



LJUBOMIR MAŠIREVIĆ
DRUŠTVENA STUDIJA AMERIČKOG GANGSTERSKOG FILMA



Ljubomir Maširević
Društvena studija američkog gangsterskog filma

Izdavači
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
Kulturni centar Zrenjanina

Za izdavače
prof. dr Ivana Živančević Sekeruš, dekan
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
Goran Marinković, v.d. direktora
Kulturni centar Zrenjanina

Urednik
Vladimir Đurić

Recenzenti
dr Divna Vuksanović
dr Dubravka Valić Nedeljković
dr Saša Milić

Lektor
Dragana Sabovljević

Prevod rezimea
Dejan Kalejski

Priprema za štampu
Petar Lazičić

Štampa
Diginet, Zrenjanin

Tiraž
500

*Knjiga
nastaje na
osnovu
projekta
Pokrajinskog
sekretarijata
za nauku i
tehnološki
razvoj*

ISBN 978-86-6065-159-6

LJUBOMIR MAŠIREVIĆ

DRUŠTVENA STUDIJA AMERIČKOG GANGSTERSKOG FILMA

Social Study of the American Gangster Cinema



FILOZOFSKI FAKULTET UNIVERZITETA U NOVOM SADU
KULTURNI CENTAR ZRENJANINA
NOVI SAD, 2013

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsek za medijske studije
Dr Zorana Đinđića 2.
21000 Novi Sad
Tel: +381214853917
www.ff.uns.ac.rs
e-mail: zurnal@ff.uns.ac.rs

AUTORSKA PRAVA ZAŠTIĆENA, delovi ove publikacije ne smeju se
umnožavati, fotokopirati, niti na bilo koji način reprodukovati
bez pismene saglasnosti izdavača i autora.

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

791.233:343.9.02(73)

МАШИРЕВИЋ, Љубомир

Društvena studija američkog gangsterskog filma = Social Study of the American
Gangster Cinema / Ljubomir Maširević – Novi Sad : Filozofski fakultet ; Zrenjanin:
Kulturni centar, 2013 (Zrenjanin : Diginet) 208 str. ; 24 cm

Tiraž 500. – Rezime na eng. jeziku

ISBN 978-86-6065-159-6

a) Филм - Гангстерски жанр - Социолошки аспект - Америка

COBISS.SR-ID 277940487

SADRŽAJ

Uvod	7
Žanr i nastanak gangsterskog filma	15
Filmski žanr	15
Gangsterski žanr	27
Konteksti nastanka gangsterskog filma	41
Klasični gangsterski film pre Produkcionog koda	51
<i>Mali Cezar</i>	54
<i>Državni neprijatelj</i>	61
<i>Lice sa ožiljkom</i>	66
Klasični gangsterski film nakon Produkcionog koda	77
<i>Burne dvadesete</i>	88
<i>Visoka Sijera</i>	92
<i>Bela vrelina</i>	97
Gangsteri u noaru, korporativnom i pljačkaškim filmovima	102
Postklasični gangsterski film	113
<i>Boni i Klajd</i>	119
<i>Point Blank</i>	123
Trilogija <i>Kum</i>	127
Gangsteri na margini i afroamerički gangsterski film	134
Postmoderni zaokret i spektakl gangsterskog filma	139
<i>Bilo jednom u Americi</i>	144
<i>Skarfejs</i>	147
<i>Dobri momci i Kazino</i>	151
<i>Milerovo raskršće</i>	157
<i>Ulični psi i Petparačke priče</i>	163
<i>Duh pas</i>	168
Afroamerički gangsterski film devedesetih	171
Reprezentacija žena u gangsterskom filmu	176
Zaključak – tendencije gangsterskog filma tokom prve dekade XXI veka	189
Literatura	193

CONTENTS

Introduction	7
Genre and beginning of gangster film	15
Film genre	15
Gangster genre	27
Contexts at beginning of gangster film	41
Classic gangster film before Production code	51
<i>Little Caesar</i>	54
<i>The Public Enemy</i>	61
<i>Scarface</i>	66
Classic gangster film after Production code	77
<i>The Roaring Twenties</i>	88
<i>High Sierra</i>	92
<i>White Heat</i>	97
Gangsters in noir, syndicate and heist film	102
Post-classical gangster film	113
<i>Bonnie and Clyde</i>	119
<i>Point Blank</i>	123
<i>The Godfather</i> trilogy	127
Gangsters on the margins and black gangster film	134
Post-modernist shift and gangster film spectacle	139
<i>Once Upon a Time in America</i>	144
<i>Scarface</i>	147
<i>Goodfellas and Casino</i>	151
<i>Miller's Crossroads</i>	157
<i>Reservoir Dogs and Pulp Fiction</i>	163
<i>Ghost Dog</i>	168
Black gangster film of 1990s	171
Representation of women in gangster films	176
Conclusion – tendencies of gangster films during the first decade of the XXI century	189

