložene etape moralne panike. Prvo je uočeno da su se desile tuče i neredi u kojima je, za razliku od događaja oko Kjubrikovog filma, bilo i mrtvih. Drugo, tabloidski mediji su o ovim događajima (zlo)namerno prenosili informacije senzacionalistički i maksimalno pojednostavljeni. Treća etapa počinje izbijanjem javnih rasprava, suđenja i pokretanjem najrazličitijih društvenih i verskih organizacija u nameri da spreče projekcije filma. Reakcija društvene kontrole je, kao četvrta etapa u ciklusu moralne panike, primorala studio za koji je snimljen film *Ratnici podzemlja* da promeni reklamu i izvrši pritisak na vlasnike bioskopa u rizičnim delovima grada, koji su trebali da povuku film sa repertoara. Kjubrik je sam tražio da se *Paklena pomorandža* povuče iz bioskopa u Britaniji. Ovo je jedinstven slučaj kada je studio za koji je snimljen film odustao od zarade u Velikoj Britaniji da bi poštедeo reditelja pritiska javnosti. Ovo je dokaz Kjubrikovog autoriteta, ali i jačine pritiska britanske javnosti. Poslednja etapa predstavlja povlačenje moralne panike nastale zbog ovih filmova. Međutim, ono što se nije povuklo jeste nasilje, ratovi uličnih bandi, rasizam, siromaštvo i otuđenje u velikim gradskim sredinama. Tabloidska štampa je odmah našla nove krivce za složene društvene probleme i na njih preusmerila svoju pažnju, dok se ne pojavi film koji će biti pogodan za novo senzacionalističko izveštavanje.

Uticaj Hong Konga

150

Uticaj hongkonških filmova mogao bi najbolje da se sagleda preko dela reditelja Džona Vua, koji se u svom radu posvetio problematizovanju nasilja, kao i Pekinpo. Filmove je počeo da snima još 1973. godine, međutim, široj publici na Zapadu postao je poznat tek kada je otišao u Holivud, početkom devedesetih godina. Danas se smatra jednim od vodećih reditelja, koji je promenio akcioni žanr i redefinisao kinematografsko nasilje. U njegovim filmovima meci lete na sve strane, junaci često nisu ubijeni jednim već stotinama metaka, a akcione scene snimljene su usporeno iz svih mogućih uglova. U nasilnim scenama iz njegovih filmova mogu se videti junaci koji u međusobnom obračunu plešu između metaka koji proleću. Ovo je jedan od osnovnih razloga zašto se njegove akcione scene čine nerealnim, skoro kao one u crtanim filmovima. Moglo bi se reći da je Vu nastavio sa kinematografskom reprezentacijom nasilja tamo gde je Pekinpo stao. Teme koje preovlađuju u njegovim ostvarenjima su čast, drugarstvo, ljubav i lojalnost. Najznačajniji ultranasilni filmovi koje je snimio u periodu u kom je stvarao u Hong Kongu su *Bolje sutra/A Better Tomorrow* (1986), *Ubica/The Killer* (1989) i *Metak u glavi/Bullet in the Head* (1990).

Metak u glavi je verovatno Vuov najnasilniji film. Njegova radnja je smeštena uglavnom u Vijetnamu, a jedan deo se odvija u Hong Kongu. Ovaj film, po tematiki i pojedinim scenama, u kojima je prikazana patnja junaka zarobljenih u Vijetnamu, izuzetno podseća na *Lovca na jelene/Deer Hunter* (1978, Michael Cimino). Film počinje u Hong Kongu, prateći sudbine tri druga: Bena (Ben), Frenka (Frank) i Pola (Paul). Svakodnevni život u Hong Kongu prikazan je kao prepun nasilja. U filmu se mogu videti pobune na ulicama i siromaštvo. Zbog toga što su u obračunu sa bandom razbojnika, koja je pokušala da im otme pare, ubili njihovog vođu, Ben, Frenk i Pol beže od policije u Vijetnam. Tamo pokušavaju da prodajom droge dođu do para kako bi sebi obezbedili lagodan život. Međutim, na ratnom

području iznenađenja su konstantna. Plan tri druga kreće naopako pošto je sve što su pokušali da urade obesmišljeno u zemlji zahvaćenoj ludilom rata. Nakon ubistva i pljačke ogromnog bogatstva jednog mafijaša, tri druga su pokušala da pobegnu iz Vijetnama. Međutim, Pola je uhvatila groznica za ukradenim zlatom i on zaboravlja na drugarstvo, gubeći razum. Polovo ponašanje izuzetno podeseća na Bogartovu (Humphrey Bogart) ulogu u filmu *Blago Siera Madre/The Treasure of the Sierre Madre* (1948, John Huston). Tokom bekstva iz Vijetnama, da bi sačuvao zlato i vlastiti život, Pol je pucao Frenku u glavu i ubio nedužne civile kako bi oteo njihov čamac i vratio se u Hong Kong. U filmu Frenk nije poginuo zbog toga što mu je Pol uradio, već je ostao živ sa metkom u glavi. Posledice povrede Frenkove glave bile su tako strašne da mu je život postao nepodnošljiv zbog bola koji je trpeo. Ben ubija Frenka da bi mu skratio muke i odlazi u Hong Kong da se obračuna sa sada uspešnim biznismenom Polom. „Njihova borba do smrti je duga i brutalna kao nijedna druga u Hong Konškoj kinematografiji”(Fulwood, 2003: 20).

Iako snima izuzetno nasilne filmove, Vu tvrdi da on mrzi nasilje, a da njegova fascinacija njime seže čak do njegovog detinjstva.

Kada sam bio dete video sam mnogo toga. Moja porodica je bila siromašna, i mi smo živeli u sirotinjskom kvartu. Tamo su se dešavala ubistva zbog trgovine drogom svakog dana, i sećam se dve pobune na ulicama kad je policija ubijala ljude ispred vrata moje kuće. Koristim nasilje u filmu da bi poslao poruku. Ne snimam nasilje koje je svrha samom sebi, već zbog lepote ideje. Takođe smatram da nam je potrebna neka vrsta heroja. Heroj je sam, on nije neko ko ubija sve loše momke, ali jeste neko ko izražava kako bi mi mogli podići naše dostojansto (Bouzereau, 2000: 92).

Bilo je izvesno da će Vu, posle svojih odličnih filmova u Hong Kongu, stići do Holivuda. Prvi film koji je snimio u Americi bio je *Teška meta/Hard Target* (1992). Odgovorni iz

studija *Universal Pictures* za koji je Vu snimao ovaj film, bili su zabrinuti oko toga da ne pretera u prikazu nasilja. U Americi je bilo dosta problema oko distribucije filma *Ubica*, koji nije njegov najnasilniji film i studio je sa razlogom strepeo. Strahovi su se pokazali opravdani, jer je Vu, pored upozorenja, snimio nasilan film u svom stilu. Cenzori su mu dodelili nepovoljnju ocenu, zbog koje je Vu vršio korekcije filma, koje nisu nikako doprinele da on konačno popravi utisak. Reditelj je bio veoma razočaran zato što američki cenzori nisu ni u jednom momentu objasnili šta nije u redu sa filmom i zbog čega tačno nije dobio povoljniju ocenu. Vu nije bio naviknut na ovakav odnos jer je u Hong Kongu, kao u klasičnom Holivudu, bila praksa da cenzori objasne gde postoji problem. Vu je tvrdio da je vršio naknadne rezove nagadajući ono što bi censorima moglo biti neadekvatno. Studio je smatrao da se ne radi o brutalnosti pojedinih nasilnih scena i vidljivosti prolivene krvi, već da suština problema leži u broju ubijenih junaka u filmu.

Odlazak u Holivud nije se pokazao kao dobar potez po Vuovo kreativno izražavanje. Želja za profitom, kojom su studija vođena, naterala ga je da se nakon prvog neuspeha prilagodi komercijalnim zahtevima i snimi film *Slomljena strela/Broken Arrow* (1996). Nasilje u ovom filmu je toliko pitomo, da se može postaviti pitanje ko je režirao film, Vu ili studio. Nakon ovog, usledili su filmovi koji su se pokazali kao veoma isplativi *Ukradeno lice/Face Off* (1997) i *Nemoguća misija 2/Mission: Impossible 2* (1999). „Tužno, nijedan od njegovih američkih projekata nije imao takvu dubinu i emocionalni integritet kao njegova Hong Konška ostvarenja“ (Fulwood, 2003: 19).

Ultranasilje horor filmova

Filmovi horor žanra su verovatno najnasilniji filmovi svih vremena. Nakon eskalacije nasilja u svim žanrovima, horor filmu, da bi i dalje ostao strašan, nije ostalo ništa drugo nego da se osloboди svih kočnica i ode do krajnjih granica. Horor žanr je definitivno dokazao da nasilje ne mora obavezno biti prikazano eksplicitno da bi bilo šokantno i efektivno. Kao i u Hičkokovom filmu *Psiho*, najnasilnije scene horora ne plaše publiku zbog toga što je ona videla, već zbog toga što misli da je videla. Filmovi Džorža Romera (George Romero) *Noć živih mrtvaca/Night of the Living Dead* (1968) i Tobi Huperov (Tobe Hooper) *Teksaški masakr motornom testerom/Texas Chainsaw Massacre* (1974) su dva ključna i veoma uticajna horor filma koji su prikazali veoma malo nasilja u veoma nasilnom kontekstu. Ovi filmovi su napravili zaokret u horor žanru, ali su, pored dosta bledih nastavaka i rimejkova, doneli i puno loših imitacija.

Film *Noć živih mrtvaca* snimljen je sa najminimalnijim budžetom. Radnja filma, inače prilično jednostavna, prikazuje brata i sestru koji su predveče došli da posete očev grob. Dok su bili na groblju, napala ih je grupa zombija. Sestra uspeva da pobegne i sakriva se u obližnjoj praznoj kući, sa još nekoliko preživelih ljudi. Zombiji su leševi nedavno preminulih ljudi koji su ustali iz groba zbog povišene radijacije nastale usled atomskog istraživanja. Brzo, tokom gledanja filma, saznaće se da je jedini način za ubijanje zombija razbijanje njegove glave. Sa druge strane, zombi može da zarazi čoveka jednim manjim ujedom. Svi junaci filma ginu u borbi sa zombijima, osim jednog, koga nakon stravično provedene noći, ujutru greškom ubija spasilačka ekipa.

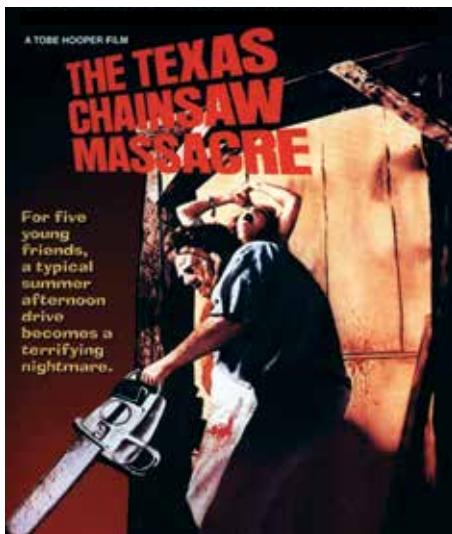
Ništa slično nije bilo snimljeno pre ovog filma. Reditelj se koristio crno-belom tehnikom dajući filmu gočki ambijent i realizam čak i pri najstilizovanijim scenama nasilja. Film je postigao veliki uspeh, verovatno zahvaljujući i reklamnoj propagandi u kojoj se nudilo 50.000 dolara kao životno osiguranje

u slučaju da neko umre tokom projekcije *Noći živih mrtvaca*. Danas se ovaj klasični horor film ne čini tako strašnim, međutim, u vremenu kad je snimljen, ljudi su bili užasnuti nasiljem koje su mogli da vide na platnu tokom projekcije. Pored dobre reklamne propagande, uspeh filma *Noć živih mrtvaca* i njegova izuzetna snaga proizilaze iz problematizacije društvenih tabua kao što su ubistva, kanibalizam i strah od oživljavanja mrtvih. Ovaj film ima dva nastavaka koje je režirao Džordž Romero *Svitanje mrtvaca/Dawn of the Dead* (1979) i *Dan mrtvaca/Day of Dead* (1979). Snimljen je i rimejk originalnog filma iz 1968. godine u boji *Noć živih mrtvaca/Night of the Living Dead* (1990, Tom Savini) koji predstavlja bledu kopiju originalnog dela.