Uvod

Knjiga *Društvena studija američkog gangsterskog filma* nastaje zbog dugogodišnje želje autora da napiše knjigu na temu gangsterskog filma koja mu se ostvarila jer je Izvršno veće AP Vojvodine odobrilo i finansiralo predloženi jednogodišnji projekat pod kojim će ona nastati. Razlog zbog kog je knjiga ograničena samo na američki doprinos žanru je vremensko ograničenje da se ona napiše. Gangsterski žanr proizvod je američke kulture i nastaje tridesetih godina XX veka u periodu eskalacije kriminala izazvane „Zakonom o prohibiciji alkohola”. Međutim, to je period kada se pokretnoj slici priključuje zvuk, što donosi mogućnost vernijeg oslikavanja organizacije kriminala i obračuna mafijaša. Gangsterski film je tridesetih bio žanr sa najsloženijom strukturom slike i zvuka akcionih scena, a to ga je činilo popularnim i privlačilo publiku u bioskope. S obzirom da nastaje u Americi, knjiga je samim tim posvećena matičnoj kulturi u kojoj žanr nastaje. Doprinosi evropske i azijske kinematografije gangsterskom žanru ogromni su i šteta je što je knjiga ograničena samo na američki film, ali bi uplitanje drugih kinematografskih tradicija zahtevalo mnogo više vremena za nastanak studije. Period od samo godinu dana za pisanje, recenziranje, lektorisanje i štampanje ostavlja kreativnom procesu stvaranja knjige malo prostora, pa su se stoga ograničenja sama nametnula. Bez obzira na rečeno, smatra se da je većina najznačajnijih ostvarenja žanra nastala u američkoj kinematografiji i da je to kultura u kojoj postoji kontinuitet gangsterskog filma od njegovog nastanka do današnjih dana. Na kraju knjige biće reči o tome kako je, usled umrežavanja kultura, danas nemoguće izolovati se od uticaja drugih kinematografskih tradicija, pa kulturne zasebnosti i tradicije gangsterskog žanra u nacionalnim kinematografijama počinju da se mešaju

utičući jedna na drugu. Kako se kultura sve više globalizuje, biće sve teže govoriti o kulturnim specifičnostima nacionalnih kinematografija u razvoju žanra.

Drugo sužavanje odnosi se na pristup u analizi filmova i perspektivu sa koje će tematika gangsterskog žanra biti sagledana. Knjiga je društvena studija žanra, što sugeriše da je pogled na gangsterski žanr dat iz sociološke, ili perspektive društvenih nauka. Ovo znači da unutar njenih korica nema rasprava o pristupu snimanju i kreativnim doprinosima žanrovskih reditelja razvoju gramatike filmskog jezika. Pažnja je posvećena društvenom definisanju žanra, njegovoj recepciji, ideološkom uticaju, cenzuri i oslikavanju društvenog stanja i promena koje već skoro jedan vek reprezentuje. Gangsteri na filmu su tridesetih godina, usled razvoja modernosti, bili prikazani u novim oblicima urbanog života, što podrazumeva prostornu mobilnost, odustajanje od tradicije i individualizam. Gangster nije bio samo antisocijalna pojava zbog kriminalnih aktivnosti, već je on prihvatio i radikalizovao stil modernog života, pokazujući otpor tradiciji i prošlosti. Konzervativno društvo, nespremno na posledice ubrzane modernizacije, ideološki je pokušavalo da nametne stare vrednosne sisteme novim oblicima gradskog života. Gangsterska figura bila je mesto prelamanja ključnih društvenih tenzija u modernom, urbanom, industrijskom društvu. Stoga je žanr za sociologe interesantan jer je gangsterski život na filmu izražavao kontradikcije moderne, kao što su tenzija između zabave i rada, tradicionalnosti i modernosti i individualne slobode i društvene represije. Veoma često, narativ gangsterskog filma prikazuje pojedinca suprotstavljenog društvu zbog neobuzdane želje za samorealizacijom. Nemogućnost ostvarivanja željenog legitimnim putem navešće stvarne pojedice i njihove pandane na filmskom platnu da posegnu za nelegitimnim sredstvima postizanja ideala modernog života ili ostvarivanja američkog sna. Sociološki je veoma važno da je žanr locirao pojedince isključene iz ravnopravne raspodele materijalnih dobara i mogućnosti da uživaju lagodnosti modernog života među imigrantskim etničkim zajednicama. Otkrivanje ovog problema postavilo je žanr u nezavidan položaj kod nadležnih moralizatora jer je američka ideologija propagirala jednake mogućnosti za sve. Međutim, u stvarnosti su imigrantske zajednice Italijana, Iraca i drugih doseljenika bile

obespravljene, a uživanje u urbanim zadovoljstvima velikih gradova ostajalo im je van domašaja. Međutim, pojedini predstavnici imigrantskih zajednica, kako u stvarnosti, tako i na filmu, kada su im legitimni putevi društvene pokretljivosti bili zatvoreni, kretali su u osvajanje društvene moći i bogatstva nelegitimnim putem. Od početka žanra pa do današnjih dana, pitanje etničke neravnopravnosti u individualnom samoostvarivanju i društvena represija bile su glavne teme. Međutim, činjenica je da žanr uzima gangstere za glavne junake, a publika se identifikuje sa njima, čime politička podobnost žanra postaje nemoguća. Gangster će uvek biti deo modernog velikog grada u potrazi za individualnim oslobođenjem od društvenih stega, nudeći svojim ponašanjem alternativna ideološka rešenja za postizanje individualnih ciljeva. Stoga je gangsterski žanr verovatno najinteresantniji od svih ostalih kada se promišlja sa tačke oslikavanja tenzija i kontradikcija modernosti i kasnije postmodernosti, onoga što je u žiži društvene teorije.

Kada su u pitanju neudoumice u vezi sa pisanjem knjige, najveća je bila navođenje imena filmova. Mnogi od njih o kojima je pisano opšte su poznati i prevedeni na srpski jezik, kao što su, na primer, *Boni i Klajd* ili *Kum*, međutim, postoji niz filmova koji nisu ovde prikazivani i njihovi prevodi nisu opštepoznati javnosti. Stoga bi njihovo navođenje u samostalnom prevodu autora knjige moglo da dovede do zabune o kom se filmu radi. Te su stoga naslovi filmova za koje se smatralo da je bolje da ostanu na engleskom jeziku i do kojih bi šira javnost mogla lakše da dođe i sazna na njemu, ostavljeni u originalu. Ponekad je prevod na srpski ponuđen pored originala, a film je kasnije navođen u originalu, zbog toga što se prevod na srpski jezik činio razumljivim, ali bi njegovo dalje navođenje na ovaj način stvaralo zabunu onim čitaocima koji knjigu čitaju na preskok. U svakom slučaju, smatra se da je ponuđeno rešenje najbolje. Stvari komplikuju još dve činjenice. Prva je da u srpskom jeziku nekad ne prevodimo naslov filma, već preuzimamo engleski, kao kada su u pitanju filmovi *Betmen*, *Supermen* ili *Kil Bil*, pa je iz istih razloga film *G-Man* ostavljen u originalu, zbog toga što bi prevod u *G-čovjek* bio besmislen i promašivao bi poentu. Drugo, često su filmovi kao *Scarface* Hauarda Hoksa prevedeni na srpski jezik pod naslovom *Lice sa ožiljkom*. Međutim, s obzirom da je naslov fil-

ma u tom prevodu opštepoznat, u tekstu su u zagradama data dalja objašnjenja u vezi sa njegovom povezanošću sa De Palminim rimejkom *Scarface*, kojem naslov nije navođen na srpskom. Ovo je razlog zašto veza ova dva filma često nije percipirana kod publike u našoj kulturi. Različito prevođenje istih naslova dovodi do dodatnih napora u prepoznatljivosti ostvarenja o kojima se piše, te je stoga odluka bila da se pojedina ostvarenja zadrže u originalu, opštepoznata navedu na srpskom, a ostala daju na oba jezika uz objašnjenja. Na kraju knjige nalazi se lista svih pomenutih filmova pod njihovim originalnim naslovima.

Prvo poglavlje raspravlja o pojmu žanra, zatim se prelazi na debatu o gangsterskom, a poglavlje se završava analizom različitih društvenih okolnosti pod kojima žanr nastaje. U knjizi je razvijeno fleksibilno shvatanje žanra, kao istovremeno proizvodne i recepcijske kategorije. Raspravlja se o nekonzistentnosti kriterijuma klasifikacije žanrova, objašnjava se njihova komunikacijska uloga i ukazuje se da žanr nije sveobuhvatna kategorija. Bitno pitanje raspravljeno u knjizi dotiče se, između ostalog, teme žanrovskog i nežanrovskog filma i sa tim usko povezanog problema relacije između autora i žanra. Definisanje gangsterskog žanra je nemoguće i ono se tokom žanrovske istorije menjalo. Stoga se zastupa mišljenje da je prikaz istorije nekog žanra bolje svesti na prikaz žanrovskog obrasca kao promenljive forme u datom vremenu i društvenom okruženju. Ovo je razlog zbog kog se u prvom poglavlju daje kratak taksativan pregled istorije žanra. Tvrdi se da se cilj prikaza gangsterskog žanra iscrpljuje prikazom jednog skupa filmova koje odlikuje sličan niz konvencija i njihov odnos sa društvenom, kulturnom i filmskom istorijom, kao i odnos sa drugim sličnim žanrovima, od kojih bi trebalo napraviti distinkciju. U knjizi će biti raspravljani samo tvrdi primeri žanra jer svrha nije detaljan pregled, već da se pokaže kako žanr reprezentuje stanje američkog društva po pojedinim epohama. Lična perspektiva je neizbežna, a u izboru filmova autor je bio rukovođen idejom da bira ostvarenja u kojima su gangsteri glavni junaci i gde se opisuje organizovani kriminal, a policija i detektivi ne postoje, ili se pojavljuju samo periferno. Smatra se da je ovo minimalni zajednički imenitelj gangsterskih filmova od vremena kada su nastali, pa do današnjih dana. Do kraja poglavlja objašnjen je sticaj okolnosti formiranja gangsterskog žanra

i navedeni su najbitniji preduslovi njegovog nastanka. Istorijsko–kulturološkom kontekstu posvećena je posebna pažnja.