Teksaska masakr motornom testerom je drugi film čija je nasilna reputacija postala legendarna. Radnja filma prati grupu mlađih ljudi na putu koje napada maskirani ubici sa motornom testerom. Jedan po jedan, junaci filma ginu, da bi do kraja uspela da se spase samo jedna devojka. Cela priča ovog filma je zasnovana na istinitom događaju o američkom masovnom ubici koji je uhapšen 1957. godine. Nasilje ovog filma nije u velikoj meri eksplicitno, uglavnom su prikazane nasilne situacije i užasna atmosfera, ostalo je prepusteno mašti gledaoca. *Teksaska masakr motornom testerom* je, kao i *Noć živih mrtvaca*, niskobudžetni film sniman na 16 mm traci. Ključna komponenta ovog strašnog filma, zbog koje je dobio mnogo negativnih kritika, jeste realizam nasilnih scena koje su u njemu prisutne. Njega prate krvavi i brutalni, ali neuspešni nastavci *Teksaska masakr motornom testerom 2/Texas Chainsaw Massacre 2* (1986, Tobe Hooper), *Teksaska masakr motornom testerom III/Texas Chainsaw Massacre III* (1990, Jeff Burr), *Povratak teksaškog masakra motornom testerom/The Return of the Texas Chainsaw Massacre* (1995, Kim Henkel) i *Teksaska masakr motornom testerom: početak/Texas Chainsaw Massacre: the Beginning* (2006, Jonathan Liebesman).

Nakon filmova *Noć živih mrtvaca* i *Teksaska masakr motornom testerom*, većina horor filmova sedamdesetih postala je izuzetno predvidiva. Ipak, početkom osamdesetih dolazi

do novog pomaka u horor žanru pojavom nekoliko izuzetno originalnih filmova. Ovi filmovi su se bazirali na prikazu masakra uz maksimalnu vidljivost prolivene krvi. Situacije u kojima su prikazani pokolji uglavnom su polukomične ili potpuno komične. Većina ovih filmova prikazuje junake u sukobu sa stvorenjima koja su se povampirila i koja izgledaju kao deformisani ljudi. Njih glavni junaci ovih filmova sekú i ubijaju tako da krvi ima na sve strane, dok ljudi ginu manje vidljivo. Često sporedni likovi bivaju ujedom zaraženi, tako da oni, nakon kraćeg vremena, doživljavaju transformaciju u neku vrstu demona, koji kasnije bivaju brutalno iskasapljeni. Sve je počelo sa Sem Rejmijevim (Sam Raimi) filmom *Zli mrtvaci/Evil Dead* (1982). On je imao nastavke *Zli mrtvaci II/Evil Dead II* (1987), koji je u stvari samo krvaviji i smešniji rimejk prvog dela i *Zli mrtvaci III/Evil Dead III* (1993), u kome je glavni junak, sa motornom testerom i puškom, prebačen kroz tunel vremena u XIV vek. Kada je ova vrsta filmova u pitanju, pored Sem Remija, treba pomenuti reditelje Stjuarta Gordona (Stuart Gordon) i njegov film *Reanimator/Re-Animator* (1985) i Piter Džeksona (Peter Jackson) sa ostvarenjima *Loš ukus/Bad Taste* (1987) i *Živo mrtav/Dead Alive (Brain Dead)* (1992).



Iako ovi filmovi prikazuju šokantne masakre pri kojima krvi ima na sve strane, videti motornu testeru u XIV veku, nije strašno, već smešno. U drugom filmu iz serijala *Zli mrtvaci*, jedan od demona ujeda glavnog junaka za ruku. U sledećoj sceni njegova ruka ga napada i nakon komične borbe sa njom, on je odseca motornom testerom, a odsečena ruka beži. Gledajući ove filmove, čovek se često nađe u situaciji da ne zna da li da se smeje ili zgrozi od gadosti. Ni u jednom momentu filmovi Sem Rejmija i Pitera Džeksona nisu strašni za gledanje, već gnusni. Čini se da je Piter Džekson prevazišao sve masakre iz horor filmova svojim ostvarenjem *Živo mrtav*. Ovaj film je toliko krvav, da je postavio nove standarde u scenama horor masakra. U finišu filma, glavni junak, da bi izašao na kraj sa svim stvorenjima koja su ga napala u njegovoj kući, uzima kosilicu za travu i kasapi ih. Tokom ove scene vidi se toliko prolivene krvi, da je neko verovatno ispred kamera morao crevima i kantama da prska tečnost koja je ličila na krv.

Radnja ovih horor filmova dramaturški je jednostavna. Na primer, u *Zlim mrtvacima II* sav zaplet se odvija u prvih nekoliko minuta, tokom kojih junaci stižu do kolibe, gde nalaze knjigu mrtvih. Sve ostalo što se do kraja filma može videti jeste borba između demona i junaka ovog filma. Bez obzira na svu banalnost i jednostavnost dramaturgije, pomenuti horor filmovi su ostavili veoma značajan uticaj na kinematografiju. Današnji filmovi prikazuju demone slično, ili čak gotovo isto, kao što su to radili Rejmi, Gordon i Džekson. Najbolji primer njihovog uticaja je film Roberta Rodrigeza (Robert Rodriguez) *Od sumraka do svitanja/From Dusk Till Dawn* (1996).

Nasilje postmodernih filmova

Novonastalo kulturno stanje, prouzrokovano tranzicijom društava organizovanih oko proizvodnje dobara u društva organizovana oko razmene simbola i komunikacije, zvano postmoderna, odrazilo se višestruko na kinematografiju. Jedna od promena evidentna je u produkcijskoj praksi. Prestankom proizvodnje filmova za masovno tržište, filmska industrija Amerike krenula je u mnogo fleksibilniju produkciju, prilagođavajući se segmentiranom tržištu. Ipak, najbitnije promene nastale su u samoj kinematografiji. Postmoderni film je odustao od uplitanja ideologije i kritike društvenih institucija karakterističnih za kinematografiju šezdesetih i sedamdesetih. Došlo je do kolapsa kulturnih normi i estetskih vrednosti koje su nekada važile. Postojeće kinematografske forme postale su iscrpljene, a način produkcije zastareo. Postmoderni film je uneo novine služeći se intertekstualnim referencama, prisvajajući i mešajući stilove i citate uz potpuno slobodno oslanjanje na dela iz celokupne filmske i medijske istorije. Na ovaj način, nastali su filmovi nezavisni od trenutnih društvenih zbivanja i socijalne istorije. Ovakvo stanje je odlično opisao Žan Bodrijar u svojoj knjizi *Simulakrum i simulacija*. Prema njegovom mišljenju, današnji mediji ne predstavljaju, već definišu svet u kome živimo. Realnost se gubi u nizovima slika kojim nas vizuelni mediji bombarduju. Postmoderni svet je doba hiperrealnosti, koga čine slike koje ne referiraju ni na šta osim na druge slike, koje nemaju oslonca u stvarnom životu. „Nalazimo se u univerzumu u kome ima sve više informacija a sve manje smisla“ (Bodrijar, 1991: 83). O ovom stanju Bodrijar piše kao o imploziji stvarnog u medij. Medij se više ne bavi spoljnjim svetom, već samim sobom; stvarnost nestaje, ostaje medij.

Ali slika više ne može da predstavlja realno, jer je ona to sama to realno. Ne može više ni da ga sanja, jer

je ona ta virtuelna realnost. Kao da su stvari progutale sopstveno ogledalo i postale prozirne samima sebi, potpuno vidljive samima sebi, u punoj svetlosti u realnom vremenu, u nemilosrdnom preslikavanju. Umesto da su kroz iluziju same sebi odsutne, one su prinudene da se ispisuju na milionima ekrana na čijim horizontima nestaje ne samo realno, već i sama slika. Realnost je prognana iz realnosti. (Bodrijar, 1998: 14).

Usled ovih trendova, kinematografska reprezentacija nasilja gubi na težini i ostaje bez ikakvog odnosa i veze sa stvarnim svetom, odnosa kakav je nekad imala u filmovima Pena, Pekinpoa i Kjubrika. Čak i najnasilnije scene postmodernih filmova postaju kao i sve druge slike, homogenizovane i očišćene od značenja. Kventin Tarantino predstavlja vodećeg savremenog reditelja koji snima ultranasilne postmoderne filmove. Intertekstualna citatnost u njegovim delima je izuzetno izražena. Postoji duga lista filmova i reditelja koje voli i koje u svojim ostvarenjima citira.

Prvi film koji je snimio, *Ulični psi*, nastaje oslanjajući se na japanski film *Grad u vatri/City on Fire* (1987, Ringo Lam). Pored preslikavanja osnovne radnje ovog filma, u *Uličnim psima* se može pronaći i mnogo drugih citata koji se odnose na popularnu kulturu uopšte. *Džeki Braun/Jackie Brown* (1997) je Tarantinov film inspirisan Kjubrikovim *Ubistvom* u kojem se kriminalna radnja prikazuje, kao u drevnoj japanskoj pripoveti „Rašomon”, iz ugla svakog aktera koji je u njoj učestvovao. Verovatno da se Tarantinova najupečatljivija scena, u vezi sa filmskim nasiljem inspirisanim citatnošću, nalazi u filmu *Petparačke priče/Pulp Fiction* (1994). Tokom ovog filma imamo prilike da vidimo zarobljenog junaka, koga glumi Brus Vilis (Bruce Willis), kako uspeva da se osloboodi, a zatim izabere oružje kojim će napasti silovatelje. Nijedno oružje koje je pogledao i isprobao, dok se konačno nije odlučio čime će se boriti, nije slučajno odabrao. Svaki izbor predstavlja Tarantinovu posvetu nekom filmu i reditelju kojeg voli. Prvo na šta je Brus Vilis naišao jeste čekić

koji predstavlja omaž završnoj sceni filma *Vatrene ulice/Streets of Fire* (1984, Walter Hill) Voltera Hila u kojoj se glavni junaci bore čekićima. Sledеće oružje koje uzima jeste bejzbol palica, što predstavlja omaž filmu *Nedodirljivi/The Untouchables* (1991 Brian De Palma) Brajana De Palme. Ovaj film sadrži izuzetno brutalnu scenu u kojoj Robert De Niro u ulozi Al Kaponea bejzbol palicom razbija neposlušnom mafijašu glavu. Treće oružje od kog odustaje je motorna testera. Ovo je omaž *Teksaškom masakru motornom testerom* i rimejku *Skarfejsa/Scarface* (1983, Brian De Palma) Brajana De Palme. Konačno, junak ovog filma odabira mač, što predstavlja omaž Kurosavinom filmu *Sedam samuraja*.

Svako Tarantinovo ostvarenje je paradigmatičan primer postmodernog filma prepunog citata, uz prisustvo ultranasilja očišćenog od bilo kakve veze sa realnim društvenim zbivanjima. Nasilje njegovih filmova inspirisano je istorijom kinematografije. U jednom od poslednjih Tarantinovih filmova, *Kill Bill I*, glavna junakinja, koju tumači Uma Turman (Uma Thurman) obučena je isto kao Brus Li (Bruce Lee) u jednom od svojih kung-fu filmova, mačuje se po uzoru na samurajske filmove, a muzika koja prati dvoboje preuzeta je iz špageti vesterna.

Odlika postmodernog filma ima dosta, ali bi se kao najvažnije mogle navesti:

- Naglašavanje subjektivnosti događaja koji se prikazuju, instiranjem na njihovom prikazivanju iz perspektive junaka filma
- Zamućivanje i nestajanje granice između moralnog i nemoralnog ponašanja
- Korišćenje više žanrova tokom filma, ili istovremeno mešanje pojedinih žanrovske konvencije tokom jedne scene
- Povremeno ubacivanje drugih medijskih formata, kao što su crtani film, televizija ili sapunska opera
- Samorefleksivnost filma, nastala povremenim skretanjem pažnje publici na činjenicu da se radi samo o fikciji
- Nelinearna naracija

- Mešanje i gubljenje granica između visoke umetnosti i fenomena popularne kulture
- Konstantno oslanjanje citatnošću na prethodna ostvarenja kinematografije, bez ikakvog, ili sa izuzetno slabim odnosom sa stvarnošću.

Postmoderni film, kao i teorija, odbacuje velike naracije. Ova osobenost postmodernog filma se ogleda u tome što on nema univerzalne poruke, niti, nakon prikaza pojedinih životnih situacija, objašnjava šta se to do kraja desilo junacima ostavljajući kraj otvorenim.

Prirodno rođene ubice

Prirodno rođene ubice nastaju 1994. godine i predstavljaju jedan od najnasilnijih postmodernih filmova, koji ne problematizuje direktno nasilje, već medijsku reprezentaciju nasilja. Snimljen je u režiji Olivera Stouna, prema scenariju Kventina Tarantina. Originalni scenario, koji je Tarantino prodao za jedan dolar prijatelju, nastao je 1988. godine. Kasnije, njegov prijatelj preprodaje scenario Stounu, koji prema njemu snima film. Međutim, Stoun je izvršio dosta izmena u samom tekstu scenarija, zbog kojih se Tarantino sastao sa njim. Nakon razgovora, Tarantino odustaje od toga da bude potpisana kao scenarista. U filmu, on je samo pisac priče *Prirodno rođene ubice* dok se Stoun sa još par saradnika vodi kao scenarista.