Drugo poglavlje tematizuje klasični gangsterski film pre Produkcionog koda, zakonskog akta sputavanja slobode izražavanja gangsterskog žanra, da bi kasnije bio proglašen moratorijum na snimanje ove vrste filma. U poglavlju su objašnjeni razlozi nastanka cenzure žanra na primerima tri klasična filma prvog ciklusa gangsterskog filma: *Malom Cezaru*, *Državnom neprijatelju* i *Licu sa ožiljkom*. Prvi gangsterski filmovi, u punom smislu te reči, nastaju u momentu kada Amerika postaje moderna industrijalizovana i urbana država. Žanr se pokazao kao ključni činilac nadolazeće masovne kulture, ali je bio i odraz diskrepancije između modernosti i tradicionalnih vrednosti. Tri klasika žanra predstavila su američku naciju u istorijskom kontekstu prohibicije alkohola, porasta gangsterizma, ekonomske ekspanzije dvadesetih godina i posledica sloma Vol Strita. Dovođenjem u sumnju šta to postavlja liniju između legalnog i ilegalnog i problematizujući etničku nejednakost imigrantskih populacija u Americi, gangsterski film našao se na meti cenzora. U suprotnosti sa drugim mitovima nastalim u Holivudu, kao što su kaubojski sa Divljeg zapada, klasični gangsterski film nastao pre Produkcionog koda izražavao je dinamiku tadašnjeg američkog društva. Drugo poglavlje posvećeno je činjenici da gangster, kao jedna od ključnih figura holivudske industrije, reprezentuje odbačeno i neprihvatljivo da vidimo. Konačno, predstavljanje drugog lica Amerike dovelo je državne moralizatore do toga da su proglasili moratorijum na snimanje gangsterskog filma.

Treće poglavlje posvećeno je reprezentaciji gangstera u uslovima zabrane snimanja gangsterskog filma. Moratorijum na snimanje i prikazivanje gangsterskih filmova proizveo je značajan obrt u samom žanru, jer reditelji i studiji nisu odustali od prikazivanja kriminala, već su filmovi morali da dobiju drugačiji ton. Poglavlje je usmereno na razumevanje reprezentacije gangstera u uslovima jake cenzure kao ključnog faktora u ranoj istoriji žanra. Jedna od posledica spoljnih pritisaka na žanr je povratak vladajuće ideologije i nastajanje ideološki podobnih policijskog i detektivskog filma. Ako je prvi ciklus gangsterskog filma prikazivao individualnu želju etnički i klasno obespravljenog junaka da nelegitimnim sredstvima

uspe u ostvarivanju američkog sna i društvenu odmazdu nad njim, novonastali policijski filmovi bili su pokušaj da se promeni prvobitno značenje individualnosti u društveno prihvatljivo ponašanje sa jasno ideološki ispravnim ciljevima. Gangster je, u ovom periodu istorije žanra, morao da postane neprimetna i nevidljiva egzistencija koja postoji, ali ne sme da bude pomenuta. Cenzorska pravila nalagala su da on može da se pojavi kao loša i opasna figura američkog podzemlja, a ne kao neko ko direktno remeti zakon i red. Gangster nije smeo da bude deo šire kriminalne organizacije, već sveden na usamljenog bandita. Mnogi autori pišu o kratkom prekidu žanra jer bez prikaza organizovanog kriminala i gangstera u glavnim ulogama teško je govoriti o gangsterskom filmu. Do kraja poglavlja analizirana su tri najbolja ostvarenja ovog perioda: *Burne dvadesete*, *Visoka Sijera* i *Belo usijanje*, opisana je reprezentacija gangstera u noaru, korporativnom i filmovima pljački i predstavljen je ponovni uspon gangsterskog filma nakon Drugog svetskog rata.

Četvrto poglavlje posvećeno je postklasičnom gangsterskom filmu nastalom nakon pada cenzure u Holivudu 1966. godine. Posle dužeg perioda, ponovo je bilo moguće snimiti gangsterski film bez ujednačavanja dobrih i loših postupaka junaka i bez potrebe da se grešnik pokaje ili da bude kažnjen za svoja zlodela. Poglavlje objašnjava kako pad cenzure u konstelaciji sa širim promenama društvene klime donosi novine u gangsterski žanr, a on se menja i doživljava ponovni procvat sa analiziranim filmovima: *Boni i Klajd*, *Point Blank* i trilogijom *Kum*. Ukazano je na činjenicu da je gangsterski žanr u ovom periodu izražavao prisutnost društvenih procesa modernizacije i postmodernizacije. Knjiga potcrtava neraskidivu vezu gangsterskih filmova nastalih krajem šezdesetih i tokom dekade sedamdesetih godina i socijalne istorije američkog društva. Krajem šezdesetih, kontrakulturni pokret, rat u Vijetnamu, politička ubistva, urbane borbe i porast kriminala ostavili su traga na filmsku reprezentaciju, pogotovo kada je u pitanju nasilje. Postklasični gangsterski film rasterećen cenzure ponovo napušta ideološki ispravne pozicije i slobodnije se bavi društvenim problemima. Pojava afroameričkog gangsterskog filma vraća u žanr teme obespravljenih etničkih i rasnih populacija u Americi. U ovom poglavlju analizirani su afroamerički gangsterski filmovi *Black Caesar* i *Across*

110th Street i opisana je reprezentacija gangstera i kriminala iz vizure rasne obespravljenosti.