Prirodno rođene ubice prikazuju ljubavni par Miki (Mickey) i Melori (Mallory) koji putuju širom Amerike i ubijaju ljude slično kao što su radili Boni i Klajd. Međutim, ovaj put, reditelj ne prati par na njihovom putu iz objektivne ili njihove perspektive, već prikazuje kako mediji predstavljaju događaje u vezi sa njihovim sudbinama. „Miki i Melori, zajedno sa drugim likovima, nisu nastali kao pokušaj predstavljanja stvarnih ljudi. Oni su puke karikature, kartonski isečci koji ljude reflektuju na crtano filmski način kao što to rade tabloidski mediji” (Page, 2005: 102). Film predstavlja odraz američke opsesije nasiljem i svakodnevno medijsko pothranjivanje te opsesije. Od početka filma stiče se utisak da smo ispred televizora na kojem neko stalno menja kanale, jer nas reditelj bombarduje munjevitom promenom slika snimljenim različitim stilovima i brzinama uz upotrebu drugačijih filtera, objektiva i prikazanim iz različitih uglova, čas u boji, čas crno-belo. Pred očima gledaoca, pogotovo onog koji prvi put gleda film, nalazi se vizuelna kompilacija slika prepunih nasilja koja izgleda kao u crtanim filmovima. Pored ovog, reditelj koristi formu filma, tv dnevnika, dokumentarne emisije o masovnim ubicama, tok-šou emisije, reklame, sitkoma

i crtanog filma. Kroz ovu kompilaciju različitih formata koji se smenjuju na platnu, provlači se glavna priča o ljubavnom paru ubica i dve sporedne o TV voditelju opsednutom sobom i poremećenom detektivu.

Nakon niza ubistava koje su Miki i Melori počinili, ispraćenih od strane voditelja koji predstavlja izopačene medije u jurnjavi za senzacijom i detektiva koji predstavlja zakon ogrezao u zločinu, oni dospevaju u zatvor. Odluka države je da se nad masovnim ubicama izvrši lobotomija, tako da oni postanu nesposobni za nasilje. Pre nego što odu na izvršenje presude, voditelj, željan slave, uspeva da ubedi upravnika zatvora da dobije poslednji intervju sa Mikijem, koji će biti direktno prenošen na televiziji. Tokom intervjua dolazi do nereda u zatvoru, a Miki i Melori uspevaju da pobegnu. Za razliku od nesretnih sudsibina Boni i Klajda, Miki i Melori nastavljaju da žive srećno.

U filmu *Prirodno rođene ubice* sve vrvi od nasilja. Nasilje ne čine samo glavni antijunaci, već svi. Miki i Melori su nakon niza ubistava, u restoranu, Melorinih roditelja, na ulici, po prodavniciama i na benzinskoj pumpi, uhapšeni. Njih hvata detektiv, koji se, osim toga što radi za zakon, ne razlikuje od Mikija i Melori, jer je prikazan kako u jeftinom motelu brutalno ubija prostitutku. Tokom drugog dela filma, čak i TV voditelj staje na stranu masovnih ubica i počinje da ubija, uživajući u tome. Ima mnogo aspekata koje film naglašava, ali je pitanje prirode i porekla ljudske nasilnosti možda najinteresantnije razrađeno. Naslov filma nagoveštava da su Miki i Melori prirodno rođene ubice, što sugeriše da im je nagon za agresivnošću urođen. U intervjuu koji Miki daje u zatvoru on objašnjava: *Pri rođenju izbačen sam u goruću gnojnu jamu, Bog je rekao laku noć.* Nakon ove rečenice, vidi se kadar u kome je Miki prikazan u nekoj drugoj prostoriji sav krvav. Zatim se vidi zbumjeni voditelj koji pita: *Šta to znači?* Miki odgovara: *To da ja potičem iz nasilja. Ono mi je bilo u krvi. Bilo je mome ocu kao i njegovom ocu. Ono mi je sudsina.* Voditelj ne veruje Mikiju tvrdeći da: *Niko nije rođen zao. To je nešto što se nauči.* Nakon kraćeg konflikta u vezi sa Mikijevim ocem, on

nastavlja da obrazlaže svoje stavove: *Ko je nevin? Ti?... Obično ubistvo. To rade svi Božiji stvorovi na svoj način. Pogledaj šumu. Vrste ubijaju druge vrste. Naša vrsta ubija sve vrste uključujući i samu šumu. Samo mi to zovemo industrijom, a ne ubistvom. No ja znam puno ljudi koji zaslužuju smrt. Mislim da svako ima u svojoj prošlosti neki greh, neku groznu tajnu. Mnogi ljudi okolo šetaju već mrtvi. Samo ih treba rešiti bede. Tu nastupam ja. Glasnik sudsbine.* Pred kraj intervjuja Miki izjavljuje: *Ubistvo? Ono je čisto. Vi ste ga učinili nečistim* (misli na medije). *Nasiljem i trgujući strahom... Ja sam prirodno rođeni ubica.* Nakon što je veoma moćno i sugestivno izgovorio poslednju rečenicu, nastupa pobuna zatvorenika, koji su u nekoj od zatvorskih jedinica gledali intervju na televiziji. Miki otima pušku policajcu, ubija sve ljude oko sebe osim onih koji su mu potrebni i tu počinje njegov brutalni i krvavi obračun za slobodu. Miki je sa sobom poveo medije (voditelja i kamermana) i intervju na televiziji prerasta u direktni prenos bekstva iz zatvora.



Tokom intervjuja, Miki je zauzimao poziciju da su svi ljudi po rođenju spremni na agresiju i ubijanje. Voditelj se suprotstavio tome. Tokom bekstva iz zatvora, voditelj, pomažući Mikiju, počinje da uživa u ubijanju policije vičući: *Živ sam po prvi put u životu.* Stiče se utisak da je Mikijeva tvrdnjra o urođenosti agresije istinita. Čak i voditelj koji nije verovao u urođenost zla, počinje da se ponaša kao prirodno rođeni ubica. Međutim,

kontradiktornost isplivava na kraju filma. Pošto su pobegli iz zatvora zajedno sa voditeljem, Miki i Melori ga ubijaju. Pred egzekuciju Miki objašnjava: *Da te pustimo bili bismo baš kao i svi drugi. Ubivši tebe i ono što ti predstavljaš* (medije) *dajemo izjavu. Nisam baš sto posto siguran šta se kaže. Znaš, Frankenštajn je ubio doktora Frankenštajna.* Ovom izjavom Miki okriviljuje medije za to što su od njih napravili masovne ubice. Ubivši medije koji su ih stvorili, oni u filmu prestaju da budu ubice. U slučaju da Miki zaista veruje u urođenu nasilnost, ne bi mogao da optuži medije za ono što je radio. Tako se pokazuje da odgovor na pitanje o prirodi i poreklu ljudske nasilnosti u filmu ostaje nejasno. Ono što dodatno komplikuje situaciju jeste to što su Miki i Melori imali običaj da nakon masakra kojeg bi učinili ostave svedoka da ispriča priču o njima. Ova činjenica predstavlja drugu kontradiktornost koja sugerise da su se oni svesno nametali medijima, skrećući pažnju na sebe. Razmatranjem ovog, mogla bi se dovesti u sumnju Mikijevu optužbu da ih je medijska glad za senzacijama učinila masovnim ubicama. Ako su sami žeeli medijsku popularnost, u tom slučaju mediji nisu krivi. Do kraja ostaje nerešena psihološka dilema o poreklu ljudske agresivnosti. Film je očigledno namerno ostavljen otvoren za tumačenje. Nema jasne i jednoznačne poruke reditelja o poreklu i uzrocima nasilnosti Mikija i Melori. „Ipak, Tarantino je opisao Miki i Melori kao cveće koje jedino može da cveta u groteskoj kulturi brze hrane ...” (Page, 2005: 104).

Prirodno rođene ubice sadrže niz citata i referenci iz kulturnih nasilnih filmova. Ovi citati su ono što je Stoun sigurno pronašao i zadržao iz Tarantinovog originalnog scenarija. Odmah na početku filma može se videti škorpija na putu, slično kao u *Divljoj horđi*. Voditelj biva ranjen u ruku, kao što je ranjen gangster koga glumi Tarantino u filmu *Od sumraka do svitanja* (snimljen takođe prema Tarantinovom scenariju), što predstavlja omaž *Zlim mrtvacima* Sema Rejmija. Kao i u *Istinitoj romansi/True Romance* (1993, Tony Scott) koja je takođe nastala prema Tarantinovom scenariju, u *Prirodno rođenim ubicama* postoje

citati i reference na Kopolinu (Francis Ford Coppola) *Apokalipsu danas/Apocalypse Now* (1979). Miki u zatvoru brije glavu pred intervju kao što je to radio Marlon Brando (Marlon Brando) u ulozi pukovnika Kurca (Kurtz) pred finiš filma. Na kraju *Prirodno rođenih ubica*, kao što je već navedeno, pominje se film *Frankenštajn*.

Pored ove postmoderne intertekstualnosti, Stoun je ubacio i jedan citat iz filma kojem je on bio scenarista, što predstavlja intratekstualnost ovog filma. Tokom Mikijevog i Melorinog boravka u motelu, oni gledaju televiziju na kojoj se prikazuje rimejk filma *Skarface*, a ono što se vidi je čuvena scena u kojoj ispred vezanog lika, koga glumi Al Paćino (Al Pacino), motornom testerom sekuljarnog druga. Citat ove scene može se videti i u *Petparačkim pričama* pri Brus Vilisovom izboru oružja za obračun. Pored navedenih citata, film ima još jednu izuzetnu karakteristiku postmodernog filma. Radi se o gubljenju jasnih granica između moralnog i nemoralnog ponašanja. Sa jedne strane, detektiv koji radi za policiju je ubica od kojeg stradaju nevini ljudi, dok sa druge strane, film prikazuje Mikijevu moćno obrazloženu argumentaciju, upotpunjenu izuzetno brutalnim vizuelnim sekvencama, o tome kako ubijanje nije loše samo po sebi.

Film je imao problema sa cenzurom, međutim, Stoun je bez razmišljanja napravio kompromisna sečenja koja, po njegovom mišljenju, nisu narušila film na bilo koji način. Najviše problema je bilo sa uvodnom scenom, pobunom u zatvoru i prikazom golog tela prostitutke koju je ubio detektiv. Ostale ultranasilne scene nisu menjane. Film je dobio ocenu R, bez koje studio nije htelo da ga pusti u distribuciju. Nakon prvih projekcija po bioskopima, *Prirodno rođene ubice* su izazvale dosta reakcija javnosti. Tabloidska štampa je napala Stouna zbog suviše eksplicitnog prikaza masakra i krvoprolaća. Predstavnici kompanija čije marke su se pojavljivale u *Prirodno rođenim ubicama*, kao što je Koka Kola, bili su veoma besni zbog njihovog uplitanja u tako nasilan film. U Engleskoj i Francuskoj

film je imao puno problema sa cenzurom. U Parizu su dve osobe srednjoškolskog uzrasta, u divljoj jurnjavi po gradu, ubile tri policajca i taksistu. U njihovom stanu nađen je promotivni materijal za film *Prirodno rođene ubice*. Ipak, jasna veza između onog što su te osobe učinile i filma nikad nije potvrđena.

Kill Bill

Ostvarenjima *Kill Bill I* iz 2003. i *Kill Bill II* iz 2004. godine, Tarantino se udaljio od bilo kakvog pokušaja da govori o realnosti, ovi njegovi filmovi jedino referiraju na kinematografiju. *Kill Bill* je film o filmu, ostvarenje koje se jedino razume u odnosu na druga dela. Ovo ostvarenje sadrži mnogo više citata nego bilo koji drugi Tarantinov film. Međutim, Tarantino se često služi i intracitatnošću, oslanjajući se na filmove koje je on snimio ili za koje je pisao scenario. U *Kill Bill*-u se nalazi toliko citata i referenci iz istorije kinematografije, popularnih američkih TV serija i popularne kulture, da ih je gotovo nemoguće nabrojati. U svojoj knjizi *Suštinski Tarantino/Quintessential Tarantino* Edvin Pejdž (Edwin Page) je na pedeset strana knjige pokušao da obuhvati sve uticaje koji su uključeni u *Kill Bill I* i *II*. U knjizi će biti navedeni samo oni filmovi koji su značajno uticali na prikazano nasilje ovog ostvarenja. Osim citatnosti, film je tipično za Tarantina, podeljen poglavljima koja se pojavljuju kao u knjigama, radnja nije linearna i prisutno je mešanje žanrova i njihovih konvencija. Ono što je novina kod Tarantina u ovom filmu jeste da ovog puta on kombinuje zapadnjačke i istočnjačke žanrove. *Kill Bill I* je snimljen pod uticajem kung-fu i samurajskih filmova, dok je *Kill Bill II* više pod uticajem zapadne kinematografije, pogotovo vestern žanra. Ovi filmovi predstavljaju spoj dve kinematografske tradicije u jednom delu „postavljajući Istok i Zapad u međusobnu harmoniju“ (Page, 2005: 201). Interesantan je podatak da je Džim Smit žanrovsku kompilaciju *Kill Bill I* svrstao u svoju knjigu *Gangsterski filmovi*. Ovo je dokaz o nejasnoći žanrovskog određenja postmodernog filma. Ne radi se o tome da postmoderni film nije žanrovski zato što kombinuje žanrove, već o tome da je multižanrovski. Tako je *Kill Bill I* moguće svrstati i u knjigu o samurajskom filmu. Tarantino, kao i drugi postmoderni reditelji ultranasilnih filmova danas, snimaju više žanrovska ostvarenja u koja su uključeni formati crtanog filma, stripa i različitim

televizijskih emisija. O ovoj pojavi u svojoj knjizi *Filmski žanrovi* Rafaela Moan (Raphaelle Moine) piše sledeće:

Sa postmodernističkog stanovišta često se ističe da usled gubljenja ključnih belega, univerzalnih uzora (ili onih koji to mogu postati) i meta-priča, savremeni film pokazuje opštu sklonost ka ukrštanju vrsta. Svaki film na svoj način, i uz izvesnu sklonost ka podražavanju, iznova sklapa semantičke i sintaksičke crte različitih žanrova. Samim tim društvena uloga postaje u suštini „pseudo-memorijska“, jer više upućuje na izrazito intertekstualno poznavanje znakova, konvencija i značenja žanrovskih filmova prošlosti, nego što ima ulogu posrednika u današnjim stvarnim ili simboličkim sukobima. Izraziti predstavnici ovog pravca su filmovi Tima Bartona, Braće Koen ili Kventina Tarantina ... (2006: 121).

Kill Bill I i II predstavljaju u stvari jedan film koji je, zbog toga što bi bio i suviše dug, podeljen u dva dela. Iako je radnja *Kill Bill*-a izdeljena poglavljima koja ne idu hronološkim redom, tokom ovog izlaganja, da bi se pojednostavile stvari, film će biti izložen kao da je snimljen linearно. Osnovna tema filma je osveta glavne junakinje zvane Mlada (Bride) koju tumači Uma Turman. Iz filma se može saznati da je ona bila član tajne organizacije ubica. Njeno ime u ovoj organizaciji bilo je Crna Mamba (Black Mamba). Nakon što je zatrudnела, napušta organizaciju i pokušava da nastavi normalan život. Međutim, članovi organizacije, predvođeni Bilom (Bill), je pronalaze u momentu pred njeno venčanje u crkvi. Svi prisutni u crkvi su brutalno ubijeni, a Bil puca Mladi u glavu. Ona je preživela i, nakon četiri godine provedene u komi, kreće u osvetu. Nasilje masakra koji se dogodio u crkvi pred Mladino venčanje prikazano je i stilizovano kao što se radilo u klasičnom Holivudu. Kada su članovi organizacije ušli u crkvu, do zuba naoružani, kamera je ostala izvan, a o tome šta se dešava, saznali smo samo na osnovu zvuka, ostalo je prepušteno našoj mašti.

Nakon povratka iz stanja kome, Mlada se sveti svim pripadnicima bande ovim redosledom: O-ren (O-ren), Vernita Grin (Vernita Green), Bad (Budd), Ela Drajver (Elle Driver) i Bil. Veoma interesantno je zapaziti da se najkrvaviji obračun dešava između Mlade i O-ren još u prvom delu filma, dok je ubistvo Bila najkraća i najneuzbudljivija scena. Obično je u filmovima osvete, kao što je to *Kill Bill*, konačni obračun najbrutalniji, najkrvaviji i vremenski traje najduže. Međutim, u *Kill Bill*-u, poslednje ubistvo najodgovornijeg čoveka za Mladinu sudbinu predstavlja smiraj filma, koji dolazi nakon izuzetnih brutalnosti.

Ubistvo O-ren dešava se u Japanu. Ona je, nakon što se tajna organizacija raspustila, postala glavni lider japanske mafije. Da bi osveta počela, Mlada prvo nabavlja najbolji Hanzo mač i pristiže u Japan. Obračun između nje i O-ren ne sledi odmah. Ona je morala prvo u samurajskoj borbi mačem da savlada njene pratioce koji se zovu Ludih 88 (*Crazy 88*). Ova scena predstavlja neviđen masakr. Mlada se nalazi sama, okružena velikim brojem gangstera-samuraja, koje u dvoboju mačem masakrira. Mnogi od pripadnika Ludih 88 nisu ubijeni, već im je tokom dvobojja Mlada odsekla delove nogu i ruku i na taj način ih onesposobila. Neke od ovih scena snimane su crno-belom tehnikom, kao u filmu *Prirodno rođene ubice*. Tarantino je uzeo istog kamermana kao Stoun da bi postigao sličan efekat. Drugo rešenje za umanjivanje efekta brutalnog kasapljenja u filmu jeste bio klasično holivudski pristup korišćenjem silueta. Jedno od mesta na kom se odvija borba je neosvetljeno, tako da se nasilje vidi potpuno jasno, ali kao igra senki. Pokreti Mlade i gangstera-samuraja izgledaju kao akcione scene istočnjačke kinematografije. Film koji je najviše uticao na način borbe Mlade i Ludih 88 je *Pritajeni tiger, skriveni zmaj/Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000, Ang Lee). Pored toga, Tarantinova inspiracija za ovu scenu podstaknuta je i filmovima *Šogunov ubica/Shogun Assassin* (1972, Misumi), *Kineski bokser/Chinese Boxer* (1970, Yu Wang) i *Bitka rojal/Battle Royale* (2000, Kinji Fukasaku).



170

Scena obračuna mačevima iz filma *Kill Bill I* (2003) koja je stilizovana i estetizovana na klasično holivudske način. Borba između Mlade i gangstera samuraja vidi se samo kao igra senki.

Poslednji gangster-samuraj na koga Mlada nailazi je jedan dečak. Mlada shvata da je to dete i izlazi iz lika osvetnice, stavljajući se u ulogu majke koja tuče dete po zadnjici i šalje ga kući. Jedna od osnovnih osobenosti Tarantinovih filmova je ovo napuštanje karaktera lika i nakon kraćeg vremena ponovni povratak na njegovu prethodnu ulogu. *Petparačke priče* sadrže sličnu scenu u kojoj dva mafijaša razgovaraju o masaži stopala. Kada stižu do mesta na kom treba da se ponašaju kao gangsteri, jedan od njih kaže: *Vratimo se u karaktere* i oni opet uskaču u svoje likove, glumeći grubijane. Nakon komične scene, u kojoj Mlada šalje dete kući, sledi sučeljavanje sa O-ren.

Konačni dvoboј se odvija ispred zgrade u kojoj je Mlada porazila Ludih 88 i to u potpuno drugačijem ambijentu. Vidi se sredina kao u drevnom Japanu i pao je sneg. Cela scenografija izgleda kao da je napuštanjem prostorija zgrade promenjen vek i godišnje doba. O-ren je očekivala da se Mlada tokom obračuna umorila i da će je lako savladati. Borba između njih dve traje kratko i završava se odsecanjem dela lobanje O-ren, koja pada mrtva u sneg.

Sledeća na Mlinom spisku je Vernita Grin, koja je po raspuštanju Bilove organizacije osnovala porodicu i započela normalan život. Obračun sa njom odvija se u njenoj kući i predstavlja tipičnu borbu noževima. Usred obračuna, čerka

Vernite Grin stiže kući iz škole. Obračun na trenutak prestaje, a dva borca menjaju svoje karaktere glumeći majku i njenu ljubaznu prijateljicu. Nakon smirivanje tenzije i kraćeg razgovora Vernita Grin pokušava iznenadnim napadom da ubije Mladu. Nakon neuspelog pokušaja, Mlada nožem ubija suparnicu. Sa ove dve osvete završava se prvi deo filma koji je snimljen u stilu istočnjačkih akcioneih filmova.



Film *Kill Bill I* (2003). Scena obračuna Mlade i njene prve suparnice.

Odmah sa početkom *Kill Bill-a II* prelazimo u vestern žanr. Jedan od prvih kadrova koji se vidi u filmu prikazuje ikonografiju pustinje, koju je Tarantino snimio na isti način kao Džon Ford (John Ford) u svom filmu *Tragači/Searchers* (1956). Tokom drugog dela filma, količine nasilja i prolivene krvi su drastično smanjene. Sledеći na Mladinom spisku je Bad. On živi sam u prikolici, usred pustinje, u čijoj blizini nema ničeg. Mlada mu se prikrada, ali on uspeva da je pređe. Scenu njihovog sukoba prati muzika iz Serđo Leoneovog (Sergio Leone) filma *Dobar, loš i zao/The Good, the Bad, and the Ugly* (1967). Nakon što je zarobio Mladu, Bad je sahranjuje živu. U nameri da zaradi, on zove Elu Drajver da joj proda Mladin Hanzo mač. Za vreme dok se Mlada izvlačila iz groba, Ela donosi kofer sa parama Badu, u kome se nalazi otrovna zmija. Ideju da zmija ujedom ubije Bada Tarantino je preuzeo iz filma *Bio je pokvaren čovek/There was a Crooked Man* (1970, Joseph Manikiewicz).

Odmah nakon što je Bad umro, stiže Mlada i otpočinje sukob između nje i Ele. Ovo je najnasilnija scena u drugom delu filma. Do kraja sukoba, Mlada ne ubija svoju suparnicu, već je oslepljuje iščupavši joj oko. Ela je od početka filma bila bez jednog oka, a bez drugog ostaje u sukobu sa Mladom, koja je ostavlja slepu u Badovoj prikolici sa zmijom. Ono što se do kraja Eli desilo nije prikazano, ostavljeno je samo da nagadamo da je ona oslepljena naišla na zmiju namenjenu Badu.

Na kraju filma Mlada pronalazi Bila sa njenom čerkom. Umesto najdramatičnije borbe, koju bi bilo realno očekivati na kraju jednog ovakvog filma, ubistvo Bila prikazano je gotovo bez sukoba. Za vreme ove scene ne može se videti upotreba vatrene oružja, niti prikaz prolivene krvi. Specijalnom tehnikom od pet blagih udaraca rukom u telo Mlada ubija Bila. Nakon ovog, Bilu srce prestaje da kuca i on umire kao prirodnom smrću.

Već je pomenuto da se Tarantino u *Kill Bill*-u oslonio na neverovatan broj drugih filmova i većinu svojih ostvarenja. Na primer, u jednoj od poslednjih scena filma, Bil se obraća Madoj govoreći joj: *Ti si prirodno rođeni ubica. Uvek si bila i uvek ćeš biti.* Ovo je citat filma *Prirodno rođenih ubica*, rađenog prema njegovom scenariju. Ela Drajver donosi kofer sa novcem Badu. Kofer koji ona nosi kroz film je spona koja povezuje gotovo sve njegove filmove. U *Uličnim psima* pojavljuje se torba sa dijamantima, zatim se u *Istinitoj romansi* pojavljuje kofer sa drogom, u *Petparačkim pričama* možemo opet videti kofer, a torbu sa novcem u filmu *Džeki Braun*. Treba primetiti da su, bez obzira što žive u Japanu, O-ren i njeni pratioci, Ludih 88, obućeni kao američki gangsteri u filmu *Ulični psi*. Takođe, u njegovim filmovima junaci koji puše koriste marku cigara Crvena jabuka (Red Apple) koju je Tarantino izmislio. U *Uličnim psima*, *Prirodno rođenim ubicama*, *Istinitoj romansi* i *Kill Bill*-u možemo videti istu napetu scenu u kojoj dva junaka jedan drugog drže na nišanu.

U osnovi, sve u filmu je znak koji ne označava ništa. *Kill Bill I* jedino referira i odslikava fikciju koja nema osnovu u realnosti. To je postmoderna kolekcija uticaja, od kojih ni jedan ne otkriva relaciju sa bilo kakvom idejom o postojanju zasnovane istine ili značenja (Page, 2005: 206).

Grad greha

174

Grad greha (2005) je noar film, nastao prema istoimenom stripu Frenka Milera (Frank Miller), u režiji Roberta Rodrigeza i Frenka Milera. Rodrigez je, pored Tarantina, jedan od vodećih savremenih holivudskih reditelja koji snima ultranasilne filmove. Pre nego što je stigao u Holivud, on je snimio film *El Marijači/El Mariachi* (1992) sa skromnim budžetom od 7000 dolara. Iako je sniman u Americi, film je na španskom jeziku, zbog toga što je Rodrigez smatrao da u svojoj zemlji neće postići uspeh. Njegove pretpostavke su se pokazale pogrešnim i on je ubrzo postao deo Holivuda. Nakon uspeha nasilnog filma o gitaristi ubici *El Marijači*, on snima njegove nastavke *Desperado/Desperado* (1995) i *Bilo jednom u Meksiku/Once Upon Time in Mexico* (2003). Pored ovog serijala, on je snimio izuzetno nasilan film, nastao na osnovu Tarantinovog scenarija, *Od sumraka do svitanja*. Ovo je veoma značajan film zbog toga što u njemu dolazi do obrta u žanru. U *Kill Bill* samurajski film prelazi u vestern i obrnuto, što osim ikonografije ne menja samu radnju. Obrt u filmu *Od sumraka do svitanja* iznenadno ide iz dosta realistične priče o gangsterima u nerealni horor. Promena se dešava na nivou žanra, naracije, dijaloga i ikonografije. Film ima linearnu radnju koja prikazuje razbojnike u bekstvu, najmanje očekivano je da će se oni do kraja filma boriti sa demonima. Pored obrta u žanru, ovaj film sadrži ogroman broj citata i nastaje pod uticajem mnogih kulturnih ultranasilnih filmova kao što su *Zli mrtvaci*, *Noć živih mrtvaca* i *Napad na policijsku stanicu 13/Assault on Precinct 13* (1976, John Carpenter). Moglo bi se reći da je drugi deo *Od sumraka do svitanja* film o horor filmovima.