Peto poglavlje obuhvata period osamdesetih i devedesetih godina i tematizuje preovladavanje postmodernog senzibiliteta u gangsterskom žanru. Uvodni deo poglavlja objašnjava postmoderne karakteristike kinematografije uopšte. Teza je da se postmodernizam u filmu, kao i u drugim oblastima kulture, pojavio kao heterogeno polje ispoljavanja i da se ogleda, između ostalog, i u prihvatanju i reciklaži već postojećih uticaja. Sve-sno recikliranje već postojećih filmova u novi društveni kontekst objašnjeno je pojmom intertekstualnosti. Gangsterski film je osamdesetih godina bio slabije zastupljen, a u knjizi se analiziraju samo dva filma iz ovog perioda: *Bilo jednom u Americi* i *Skarfejs*, da bi se naredne dekade reditelji učestalo odlučivali da snimaju gangsterske filmove. Tokom devedesetih pojavilo se previše gangsterskih filmova da bi svi bili analizirani, pa je stoga pažnja posvećena onim ostvarenjima sa najjasnije izraženim postmodernim tendencijama kao što su: *Dobri momci*, *Kazino*, *Milerovo raskršće*, *Ulični psi*, *Petparačke priče* i *Duh pas*. Knjiga se završava sa dva potpoglavlja o afroameričkom gangsterskom filmu devedesetih, u kojima su analizirani filmovi: *New Jack City*, *Menace II Society* i *Boys in the Hood* i raspravom o reprezentaciji žena u jednom dominantno muškom žanru. U zaključku je ukazano na tendencije gangsterskog žanra u prvoj dekadi XXI veka, sa posebnim osvrtom na preplitanje uticaja kinematografskih tradicija Evrope, Azije i Amerike.

Žanr i nastanak gangsterskog filma

Filmski žanr

Nakon više od sto godina postojanja filma, rasprava o žanrovima pokazuje se komplikovanom iz više razloga, a samo neki će biti navedeni na početku. Prvo, istorija filma pokazala je da žanrovske vrste nisu čiste i vremenski stabilne kategorije. Drugo, mešanje i menjanje žanrovskih konvencija čini pokušaje preciznih klasifikacija filmova besmislenim. Odatle tačan odgovor na pitanje u koji žanr bi trebalo svrstati pojedini film nije lak. Takođe, čini se da je pokušaj pravljenja konačne liste najboljih žanrovskih filmova utopija, pa čak i kada su u pitanju liste klasika nekog žanra. Treće, pojam žanra nije sveobuhvatan zato što postoji i nežanrovski film. Četvrto, ne postoji konačno slaganje oko broja žanrova, niti oko njihovih imena. Na jednom od trenutno najznačajnijih sajtova o filmu IMDB (Internet Movie Data Base) postoji lista žanrova sa najboljim i najgorim primerima. Ona ne sadrži odrednicu gangsterski film, već, najbliže njemu, kriminalistički film. Na IMDB-ovoj listi najboljih kriminalističkih filmova nalazi se *Paklena pomorandža / A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) i još primera koje bi bilo bolje rasporediti u SF ili neki drugi žanr.

Ipak, jedna kraća rasprava, iako bi mogla da bude veoma opsežna, neophodna je u ovoj knjizi da bi se samo nagovestila kompleksnost žanrovskog određenja i opravdala neminovnost lične perspektive. U narednom poglavlju biće prikazana fluidnost granica gangsterskog žanra, kao i kako je teško dati tačan odgovor na pitanje šta je to gangsterski film i koji su to filmovi suštinski bitni i nezaobilazni za nastajanje jedne ovakve knjige. Ovo se pokazuje kao problem, čak i ako autor nema pretenziju da da pre-

gled gangsterskog žanra, već da napiše sociološku studiju sa analizom samo pojedinih filmova kao adekvatnih reprezentata onoga o čemu se raspravlja. S obzirom na promenljivu prirodu žanra, on se očigledno ne sastoji od stabilnih i monolitnih konvencija, već je istorijska socio-kulturna kategorija. Suštinski je uočiti da je žanr kategorija prepoznata od strane više društvenih aktera: producenata, filmskih studija, reditelja, teoretičara i publike. Žanr nije fiksiran pojam, već nastaje i vremenom se menja u proizvodnji i recepciji filmova.

Žanrovi sadrže inovacije i varijacije, sličnosti i ponavljanja; oni znače pomeranje, promene, dinamiku i modifikacije; čak i elementi i konvencije najčvršćih žanrova podležu promenama... Sem toga, svaki filmski žanr nastoji da proširi svoj repertoar ili dodavanjem novih elemenata ili prevazilaženjem starih, iako postoje ograničenja u njihovom stepenu... Ovo je glavni razlog što je težnja ka klasifikaciji u proučavanju žanra u osnovi pogrešna (Nil, 1989: 82).