Rodriguezov poslednji film *Grad greha* je, ako se izuzmu horor filmovi, najnasilniji film od svih koji se u ovoj knjizi pominju. Međutim, ultranasilje (možda i hipernasilje) ovog filma ne ostavlja zastrašujući efekat, jer je često snimljeno komično i stilizovano, potpuno isto kao u stripu. U *Gradu greha*

je, prema izjavi Roberta Rodrigeza, preslikano, kadar po kadar, ono što je nacrtano u stripu Frenka Milera (24). Već je pomenuta tendencija da nasilje u postmodernom filmu sve više podseća na crtano filmsko. Džon Vu je jedan od reditelja u čijim filmovima se ovaj proces u kinematografskoj reprezentaciji nasilja prvo mogao uočiti. Kasnije dolaze ostvarenja *Prirodno rođene ubice* i *Kill Bill*, gde prikazano ultranasilje i izgleda gotovo isto kao u crtanim filmovima. Nasilje ovih filmova nema nimalo realizma, kao što je imalo kod slavnih reditelja novog Holivuda. *Grad greha* je doneo još jednu novinu u kinematografiju, prikazujući nasilje direktnim preslikavanjem stripa na platno.

Film sadrži mnogo dublji podtekst od većine postmodernih filmova. Noar atmosferu *Grada greha* obezbeđuju sumračni veliki grad, korumpirana policija, vlast bandi i prostitucija. Najsubverzivnije u filmu jeste to što se vrhovni političari i crkveni velikodostojnici prikazuju kao rukovodioci najprljavijih poslova u gradu. Ovo je radikalан kritički odnos prema društvu, koji se retko viđa u savremenom filmu. Politički lideri i predstavnici crkve nisu prikazani samo kao vrhovni organizatori kriminala, već i kao patološki likovi koji uživaju u nasilju i seksualnim izopačenjima. Vrhovni moćnici ne ubijaju ljude samo zbog koristi, već i zbog uživanja. U filmu senatorov sin seksualno zlostavlja i ubija devojčice pod pokroviteljstvom svoga oca. Policija zna ko stoji iza ovih ubistava i ne želi da se meša. Slično kao i u SF filmovima, radnja *Grada greha* je smeštena u nepostojeće mesto i nigde jasno naznačeno vreme. To je jedini momenat u kom film odstupa od stripa, u kome je radnja prilično vremenski jasnije situirana, jer se u dijalozima pominju fenomeni popularne kulture sa kraja XX veka. Film i strip otkrivaju do kog nivoa dekadencije je naša civilizacija stigla. Prikazano stripizovano nasilje ima veoma dobru funkciju, ono je proizvod društvene nejednakosti i obezvredjenosti. U momentu kad nemoćni, koji trpe teror nasilja, posegnu za poslednjim rešenjem sveteći se istom merom, iskvareni sistem im uzvraća još većom žestinom uništavajući ih.

Grad greha se sastoji od tri priče u kojima glavne uloge imaju muškarci. Tipično za noar film, oni su podstaknuti na uplitanje u nasilne događaje zahvaljujući fatalnoj ženi. U sve tri priče pojavljuje se nezaštićena žena koju poremećeni, ali i moćni junaci ovih filmova progone, da bi ih zlostavljali ili ubili. Tu nastupaju tri zaštitnički nastrojena muškarca koji su prikazani kao izuzetno sposobni u brutalnom ubijanju korumpirane policije i nasilnika koji proganjaju njihove žene.

U prvoj prići Miki Rurk (Mickey Rourke) u ulozi Marva (Marv) hvata Kevina (Kevin) izopačenog ubicu Goldi (Goldie), žene u koju se zaljubio. Osveta je izuzetno brutalno i bolesno ubistvo. Marv ubici odseca obe ruke i noge i pušta vuka da ga živog jede do smrti. Pošto je odsekao glavu Kevinu, odnosi je sa sobom kod vrhovnog sveštenika, inače rođaka jednog od američkih senatora, koji je pokrivaovao ovog masovnog ubicu žena. Pošto mu je doneo glavu njegovog štićenika, Marv ubija i sveštenika, međutim, policija ga hapsi. Pod pretnjom da će ugroziti život njegove majke, Marv potpisuje izjavu da je on odgovoran i za ubistva koja nije počinio i odlazi na električnu stolicu. Druge dve priče sadrže takođe dosta surovosti i tragične su kao prva.



Frejm iz filma *Grad Greha* (2005) na kome se može videti kako jedan od glavnih junaka filma uz pomoć pištolja dolazi do željenih informacija.



Grada greha (2005). Eksplisitni prikaz fizičkog zlostavljanja.

Prema Rodriguezovoj izjavi, *Američka filmska asocijacija* nije pravila nikakve probleme oko cenzure *Grada greha*.

U stvari, mi nismo imali problema sa MPAA (*Američka filmska asocijacija*) ili bilo čim sličnim. Mislim da je to zbog stilizacije i komičnosti svega – kada pročitaš strip, stilizovan svet i apstraktna struktura njegovog opisa nasilja ili akcije prevedena je direktno na platno, i mi nismo imali nikakvih problema jer je ono postalo tako stilizovano kao u svom svetu. Mislim da kad gledaš *Grad greha* stvarno prelaziš u drugi svet. ... Prikazivao sam ubijanje ljudi u mojim filmovima i niko mi nije ništa rekao o nasilju baš zbog njegovog tona. Mislim da je ista stvar i sa tim (*Gradom greha*). Nasilan je kao što jeste,isto kao u stripu, i ublažen stilizacijom. Zato mi nismo imali nikakvih probelama sa MPAA ili bilo sa kim (25).

Nasilje kao nerazdvojni deo kinematografije

178

Svako objašnjenje filmskog nasilja u savremenim filmovima kao što su *Kill Bill* i *Grad greha* mora uzeti u obzir klasični pristup u snimanju nasilja, uticaj hongkonške producije, japanske kinematografije i novoholivudskih reditelja. Bez poznavanja načina na koji su pojedini činioci vremenom uticali da se stigne do današnjeg pristupa u kinematografskoj reprezentaciji nasilja, nema adekvatnog razumevanja postmodernog filma. Samo istorijska perspektiva, koja uključuje objašnjenja kako su reditelji jedne generacije uticali na svoje mlađe kolege, uz konstantno osvrтанje na nasilne istorijske događaje i uticaj cenzure, omogućuje razumevanje nasilja koje nam Tarantino, Stoun i Rodriguez danas prikazuju. Postmoderni reditelji su pokazali veliki senzibilitet prema onome što su prethodne generacije reditelja ostvarile. Učestalom citatnošću nasilja filmova iz istorije kinematografije savremeni film pokazuje da je nasilje postalo njegova duboka struktura, njegov nerazdvojni deo. Prvi reditelji su snimali nasilje inspirisani događajima iz realnog sveta pod ogromnim pritiskom cenzure, zbog koje su nalazili rešenja za njegovu supstituciju. Scene eksplicitnog nasilja bile su neostvaren san mnogih reditelja klasičnog Holivuda. Ovaj period ostavio je mnoge oblike stilizacije nasilja koje se i dan danas koriste. Nakon pada produpcionog koda i klasičnog Holivuda dolazi do uspona ultranasilnog filma u kom se razvija eksplicitna estetika filmskog nasilja. Sva stilска i tehnička rešenja nastala u prethodnih sto godina inkorporirana su u savremeni pristup u snimanju filmskog nasilja. Ovim se pokazuje da je reprezentacija nasilja postala jedna od centralnih tačaka savremene kinematografije, koja je duboko ukorenjena u istoriji filma.

Prvi filmovi sadržali su scene nasilja koje su fascinirale publiku početkom XX veka. Zadovoljstvo koje se dobija vidljivim i živopisnim opisivanjem nasilja jeste jedan od glavnih uzroka

njegovog uključivanja u film. Reditelj Frendis Ford Kopola (Francis Ford Coppola) je izjavio da, u trenutku kada on radi na scenama nasilja, svi u studiju prestaju sa svim aktivnostima i okupljaju se da bi gledali snimanje. Ushićenje nastalo gledanjem nasilnih filmova ukorenjeno je i u veštini njihovog snimanja. Da bi filmsko nasilje bilo interesantno za gledanje, vremenom su morale biti osmišljene novine u njegovoj reprezentaciji. U prvim filmovima nastalim početkom XX veka javilo se nasilje čije su snimanje razvile generacije reditelja. Ovo je razlog zbog kog je nemoguće odstraniti prikaze nasilnih scena iz filma. Samo naivne empirijske sudije o efektima filmskog nasilja, koje ne vode računa o filmu kao mediju, mogu da postave pitanje o preteranom prisustvu nasilja u filmu. Dokle god bude postojao film, reditelji će tražiti načine da unaprede tehnike u snimanju nasilja, pružajući sebi i publici zadovoljstvo u spektakularnim scenama u kojima se junaci sa nadljudskim moćima i veštinama međusobno obračunavaju. U ovom smislu može se reći da će film kao medij nastaviti da se razvija, i formira svoju sopstvenu istoriju u koju spada i razvoj estetike filmskog nasilja.

Današnje društvene okolnosti su potpuno drugačije od onih u klasičnom Holivudu. Snimanje nasilnih filmova predstavlja nešto što reditelju obezbeđuje dobru prohodnost na tržištu. Trenutni uslovi stvaraju klimu u kojoj cenzura ne sputava reditelje u velikoj meri. Čak i da se uslovi na tržištu promene, a pritisak društva ponovo pojača, reditelji nikad neće stati u traganju za novim rešenjima u reprezentaciji nasilja. Princ iznosi mišljenje da je: nasilje ukorenjeno u dubini kinematografije, da je oduvek bilo tamo i, kao maskirani ubica iz horor filmova, ono nikada ne umire, već stalno dolazi iznova (2003: 289).

Kada je reč o uticaju filmskog nasilja, ostaje da se ponovi već izneto. Preterani zaključci o štetnom dejstvu medija mogu da se zasnuju jedino na slabim podacima. Istraživanje koje je sprovedeno u Velikoj Britaniji u izvođenju Hejgela i Njuberna (Hagell i Newburn 1994) o mladim prestupnicima pokazalo je da delinkventi imaju manje prilike da gledaju televiziju i odlaze

u bioskop. Osnovni obrazac delikventskega ponašanja jeste da su deca sa kriminalnim dosjeom na ulici, pre nego što sede kod kuće i gledaju nasilne televizijske programe ili odlaze u bioskope na projekcije ultranasilnih filmova. Postoji duga istorija moralne panike i zabrinutosti zbog efekata medijskog nasilja. U istraživanju je pokazano da većina ljudi veruje da nasilje u medijima utiče na mlađe da se agresivno ponašaju. Istraživanjima je otkriven i interesantan fenomen u shvatanju štetnih efekata medija, prema kome pojedinci projektuju teoriju o štetnom medijskom efektu na druge, dok smatraju da mediji na njih ne ostavljaju takav uticaj.

Najistrajnija briga od svih o štetnom uticaju medija je ona prema kojoj kriminal i nasilje u medijima stimulišu kriminal i nasilje u društvu. Zbog postojanja ovakvih strahova, nastajale su razne cenzorske komisije, kao što je to bio produkcioni kod u Americi. Zabrinutost društvenih moralizatora omogućila je da se od najranijih dana do dan-danas konstantno sprovode empirijska istraživanja u nameri da se osvetli problematika uticaja medija na publiku. Istraživanja u Americi tridesetih, koje je rezimirao Čarters (Charters, 1933), pokazuju da, uprkos zabrinutosti zbog pojave novog medija, nema razloga za strahove. Uticaj filma je prilično skroman i površan, a najviše se ogleda u stvarima kao što je moda, a ne moral. Prema Čartersu, odlazak u bioskop i delinkvencija nisu povezani. Kada se pojavila televizija pedesetih u Britaniji, istraživanja o štetnom uticaju medija su se pojačala. Sprovedena su paralelno u domaćinstvima sa i bez TV prijemnika. Rezultati ponovo nisu ukazali na podatke koji bi dokazali štetnost izlaganja medijima. Pored ogromnog broja istraživanja i dan-danas nije potvrđena bilo kakva veza između filmskog nasilja i onog u stvarnom životu.