U članku „Žanr: konvencije povezivanja” Brodi piše: „Žanr-film može istupiti iz trenutka svog postojanja i zaigrati na vlastitoj estetskoj povesti” (Brodi, 1989: 94). Zbog navedenog, pre prelaska na analizu pojedinih filmova, uslediće prvo šira debata o žanru uopšte i gangsterskom filmu kasnije. Takođe, ovo je razlog što je svaki sud o žanru delimično lično obojen i kulturološki uslovljen, jer zavisi od percepcije pisca i sredine njegovog obrazovanja. Smatra se da ne postoji univerzalna tipologija žanrova, izgrađena na svugde priznatim karakteristikama, organizovana u monolitne nepromenljive kategorije, sa nedvosmislenim smernicama za jasnu žanrovsku podelu filmova.

Problem klasifikacije žanrova ogleda se i u nekonzistentnosti kriterijuma. Ovo znači da u određenju različitih žanrova ne koristimo isti kriterijum pri njihovoj klasifikaciji, kao i da u određenju jednog žanra postoje različiti kriterijumi. „Žanrovi se u filmu i književnosti mogu definisati i međusobno razlikovati na osnovu često nespojivih i protivrečnih načina” (Nil, 1989: 78). Filmovi se mogu svrstavati prema sadržaju (vestern), prema publici (dečji) i prema reakciji publike (komedija). Kada je u pitanju različito

određenje istog žanra, kao kriterijumi mogu se uzeti sadržaj (prikaz kriminala) ili glavni junaci (policija, privatni detektivi ili gangsteri), te tako dolazimo do zabune oko kriminalističkog, noir, detektivskog ili gangsterskog filma. Da stvar bude još komplikovanija, postoje opšteodređeni žanrovi kao što je drama. Na listu filmova označenih kao drama mogu se svrstati mnogi: noir, gangsterski, SF i vestern filmovi. Na osnovu opšteg određenja žanrova ili specifičnije određenog žanra, često se govori o kriminalističkom filmu kao žanru, a o detektivskom i gangsterskom filmu kao podžanrovima. Na primer, horor film je opšta kategorija, a sleš i gor film bi trebalo da budu podžanrovi horora.

Ukoliko smatramo da su filmski žanrovi sredstvo razvrstavanja, možemo se uveriti da je na empirijskom planu žanrovske delovanja izuzetno živo, a da je na teorijskom planu nemoguće konačno i apsolutno organizovati filmove u skladu sa nekom sveopštom i apsolutnom tipologijom žanrova. Nazivi žanrova postoje, ali nisu nepropusni, oni se preklapaju, protivreče jedan drugome, oni su rezultat različitih nivoa razdvajanja ili različitih razgraničenja. Ti nazivi ne ukazuju ni na uzajamna dejstva koja se javljaju unutar filmskih žanrova ni na odnose filmskih žanrova i drugih proizvoda umetnosti ili kulture (Moan, 2006: 33).

U navedenom odlomku Moanova pominje žanr kao empirijsku kategoriju. Kada su u pitanju publika i percepcija filmova na empirijskom, svakodnevnom nivou, može se reći da žanr nastaje iz najosnovnije ljudske potrebe da klasifikujemo stvari iz svog okruženja. Nakon dugoročne izloženosti filmovima, ljudi bez filmskog obrazovanja počinju da zapažaju određene karakteristike filmova i da ih klasifikuju prema nekim kriterijumima. Za neke kategorije su unapred saznali često iz časopisa ili razgovora sa širom socijalnom sredinom. Ovo je, opet, socijalno-kulturna uslovljenost percepcije žanra i pomera se sa lične perspektive na širi nivo formiran okruženjem i obrazovnim institucijama. U zavisnosti od izloženosti filmovima i specifičnosti pojedinih vrsta, pojaviće se bolje ili lošije razvijena sposobnost klasifikovanja. Neke žanrove kao što je horor, zbog ličnih preferencija, poznavaćemo bolje od drugih i počecemo da pravimo razlike između

više kategorija horor filma, praveći klasifikacije po podžanrovima. Ovim se žanr pokazuje na empirijskom planu kao prirodna kategorija nastala iz ljudske sklonosti da klasifikujemo ono što posmatramo. Međutim, prirodna je samo potreba razvrstavanja, način na koji razvstavamo uslovljen je kulturološkim činiocima. Sa jedne strane, uticaj ima referentna sredina oko nas, a, sa druge, studiji sa namerom da proizvedu film u okviru nekog žanra i tako ga najave. Žanrovska određenost nekog filma u jednoj epohi nije nepromenljiva u nekim drugim vremenima. Žanrovi nisu zatvoreni kalupi, kao što se filmovi nisu sami od sebe svrstali u njih, već su na njihovo svrstavanje uticali publika, teoretičari i filmski radnici. Svi oni koji klasifikuju filmove mogu im dodeliti različite žanrovske kategorije. Žanr nije samo sredstvo svrstavanja, nego je i sredstvo tumačenja filma, pa tako, viđenje istog filma kao melodrame ili SF oblikuje našu percepciju onoga što vidimo unutar njega kao celine.

Ključni razlog promene žanrovske identiteta filma jeste nastanak novih žanrovskih odrednica, što nas navodi da niz filmova iz prošlosti pogledamo drugim očima. Isto tako, kada filmovi iz jedne filmske kulture prelaze u drugu mogu dobiti drugačije odrednice. Na primer, slabiji poznavalac filma može upotrebiti izraz azijski film za filmove sa Istoka, malo bolji poznavalac može reći hongkonški, japanski ili koreanski film, dalje preciziranje dolazi sa boljom upućenošću, i neko ko je pogledao mnogo istočnjačkih filmova može upotrebiti izraz borilački film, ili čak kung-fu, ili samurajski. Kada je reč o nastanku novih žanrova, najprikladniji primer ovde bi bio nastanak noar filma, jer su mnogi filmovi ovoga žanra pre njegovog nastanka bili percipirani kao kriminalistički, detektivski ili gangsterski.

Nino Frank, francuski filmski kritičar, 1946. godine je prvi upotrebio naziv noar za grupu američkih filmova ko što su *Dvostruko osiguranje / Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *Malteški soko / The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *Izgubljeni vikend / Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945) i *Žena u izlogu / The Woman in The Window* (Fritz Lang, 1944). Grupa sličnih filmova sa mračnom atmosferom i prikazom stanja očajja u američkom društvu, radnjom u dekadentnoj urbanoj sredini i junacima nagnanim na akciju zbog zaljubljenosti u fatalnu ženu, dobija sve češće pridev noar ili crni. Žanr noar polako, kroz francusku filmsku kritiku, dobija svoje

teorijsko određenje, a njegovi ključni filmovi odvajaju se od kategorija kriminalističkog, detektivskog ili gangsterskog filma, gde su prethodno bili svrstavani. Objavljivanjem knjige Ejmonda Borda i Etjena Šomentona *Pregled američkog filma noara (Panorama du film noir américain)*, noar žanr je konačno uspostavljen na račun ostvarenja svrstvanih ranije u druge žanrove.

Pitanje žanra komplikuje i činjenica da se filmovi snimaju veoma često kao mešavina više žanrova. Ne radi se samo o savremenom postmodernom trendu mešanja žanrovskih konvencija. Postmoderni film se često zasniva na aluzijama i rekontekstualizaciji konvencija žanrova prošlih epoha i uglavnom je to okvir u kom bi trebalo razumeti kinematografiju Kventina Tarantina, Tima Bartona i braće Koen. Reč je o starijoj i opštoj tendenciji filmskih studija i reditelja da rade film kombinujući više žanrova. Filmovi snimljeni u samo jednom žanru ređa su pojava od filmova nastalih kao kombinacija više žanrovskih konvencija. Pravljenju liste nekog žanra ova pojava postavlja pretežak zadatak, jer mnogi filmovi se mogu razvrstati u najrazličitije kategorije. Na primer *Istrebljivač / Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) je film rađen u veoma interesantnoj kombinaciji SF i noar žanra, dok je savremeniji primer navedenog Tim Bartonov film *Svini Tod / Sweeney Todd* (Tim Burton, 2008), rađen u kombinaciji mjuzikla i horor filma. Kada bude reči o gangsterskom žanru i raspravi koji bi to filmovi trebalo da uđu u analizu, ovo će se pokazati kao suštinsko mesto u donošenju odluke. Moanova tvrdi da je, umesto pokušaja da razvrstamo filmove po žanrovima, bolje pokušati razumeti nastajanje žanrovskih hibrida. Međutim, u društvenoj studiji o gangsterskom filmu krenućemo drugačijom logikom. S obzirom da je reč o razumevanju društvenih uzroka nastanka jednog žanra, žanrovskoj refleksiji društvenih zbivanja i njegovom daljem društvenom uticaju, nebitnim će se pokazati razmatranje o preplitanju gangsterskog filma sa drugim filmskim vrstama. Od presudne važnosti je da se na malom broju najčistijih primera pokaže društveni značaj i poreklo gangsterskog žanra.

Ovde bih se oslonio na Hrvoja Turkovića i termin koji je upotrebio – *prototipski* – da bi označio najčistije i najbolje primere jednog žanra. „Prototipskim se nazivaju zato jer kod ljudi postoji predodžba o tome ka-

kav treba biti dobar primjerak žanra, na primer western. Svaki nov western koji gledamo nehotice odmjeravamo prema tom dobrom primjerku – uzorku” (Turković, 1989: 74). U slučaju da film odgovara dobrom primjerku ili prototipu, smatraćemo ga čistim primerom žanra, a ako je u pitanju lošiji primerak ili mešavina gangsterskog filma i mjuzikla, onda ćemo film smatrati atipičnim primerkom svoje vrste. Takođe, veoma je važno razgraničiti da, iako postoje filmovi rađeni u više žanrova, ni svi žanrovi nisu jasno definisani. Ne samo da je u pitanju neslaganje oko broja i kriterijuma u određivanju žanra, već se radi o tome da neki žanrovi nemaju tako jasne odrednice kao, na primer, drama. Sa druge strane, western i gangsterski film trebalo bi da budu primeri čvrstih žanrova sa jasnijim određenjima i konvencijama. Ovo će biti teorijsko uporište na osnovu kojeg će se rasprava o najboljim primerima gangsterskog filma i definisanju žanra nastaviti u sledećem poglavlju. Neki filmovi će biti izostavljeni, čak iako su remek-dela kinematografije, zato što nisu čisti primeri žanra i zato što se cilj knjige ne ogleda u pobrojavanju svih najznačajnijih filmova rađenih prema konvencijama gangsterskog žanra.