Napomene

Teorijski okvir

- 1) *Moralni aktivisti* je originalni termin čuvenog sociologa Hauarda Bekera (Howard Becker).
- 2) U prevodu se nigde ne navodi originalni naziv ovog engleskog instituta.
- 3) Doslovan citat iz knjige Stephena Princa *Classical Film Violence* onog što je on preuzeo iz Bob Harvey and Christoper Guly „Killings Chillingly Reminiscent of Scene from Hit Movie”, *The Ottaw Citizen*, April 22, 1999, p. A1.
- 4) *Produkcioni kod* je zakon kojim je filmska industrija regulisala filmski sadržaj u periodu zvanom klasični Holivud. Stupio je na snagu 1930. i važio je do 1966. godine. Ovaj zakon se nije odnosio samo na regulaciju nasilja, već i na regulaciju ostalih moralno osetljivih tema. Svi filmovi snimljeni u Holivudu bili bi pregledani od strane cenzora koda i nisu distribuirani u slučaju da su nepovoljno ocenjeni. Kod je stvorila ogranicacija *Filmskih producenata i distributera Amerike*, na čelu sa Vilom Hejsom (Will Hays), da bi industriju zaštitila od regulacije filmova koja je dolazila izvan samog Holivuda. Ideja je bila da se filmovi snime cenzurisani, tako da niko kasnije ne bi imao razlog da vrši bilo kakvu doradu. Pre nastanka koda postojali su slični bezuspešni pokušaji. U stvaranju koda su učestvovali i predstavnici katoličke crkve. Oni su kasnije, tokom 1933. godine, napustili administraciju koda jer su se razočarali načinom njegovog funkcionisanja.
- 5) Ultranasilje je termin koji se koristi kada se govori o filmskom nasilju nakon 1966. godine. Posle promena u sistemu cenzure 1966. filmovi su polako postajali sve više nasilni i to u dva pravca. Prvo, sve je bilo više nasilnih scena, drugo, one su bile eksplicitno snimljene. Pre promena cenzorskog sistema, filmovi su sadržali mnogo manje nasilja koje je bilo neeksplicitno. Ultranasilni film je film sa više nasilnih scena koje su snimljene eksplicitno. Nastanak i uspon ultranasilnog filma se vezuje za filmove reditelja Sema Pekinpoa. Neki teoretičari smatraju čak da njegovi filmovi predstavljaju vezu između reprezentacije nasilja klasičnog i postmodernog Holivuda.

Klasični Holivud i nasilje

- 1) Film kao medij nastaje mnogo godina nakon američkog ustava, tako da se u ustavu reč film ne spominje. U procesu koji je vođen u sudu (*Združena filmska korporacija protiv Industrijske komisije Ohaja*) korporacija je nastojala da dokaže da za film takođe važe odredbe ustava o slobodi izražavanja, kao i za druge medije koji su postojali tokom pisanja ustava.

- 2) Organizacija *Filmskih producenata i distributera Amerike/The Motion Picture Producers and Distributors of America* MPPDA. Na čelu ove organizacije, osnovane 1922. godine, bio je Vil Hejs (Will Hays).
- 3) *Studijski komitet za odnose/Studio Relations Committee* (SRC). Na čelu ove organizacije, koju je 1927. godine stvorio Vil Hejs zbog potreba *Organizacije filmskih producenata i distributera Amerike*, bio je Džeјсон Džoj (Jason Joy). Ovaj komitet je predstavljao filmsku industriju u pregovorima sa lokalnim cenzorskim komisijama.
- 4) „Nemoj i budi oprezan”/”Don’ts and Be Careful” je lista na kojoj su po brojani najcenzurisaniji sadržaji filma. Nju je tokom svog rada i proučavanja cenzure lokalnih cenzora stvorio *Studijski komitet za odnose*. Lista sadrži devet tačaka pod kojima stoji ono što lokalni cenzori sigurno neće prihvati i dvadeset pet tačaka koje daju uputstva kako da se izbegnu eventualni problemi sa cenzurom.
- 5) Preuzet navod iz knjige *Classical Film Violence*, autora Stephen Prince koji je citirao iz knjige Richard Randall *Censorship of the Movies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1968: strana 107).
- 6) Preuzet navod iz rada *The Spectacle of Criminality*, autora Richarda Maltby (koji se nalazi u knjizi *Violence and American Cinema* koju je priredio David Slocum) koji je citirao Al Capone, July 29, 1931, u John Kobler, *Capone: The Life and World of Al Capone* (London, Cornet, 1973: strana 313).
- 7) Preuzet navod iz knjige *Classical Film Violence* autora Stephen Prince koji je citirao Luis Chapin, *New Movie Standards: General Film Code, Not Specific Bans*, Cristian Science Monitor (Septembar 23, 1966: strana 5).

Uspon ultranasilnog filma

- 1) *The National Commission on the Causes and Prevention of Violence*
- 2) Citat iz teksta Tomasa Šaca (Thomas Schatz): Novi Holivud (The New Hollywood) koji se pojavio u Collins, Radner&Collins, *Film Theory Goes to the Movies* (NY, London: Routledge, 1993), pp 8-37.
- 3) Citat iz teksta Tomasa Šaca (Thomas Schatz): Novi Holivud (The New Hollywood) koji se pojavio u Collins, Radner&Collins, *Film Theory Goes to the Movies* (NY, London: Routledge, 1993), pp 8-37.
- 4) Doslovan navod novinskog članka, Bouzereau, 2000, strana 9.
- 5) Doslovan navod novinskog članka, Bouzereau, 2000, strana 10.
- 6) Doslovan navod novinskog članka Bouzereau, 2000, strana 10.
- 7) Doslovan navod izjave Vorena Bitija (Warren Beatty), Bouzereau, 2000, strana 11.
- 8) *National Catholic Office for Motion Pictures*
- 9) *Motion Picture Association of America*

- 10) Doslovan navod novinskog članka, Bouzereau, 2000, strana 21-22.
- 11) Doslovan citat Sema Pekinpoa (Sam Peckinpah), Prince, 1999, strana 49.
- 12) Doslovan citat Sema Pekinpoa (Sam Peckinpah), Bouzereau, 2000, strana 23.
- 13) Mi Laj je selo u Vijetnamu u kom je američka vojska počinila zločin ubijajući civile. Ovaj događaj se pominje u knjizi na početku trećeg poglavљa.
- 14) Doslovan citat Roberta Ardreja (Robert Ardrey), Prince, 1999, 105.
- 15) Doslovan citat Sema Pekinpoa (Sam Peckinpah), Prince, 1999, 109.
- 16) Direktni citat žene Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick) iz filma *Life in the Picture – dokumentarna emisija o Stenliju Kjubriku*.
- 17) Direktno navedene naslovne strane iz novinskih članaka koje se pojavljaju u filmu *Life in the Picture – dokumentarna emisija o Stenliju Kjubriku*.
- 18) Doslovan citat Roberta De Nira (Robert De Niro) Bouzereau, 2000, strana 46.
- 19) Doslovan citat Pola Šredera (Paul Schrader), Bouzereau, 2000, strana 47.
- 20) Doslovan citat Pola Šredera (Paul Schrader), Bouzereau, 2000, strana 47.
- 21) *National Association of Theatre Owners*
- 22) Doslovan citat Alana Friedberga, Bouzereau, 2000, strana 117.
- 23) Doslovan citat Josepha Hurleya Bouzereau, 2000, strana 117
- 24) Prema Rodriguezovoj izjavi u članku sa interneta Weil, Andrew, "Robert Rodriguez on *Sin City*" <http://www.superherohype.com/news/featuresnews.php?id=2759>
- 25) Citat onog što je Rodriguez izjavio u članku sa interneta Weil, Andrew, "Robert Rodriguez on *Sin City*" <http://www.superherohype.com/news/featuresnews.php?id=2759>

Literatura:

- Anžel, Anri (1978): *Estetika filma*, Beograd: Bigz
- Arent, Hana (2002): *O nasilju*, Beograd: Politička misao
- Babac, Marko (2000): *Jezik montaže pokretnih slika*, Novi Sad-Beograd: Clio
- Belančić, Milorad (2004): *Nasilje*, Beograd: Krug
- Belsey, Catherine (2003): *Poststrukturalizam*, Sarajevo: TKD Šahinpašić
- Bingham, Adam, Artur Penn, <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/penn.html>
- Bogdanović, Piter (godina izdanja nepoznata): *Hauard Hoks*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka
- Bodrijar, Žan (1991): *Simulakrum i simulacija*, Novi sad: Svetovi
- Bodrijar, Žan (1998) *Savršen zločin*, Beograd: Beogradski krug
- Bodrijar, Žan (1991): *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac: Decije novine
- Bonitzer, Pascal (1997): *Slepo polje*, Beograd: Institut za film
- Bouzereau, Laurent (2000): *Ultra Violent Movies*, New York: Citadel Press
- Brigs, A. i Pol, K. (2005) *Uvod u studije medija*: Clio
- Burns, Hayley (2000): *What are 'moral panics'?*,
<http://www.aber.ac.uk/media/Students/hrb9701.html>
- Virilio, Pol (2003): *Rat i film I*, Beograd: Institut za film
- Volk, Maja (1995): *Dramaturgija modernog američkog filma (1970-1990)*, Beograd: Institut za film
- Vuksanović, Divna (2007): *Filosofija medija*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju
- Gavrić, Tomislav (1989): *Moć imaginacije*, Beograd: Rad
- Gidens, Entoni (2003): *Sociologija*, Beograd: Ekonomski fakultet
- Gordon, Grejam (2000): *Filosofija umetnosti*, Beograd: Clio
- Jovanov, Svetislav (1999): *Rečnik postmoderne*, Beograd: Geopoetika
- Denzi, Norman (1994): *Images of Postmodern Society*; London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE publication
- Derida, Žak (2001): *Nasilje i metafizika*, Beograd: Plato
- Zbornik radova (1992): *Smrt, nasilje i seksualnost*, Beograd: Plato
- Živković, Zoran (1984): *Zvezdani ekran*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Žiro, Tereza (2003): *Film i tehnologija*, Beograd: Clio
- Jackson, Blair (2005) *Sin City's Striking Sounds*,
http://millimeter.com/mag/video_comic_book_noir/index.html
- Kelner, Daglas (2004): *Medijska kultura*, Beograd: Clio
- Krivak, Marijan (2000): *Filosofjsko tematiziranje postmoderne*: Zagreb: Hrvatsko filozofska društvo
- Lane, Richard (2004): *Baudrillard*, London – New York: Routledge

- Lorimer, Rolend (1998): *Masovne komunikacije*, Beograd: Clio
- Machiyama, Tomohiro: *The JAPATTACK Interview -02*,
<http://www.japattack.com/japattack/film/tarantino.html>
- Machizama, Tomohiro: *Kill Everyone*,
<http://www.japattack.com/japattack/film/killbill.htm>
- Mek Kvin, Dejvid (2000): *Televizija*, Beograd: Clio
- Miler, Frenk (2005): *Grad greha, poslednje zbogom*, Beograd: Beli put
- Miler, Frenk (2005): *Grad greha, ubistva vredna*, Beograd: Beli put
- Miler, Frenk (2005): *Grad greha, veliko rokanje*, Beograd: Beli put
- Moan, Rafaela (2006): *Filmski žanrovi*, Beograd: Clio
- Murray Gabriele, *Sam Peckinpah*,
<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/peckinpah.html>
- Nedeljković, Miša (2006): *Američki noar film*, Beograd, Hinaki
- Nelson, R. i Šif, R. (2004): *Kritički termini istorije umetnosti*, Novi Sad: Svetovi
- Omon, Ž. Bergala, A. Mari, M. Verne, M (2006): *Estetika filma*, Beograd: Clio
- Omon, Žak (2006): *Teorije sineasta*, Beograd: Clio
- Page, Edwin (2005): *Quintessential Tarantino*, London – New York: Marion Boyars
- Pajkić, N. i Jeličić, D. (2002): *Novi Holivud*, Beograd: Clio
- Perniola, Mario (2005): *Estetika dvadesetog veka*, Novi Sad: Svetovi
- Parks, H. Benford (1986): *Istorija Amerike*, Beograd: RAD
- Prince, Stephen (2003): *Classical Film Violence*, New Jersey: Rutgers University Press
- Prince, Stephen (1999): *Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin: University of Texas Press
- Rodley, Chris (1993): *Cronenberg on Cronenberg*, London: Faber and Faber Limited
- Rodli, Kris (2005): *Linč o Linču*, Beograd: Hinaki
- Rot, Nikola (2003): *Socijalna psihologija*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Seydor, Paul (1999): *Peckinpah The Western Films*, Chicago: University of Illinois Press
- Sklar, Robert (1994): *Movie – Made America*, New York: Vintage Books
- Skot, Dž. Rajli (2004): *Istorija torture*, Beograd; Avangarda
- Slocum, J. David (2001): *Violence and American Cinema*, New York: Routledge
- Smith, Jim (2004): *Gangster Films*, London: Virgin Books
- Sharrett, Christopher (1999): *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit: Wayne State University Press
- Schatz, Thomas: *The New Hollywood in Collins, Radner&Collins, Film Theory Goes to the Movies* (NY, London: Routledge, 1993,) pp 8-37
- Stojanović, Dušan (1978) *Teorija filma*, Beograd: Nolit

- Tomić, Zorica (2000): *Komunikologija*, Beograd: Filološki fakultet
- Tompson, Kenet (2003): *Moralna panika*, Beograd: Clio
- Filips, Džin (2004): *Stenli Kjubrik*, Beograd: Hinaki
- Fisk, Džon (2001): *Popularna kultura*, Beograd: Clio
- Fischer, Paul, *Not Over the Hill as Veteran Director Walter Delivers Knockout Punch*, <http://www.filmmonthly.com/Profiles/Articles/WHill/WHill.html>
- Fulwood, Neil (2003): *One Hundred Violent Films*, London: B T Batsford
- Hartman, Forrest (2005): *Kill Bill' vs. 'Passion' — which is more violent?*, <http://www.rgj.com/news/printstory.php?id=69666>
- Hill, Matthew (2005): *Sin City*, <http://www.hollywoodjesus.com/comments/matthill/2005/04/sin-city.html>
- Horton, Endru (2004): *Likovi-osnova scenarija*, Beograd: Clio
- Classical Hollywood:
- <http://www.fathom.com/course/10701053/session1.html>
- <http://www.fathom.com/course/10701053/session2.html>
- <http://www.fathom.com/course/10701053/session3.html>
- <http://www.fathom.com/course/10701053/session4.html>
- Cousins, Mark (2004): *The Story of Film*, London: Pavilion Books
- Dženkins, Filip (2002): *Istorija Sjedinjenih Država*, Beograd: Filip Višnjić
- Weil, Andrew, *Robert Rodriguez on Sin City*, <http://www.superhero-hype.com/news/featuresnews.php?id=2759>
- Wikipedia, *Arthur Penn*, http://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Penn
- Wikipedia, *Kill Bill*, http://en.wikipedia.org/wiki/Kill_bill
- Wikipedia, *Robert Rodriguez*, http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Rodriguez
- Wikipedia, *Sam Peckinpah*, http://en.wikipedia.org/wiki/Sam_Peckinpah
- Wikipedia, *Sin City*, http://en.wikipedia.org/wiki/Sin_City_%28film%29#Sequels
- Wikipedia, *Stanley Kubrick*, http://en.wikipedia.org/wiki/Stanley_Kubrick

Filmografija:

- A Better Tomorrow/Bolje sutra (1986) John Woo/Džon Vu
All Quiet on the Western Front/Na Zapadu ništa novo (1930) Lewis Milestone/
Luis Majlston
Apocalypse Now/Apokalipsa danas (1979) Francis Ford Coppola/Frensis
Ford Kopola
A Space Odyssey/Odiseja u svemiru (1968) Stanley Kubrick/Stenli Kjubrik
Assault on Preccinct 13/Napad na policijsku stanicu 13 (1976) John Carpenter/
Džon Carpenter
Basketball Diaries/Košarkaški dnevničci (1995) Scott Kalvert/Skot Kalvert
Bataan/Batan (1943) Tay Garnett/Taj Garnet
Battle Royale/Bitka rojal (2000) Kinji Fukasaku/Kinji Fukasaku
Bad Taste/Loš ukus (1987) Peter Jackson/Piter Džekson
Black Cat/Crna mačka (1934) Edgar G. Ulmer/Edgar Ulmer
Blue Velvet/Plavi somot (1986) David Lynch/Dejvid Linč
Bonnie and Clyde/Boni i Klajd (1967) Arthur Penn/Artur Pen
Born Innocent/ Rođen nevin (1974) Donald Wrye/Donald Vri
Bride of Frankenstein/Frankeštajnova mlada (1935) James Whale/Džejms
Vejl
Bring Me the Head of Alfredo Garcia /Donesite mi glavu Alfreda Garsije
(1974) Sam Peckinpah/Sem Pekinpo
Broken Arrow/Slomljena strela (1996) John Woo/Džon Vu
Brother/Brat (2000) Takeshi Kitano/Takeši Kitano
Bullet in the Head/Metak u glavi (1990) John Woo/Džon Vu
Bullets or Ballots/Meci ili glasovi (1935) William Keighley/ Viliam Kejli
Cape Fear/Rt straha (Mamac za ubicu) (1991) Martin Scorsese/Martin
Skorseze
Child's Play/Dečija igra (1988) Tom Holland/Tom Holand
Child's Play 3/Dečija igra 3 (1991) Jack Bender/Džek Bender
Chinese Boxer/Kineski bokser (1970) Yu Wang/Ju Vang
City on Fire/Grad u vatri (1987) Ringo Lam/Ringo Lam
Clockwork Orange/Paklena pomorandža (1971) Stanley Kubrick/Stenli
Kjubrik
Conan the Barbarian/Konan (1982) John Milius/Džon Milius
Crouching Tiger, Hidden Dragon/Pritajeni tigar, skriveni zmaj (2000) Ang
Lee/Ang Li
Cross of Iron/Gvozdeni krst (1977) Sam Peckinpah/Sem Pekinpo
Day of the Dead/Dan mrtvaca (1979) George Romero/Džordž Romero
Dawn of the Dead/Svitanje mrtvaca (1979) George Romero/Džordž Romero

Dead Alive (Brain Dead)/Živo mrtav (1992) Peter Jackson/Piter Džekson
Dead Mean/Mrtav čovek (1995) Jim Jarmusch/Džim Džarmuš
Deer Hunter/Lovac na jelene (1978) Michael Cimino/Majkl Kimino
Desperado/Desperado (1995) Robert Rodriguez/Robert Rodríguez
Dog Day Afternoon/Pasje popodne (1975) Sidney Lunet/Sidni Lunet
Dr. Strangelove /Dr Strejndžlav (1964) Stanley Kubrick/Stenli Kjubrik
Easy Rider/Goli u sedlu (1969) Dennis Hopper/Denis Hoper
El Mariachi/El Marijači (1992) Robert Rodriguez/Robert Rodríguez
Eraserhead/Glava za brisanje (1976) David Lynch/Dejvid Linč
Evil Dead/Zli mrtvaci (1982) Sam Raimi/Sem Rejmi
Evil Dead II/Zli mrtvaci II(1987) Sam Raimi/Sem Rejmi
Evil Dead III/Zli mrtvaci III(1993) Sam Raimi/Sem Rejmi
Face Off/Ukradeno lice (1997) John Woo/Džon Vu
First Blood/Rambo (1982) Ted Kotcheff/Ted Kočef
Flying Tigers/Leteći tigrovi (1942) David Miller/Dejvid Miler
Frankenstein /Frankeštajn (1931) James Whale/Džejms Vejl
From Dusk Till Dawn/Od sumraka do svitanja (1996) Robert Rodriguez/
Rober Rodriguez
Full Metal Jacket/Pancirno odelo (1987) Stanley Kubrick/Stenli Kjubrik
G – Man/Državni čovek (1935) William Keighley/Viliam Kejli
Godfather I/Kum I (1972) Francis Ford Coppola/Frensis Ford Kopola
Good-Fellas/Dobri momci (1990) Martin Scorsese/Martin Skorseze
Hard Target/Teška meta (1992) John Woo/Džon Vu
High Plains Drifter/Nepoznati zaštitnik (1973) Clint Eastwood/Klint Istvud
Island of Lost Souls/Ostrvo izgubljenih duša (1933) Erle C. Kenton/Erle
Kenton
Jackie Brown/Džeki Braun (1997) Quentin Tarantino/Kventin Tarantino
Kill Bill I/Kill Bill I (2003) Quentin Tarantino/Kventin Tarantino
Kill Bill II/Kill Bill II (2004) Quentin Tarantino/Kventin Tarantino
L'Arrivee d'un train en gare de la Ciotat/Ulazak voza u stanicu (1895) Luis
Lumiere, August Lumiere/Luj Limijer, Ogist Limijer
Lethal Weapon/Smrtonosno oružje (1987) Richard Donner/Ričard Doner
Little Caesar/Mali Cezar (1931) Mervyn Le Roy/Mervin Li Roj
Magnum Force/Ekipa Magnum (1973) Ted Post/Ted Post
The Matrix/Matriks (1999) Andy and Larry Wachowski/Endi i Leri Vahovski
Men Bits Dog/Čovek ujeo psa (1992) R. Belvauh, A. Bonzel B. Poelvoorde
Midnight Cowboy/Ponoćni kauboj (1969) John Schlesinger/Džon Šlezinger
Miller's Crossing/Milerovo raskršće (1990) Joel Coen/Džoel Koen
Mission: Impossible 2/Nemoguća misija 2 (1999) John Woo/Džon Vu
Money Train/Voz novca (1995) Joseph Ruben/Jozef Ruben
Murders in the Rue Morgue/Ubistvo u ulici Morgu (1932) Robert Florey/
Robert Flori

My Darling Clementine/Moja draga Klementina (1946) John Ford/Džon Ford
Natural Born Killers/Prirodno rođene ubice (1994) Oliver Stone/Oliver Stoun
Night of the Living Dead/Noć živih mrtvaca (1968) George Romero/Džordž Romero
Night of the Living Dead/Noć živih mrtvaca (1990) Tom Savini/Tom Savini
Night Rider/ Noćni jahač (1908) reditelj nepoznat
North by Northwest/Sever severozapad (1959) Alfred Hitchcock/Alfred Hičkok
Once Upon a Time in Mexico/Bilo jednom u Meksiku (2003) Robert Rodriguez/Robert Rodríguez
Once Upon a Time in the West /Bilo jednom na divljem zapadu (1968) Sergio Leone/Serđo Leone
Pat Garrett and Billy the Kid / Pet Geret i Bili Kid (1973) Sam Peckinpah/Sem Pekinpo
Paths of Glory/Staze slave (1957) Stanley Kubrick/Stenli Kjubrik
Point Blank/Point blek (1967) John Boorman/Džon Burman
Postman Always Rings Twice/Poštar uvek zvoni dvaput (1946) Tay Garnett/Taj Garnet
Pride of Marines/Ponos marinaca(1945) Delmer Daves/Delmer Dejvis
Psycho/Psiho (1960) Alfred Hitchcock/Alfred Hičkok
Public Enemy/Državni neprijatelj (1931) William Wellman/Vilijam Velman
Pulp Fiction/Petparačke priče (1994) Quentin Tarantino/Kventin Tarantino
Raging Bull/Razjareni bik (1980) Martin Scorsese/Martin Skorzeze
Raven/Gavran (1935) Lew Landers/Liv Lenders
Re-Animator/Reanimator (1985) Stuart Gordon/Stuart Gordon
Red River/Crvena reka (1948) Howard Hawks/Hauard Hoks
Reservoir Dogs/Ulični psi (1992) Quentin Tarantino/Kventin Tarantino
Roaring Twenties/ Bučne dvadesete (1939) Raoul Walsh/Raul Volš
Robocop/Robokap (1987) Pol Verhoeven/Paul Verhoven
Rollerball/Rolerbol (1975) Norman Jewison/ Norman Džuison
Searchers/Tragači (1956) John Ford/Džon Ford
Scarface/Skarfejs (1983) Brian De Palma/Brajan de Palma
Scareface/Skarfejs (1932) Howard Hawks/Hauard Hoks
Seven Samurai /Sedam samuraja (1954) Akira Kurosawa /Akira Kurosava
Shogun Assassin/Šogunov ubica (1972) Kenji Misumi/Kenji Misumi
Sin City/Grad greha (2005) Robert Rodriguez/Robert Rodríguez
Straw Dogs/ Psi od slame (1971) Sam Peckinpah/Sem Pekinpo
Streets of Fire/Vatrene ulice (1984) Walter Hill/Volter Hil
Taxi Driver/Taksista (1976) Martin Scorsese/Martin Skorzeze
Texas Chainsaw Massacre/Teksaški masakr motornom testerom (1974) Tobe Hooper/Tobi Huper

Texas Chainsaw Massacre 2/Teksaški masakr motornom testerom 2 (1986)
Tobe Hooper/Tobi Huper
Texas Chainsaw Massacre III/Teksaški masakr motornom testerom III (1990)
Jeff Burr/Džef Bur
Texas Chainsaw Massacre: the Beginning/Teksaški masakr motornom testerom: početak (2006) Jonathan Liebesman/Džonatan Libesman
The Big Heat/Velika vrućina (1953) Fric Lang/Fric Lang
The Big Lebowski/ Veliki Lebovski (1998) Joel Coen/Džoel Koen
The Birth of a Nation/Rađanje jedne nacije (1915) David W. Griffith/Dejvid V. Grifit
The Bridges at Toko-Ri/Mostovi Toko-Ri (1954) Mark Robson/Mark Robson
The Burning Bed/ Gorući krevet (1984) Robert Greenwald/Robert Grinvald
The Dirty Dozen/ Dvanaest žigosanih (1967) Robert Aldrich/Robert Oldrič
The Fury/Furija (1978) Brian De Palma/Brajan De Palma
The Good, the Bad and the Ugly/Dobar, loš i zao (1967) Sergio Leone/Serđo Leone
The James Boys in Missouri/Braća Džejms u Misuriju (1908) Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson/Gilbert M. 'Bronko Bili' Anderson
The Kiler/Ubica (1989) John Woo/Džon Vu
The Kiling/Ubištvo (1956) Stanley Kubrick/Stenli Kjubrik
The Man Who Shot Liberty Valance/Čovek koji je ubio Liberti Valensa (1962)
John Ford/Džon Ford
The Osterman weekend/Ostermanov vikend (1983) Sam Peckinpah/Sem Pekinpo
The Outlaw Josely Walas /Odmetnik Džouzi Vels (1976) Clint Eastwood/
Klint Istvud
The Return of the Texas Chainsaw Massacre/Povratak teksaškog masakra motornom testerom (1995) Kim Henkel/Kim Henkel
There was a Crooked Man/Bio je pokvaren čovek (1970) Joseph Manikiewicz/
Josep Mankijević
The Rules of the Game/Pravila igre (1950) Jean Renoir/Žan Renoar
The Shining/Isijavanje (1980) Stanley Kubrick/Stenli Kjubrik
The Treasure of the Sierre Madre/Blago Siera Madre (1948) John Huston/
Džon Huston
The Untouchables/Nedodirljivi (1991) Brian De Palma/Brajan de Palma
The Warriors /Ratnici podzemlja (1979) Walter Hill/Volter Hil
The Wild Bunch/Divlja horda (1968) Sam Peckinpah/Sam Pekinpo
They Shoot Horses, don't they/Konje ubijaju, zar ne (1969) Sydney Pollack/
Sidni Polak
True Romance/Istinita romansa (1993) Tony Scoot/Toni Skot
Unforgiven/Bez oproštaja (1992) Clint Eastwood/Klint Istvud
White Heat/Bela vrelina (1949) Raoul Walsh/Raul Volš

Dokumentarni filmovi korišteni u trećem poglavljju:

Easy Riders Raging Bulls/Goli u sedlu razjareni bikovi (2003) Kenneth Bowser/Kenet Bovser

Stanley Kubrick: Life in the Picture/Stenli Kjubrik: Život u slici (2001)

Jan Harlan, Tom Cruise, Warner Bros/Jan Harlan, Tom Kruz, Vorner Bradars

Abstract

To begin with I should underline that this paper bases primarily on examples of Americancinematography, the rationale for which is underlined in the two main reasons. Firstly, according to the volume of available literature and relevant authors, the American cinematography is the most prominent source of violence films. On the one hand, Hollywood films contain most ultra-violent scenes, while, on the other hand, US-based directors have made the most significant progress in the stylization and aesthetisation of on-screen violence. Secondly, by all accounts, the heaviest investment into scientific research and film violence studies is made in the USA. As one of the most prosperous nations, the USA invests considerably into understanding the violence rooted deep in its visual media.

A recent study named Classical Film Violence (2003) by Stephen Prince declares to be the first of its kind with the subject of violence in classical Hollywood films. Chapter two of this paper derives directly from the Prince study. Bearing in mind there are no comparable studies in other national cinematography archives, the chapter on classical violence purely focuses on the Hollywood production. Chapter three is dedicated to the rise of the ultra-violent film and incorporates influences of other cinematography traditions on the representation of violence. Nonetheless, the closest attention in this chapter is still devoted to the American film. There are principal reasons for this, as towards the end of 1960s the Hollywood produced films with until then unseen volume of violence.

Furthermore, there is a series of studies on modern Hollywood film violence, which makes this subject extensively covered, both theoretically and empirically. What should be emphasized is that there are authors, such as Prince, who have dedicated the bulk of their professional careers to studying film violence. Therefore, there are justified reasons why anyone doing a study on film and violence should base their work on scrutinizing the American cinematography.

Film violence is a complex matter which can be addressed from diverse angles. There are studies that focus on the filmmaking art itself and analyse ways of capturing violence on screen, explain its aesthetisation and present the chronicles of most significant violence films. Conversely, the social/historical studies which place film violence in the context of social events and neglect its cinematographic value are notably more frequent. None of the studies that were consulted in the writing of this paper strived towards combining these two approaches in a comprehensive understanding of the construction of film violence and its influence on its audience. This paper presents an attempt to overcome this problem and explain film violence considering its key defining factors. The emphasis will be placed on three key factors that define and shape film violence: the social context, the development of the grammar of film language and the censorship. Furthermore, the paper looks at the importance of the three factors in certain chapters of the history of film. The paper, however, does not purport to give a detailed account of the film violence chronology, nor does it list all the noteworthy films for a research like this. The primary aim was to provide explanation of the cinematographic representation of violence using a limited number of most significant violence films as examples and also contemplate its social impact. Based on the three criteria which define film violence, the paper divides its cinematographic representation into two key periods. According to the shooting approach, the level of censorship imposed on the director and the social circumstances, one can recognize two chapters in film history regarding on-screen violence: the classical approach – marked by the nonexplicit aesthetics of violence – and the post-classical approach – where the explicit aesthetics of violence prevails.

Moreover, apart from the attempt to explain film violence, this paper deals with the social impact of its representation. The results of empirical researches and the most striking examples of violent actions of film characters are not merely listed and outlined. They are incorporated into the framework of the moral

panic theory, which gives them an alternative interpretation. Therefore, the second distinctive feature of this paper is the theory-based analysis of the report on the violent influence of films.

Dismissing the culpability of cinematography for any social wrongdoing and insisting that the film representation of violence mirrors social events, a clear position was adopted in a vigorous debate on the influence of violent media content on the viewers. Stanley Cohen's moral panic theory, formulated as part of the British culture studies, has provided considerable support for this position.

The first chapter represents the theoretical component of the paper, which outlines the moral panic theory, deals with the basic characteristics of the film representation of violence and discusses its influence on the audience. One of the main characteristics of film representation is the impression of reality. This feature refers to the experience of the cinema theatre audience, who, affected by both the audio and the visual sensation at the screening of a film, identify themselves with the on-screen world of fiction. This quality has accompanied the film ever since its earliest days and has been the cause of strict censorship imposed on this medium. Due to this effect impersonations of film characters have been known to happen, typically in the cases of immature or even deranged individuals. Especially perturbing instances have been those of people re-enacting the scenes of violence they had witnessed earlier on film. However, simplistic analyses of the connection between the film violence and real-life violence have been more closely scrutinized and a more adequate understanding of these phenomena has been developed. Finally, the first chapter looks into the relationship between genre and film violence, as well as the factors that influence its representation.

The second chapter of this paper, which focuses on violence of the classical Hollywood period, outlines the moral standards of an era which denied the film its freedom of expression, deeming it too dangerous and powerful. Authorities of social control, fearing the film could rock the foundations of

the more conventional institutions for the youth socialization, proved to be too harsh on this medium.

At this time, initial studies on the influence of film violence on the public started to emerge. In addition, the earliest impersonations of film characters occurred – a practice that would closely accompany cinematography until today. Even then, as well as afterwards, and as part of more modern societies, isolated incidents led many to erroneous conclusions about the influence of film on the public. The most serious problem the film faced in its formative years was the perception of reality of the novelty medium. As the early twentieth century audiences were unaccustomed to the film, they were intimidated by the kind of films that would be considered perfectly innocuous nowadays. Due to this effect of the film, court rulings have been issued labelling it as no means of symbolic expression but merely a means of reproducing real-life events.

Apart from the aforementioned, the second chapter tries to confirm the theoretic relationship between film violence and genre. Theoretic characteristics of the film representation of violence are also outlined in the chapter. All three hypotheses that influence the definition of the film representation of violence are scrutinized in the chapter. The emphasis is on censorship, which was a key factor in this period of film evolution. As the classical Hollywood period ended, censorship gradually grew irrelevant, so what comes in the foreground in the third chapter is the social context and the evolution of the film means of expression. Censorship will be more expressly mentioned only in the instances when it influenced a filmmaker or the film industry more considerably. Nonetheless these incidents have become increasingly scarce since 1966. Moreover, the film's means of expression in the stylization of violence – which originate from the classical Hollywood period as the aesthetics of substitution – are also scrutinized. The abstract provides a brief account of social violence in the first half of the XX century in the USA, while all key historical events that influenced the film representation of violence are mentioned as well.

The third chapter of this paper looks at the rise of ultra-violent films. After the Production Code was repealed and due to coexistent violent historical circumstances, the violence in films likewise became increasingly explicit. The evolution of the grammar of film language in the direction of explicit violence stylization, initiated by Japanese filmmaker Akira Kurosawa, was propelled in the late 1960s by the likes of Arthur Penn, Sam Peckinpah and Stanley Kubrick with their respective films Bonnie and Clyde (1967), The Wild Bunch (1969), and A Clockwork Orange (1971). The presentation of these three films is the central part of this paper. The paper argues that all three feature films initiated a novel approach to the film representation of violence and that these films determined the approach to filming violence in today's postmodern cinematography. After these highly influential films were released, ultra-violence became an indispensable part of cinematography. During the presentation of the violence in these three films this paper strives towards underlining the importance of a theoretically-assumed social context in which they came to be and the subsequent reactions of the public they provoked.

There is a frequent use of citations of the violence films' directors, especially those that illustrate their reactions to the public critique.

Films like Taxi Driver (1976, Martin Scorsese) and The Warriors (1979, Walter Hill) are included into the paper due to special reasons. Taxi Driver is an extremely remarkable work of art which does not boast blatant ultra-violence, but rather a violent ambience. The Martin Scorsese film is nonetheless included in the paper, as it depicts a deranged man inspired to attempt the assassination of the president of the USA. This is a key feature of this film, as the dismissal of any culpability of the film itself for what takes place carries one of the underlying messages of this film. The Warriors is included in the paper due to the enormous amount of violence it incited in the real world. The film will not be remembered for the incident when a member of the audience, after watching The Warriors in a theatre, went

on to attempt a murder on a celebrity. Similarly, the content of this film supposedly provoked street violence. Together with *A Clockwork Orange*, this film sparked off unprecedented adverse reactions of the public. After a number of incidents the two films became the target of paranoid accusations, while the public blamed them for numerous unrelated mishaps.

In order to better comprehend the representation of violence in the post-modern film, the paper tries to explain the influence of the Hong Kong film industry and the significance of the horror genre. Although the postmodern film violence relies heavily on the late Hollywood film there are key dissimilarities between the two. Two main characteristics of the postmodern representation of violence are: lack of contact with reality and its cartoon/film representation. In the postmodern film violence is not inspired by reality, unlike the 1960s and the 1970s film. The violence of the postmodern film is oriented towards the medium itself, the history of cinematography, the mixture of genres and citations of other films. In addition, violence is depicted unrealistically – similar to that of cartoon films, in which characters have super powers, can fly or dodge bullets. During the course of one film the characters fight in multiple genres, often first against the police and in the very next scene against demons. The postmodern film presents a play with the medium itself, while the violence of those films resembles the cult violence films of the times gone by.

Sadržaj

Uvod, 5

Teorijski okvir

- Teorija moralne panike, 11
- Decija igra* 3, 14
- Oponašanje filmskog nasilja, 17
- Društvene nauke o uticaju filmskog nasilja na publiku, 22
- Uticak stvarnosti filmskog nasilja, 25
- Osobenost filmskog reprezentovanja nasilja, 29
- Činioci koji utiču na filmsko prikazivanje nasilja, 34
- Da li je kamera instrument nasilja?, 38

Klasični Holivud i nasilje

- Nasilje u američkom društvu tokom perioda klasičnog holivuda, 47
- Cenzure i nasilje na filmu do 1930. godine, 51
- Nastanak produkcionog koda, 56
- Produkcioni kod i nasilje, 59
- Funkcionisanje produkcionog koda, 63
- Rani horor film, 66
- Rani gangsterski film, 74
- Slabljenje produkcionog koda, 82
- Kraj produkcionog koda, 87
- Estetika supstitucije filmskog nasilja u klasičnom Holivudu, 89

Uspon ultranasilnog filma

- Nasilje u američkom društvu i kulturi 1960-ih, 97
- Ka eksplicitnoj estetici nasilja, 102
- Boni i Klajd*, 105
- Divlja horda*, 112
- Teorija katarze i Sem Pekinpo, 123
- Paklena pomorandža*, 126
- Taksista*, 139
- Ratnici podzemlja*, 144
- Uticaj Hong Konga, 150
- Ultranasilje horor filma, 153
- Nasilje postmodernih filmova, 157
- Prirodno rođene ubice*, 161
- Kill Bill*, 167
- Grad greha*, 174

Nasilje kao nerazdvojni deo kinematografije, 178

Napomene, 181

Literatura, 184

Filmografija, 187

Izdavač
Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”
Trg slobode 2, Zrenjanin

Za izdavača
Dragana Sabovljev

Lektor i korektor
Tanja Graovac

Prelom knjige i priprema korica
Vladimir Tot

Štampa i povez
Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”

Tiraž
500 primeraka

Zrenjanin, 2008. godine



Ovu knjigu finansijski je pomogao
Pokrajinski sekretarijat za kulturu.

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

791.43.049:364.632

МАШИРЕВИЋ, Љубомир

Филм и насиље / Љубомир Маширевић. – Зрењанин : Градска народна библиотека "Жарко Зрењанин", 2008 (Зрењанин : Градска народна библиотека "Жарко Зрењанин"). – 191 стр. : илустр. ; 21 см. – (Библиотека Посебна издања / Градска народна библиотека "Жарко Зрењанин", Зрењанин ; књ. бр. 32)

Тираж 500. – Библиографија. - Филмографија

ISBN 978-86-7284-108-4

а) Фilm – Motivi – Nasilje

COBISS.SR-ID 234550279