Koliko god, međutim, bili skloni da pravim kategorijama držimo samo one kategorije u koje pojedini primjerci ulaze ili ne, ipak su legitimne i one kategorije kod kojih jedni primjerci bolje ulaze u njih, a drugi lošije; to jest, ne možemo zahtevati od nekog filma da bude u potpunosti western ukoliko to nije, onda ga ne držimo uopće westernom. Možemo, naprotiv, dozvoliti da postoje filmovi koji su više western, a drugi su to manje... (Turković, 1989: 74).

Rečeno je u tekstu da žanr postoji kao empirijska kategorija nastala naknadnim tumačenjima od strane šire publike i stručnjaka u oblasti filmske kritike i teorije. Pokazano je kako je grupa filmova razvrstvanih u gangsterski ili detektivski žanr kasnije dobila naziv noar film. Interesantno je i to da reditelji prvih noar filmova nisu znali da rade u tom žanru, a kada se danas neki od reditelja opredeli da snima film u ovom žanru, on ima svest o žanrovskoj egzistenciji i pravilima koja su se u praksi i teoriji formirala. Osim ovog empirijskog plana, žanr postoji i kao proizvodna kategorija. Kada reditelj ili studio donesu odluku da se snimi film u jednom žanru, ili

sada već kao kombinacija dva ili više žanrova, onda on postoji kao proizvodna kategorija. Postojanje žanrova kao proizvodne kategorije moglo bi se razumeti uspehom grupe filmova sa istim konvencijama kod šireg auditorijuma. Ovim se pokazuje da je postojanje žanra kao proizvodne kategorije nerazdvojno od njegove empirijske prepoznatljivosti i popularnosti. Reditelji, osim što planiraju snimanje žanrovskog filma, mogu da isplaniraju da u svom filmu izbegnu žanrovske konvencije i snime nežanrovski film ili da, kao Džim Džarumš u *Mrtvom čoveku / Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995), ili Martin Skorseze u *Razjarenom biku / Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980), namerno izokrenu konvencije vestern i bokserskog žanra. U momentu kada se na produkcijskom nivou donese odluka da se snima film u okviru nekog žanra i on se kao takav najavi publici, producenti i reditelji moraju da se potrudu da poštuju pravila žanra, kako ne bi doživeli potpuni promašaj na tržištu, ali i od strane filmske kritike i teorije. Reditelj preuzima niz obaveza u momentu kada se odlučuje da snimi film u okviru žanra i mora pokazati dosta veštine da uspe u svom zadatku. Snimanje dobrog žanrovskog filma može se pokazati kao zadatak nedostižan mnogim rediteljima. Na primer, danas je, iako je reč o veoma živoj formi, teško naći odlično urađen horor film koji pomera granice svog žanra. Nemogućnost žanrovskog određenja nekog ostvarenja može biti uzrokovana rediteljevom nesposobnošću da se snađe unutar pravila jedne vrste filma.

Postoje različite sociološke teorije koje tvrde da filmski studiji ideološki oblikuju publiku snimanjem žanrovskih filmova, ili potpuno drugačije, koje smatraju da studiji snimaju filmove kakve publika želi, slobodne i otvorene za naknadna tumačenja. Ipak, iz do sada rečenog se čini da je u pitanju dijalektika odnosa. Žanr nastaje vremenom, prepoznavanjem od strane publike i filmskih teoretičara, da bi kasnije u filmskim studijima koristili prepoznatljivost pojedinih konvencija u cilju lakše prohodnosti na tržištu i uspešnije zarade. Dve suprotstavljene perspektive unutar društvenih nauka pridaju različite društvene uloge filmskim žanrovima.

Dvadeseti vek je doba nastanka filma, ali i masovne distribucije industrijskih i kulturnih dobara. Pojava masovne kulture, uslovljene tehničkim dostignućima, dovodi do standardizacije koja je u svetu komunikacija, tehnike i nauke dobra pojava, ali, kada je u pitanju kulturna standardizaci-

ja, onda nastupa gušenje umetničke raznovrsnosti. U ovom smislu, žanr se može pojaviti kao kategorija standardizacije filmske umetnosti i mnogi teoretičari su smatrali žanrovski film efikasnim sredstvom ideološke indoktrinacije. Najuticajnija struja mišljenja u osporavanju vrednosti žanrovske kinematografije bila je Frankfurtska škola. Teoretičari ovog kruga, po opredeljenju levičari, smatrali su da holivudski žanrovski film služi interesima vladajuće klase u potčinjavanju nižih slojeva. Publika je gledanjem žanrovskih sadržaja prinuđena da prihvati društveni poredak kao takav i zaboravi na moguću društvenu promenu. Žanrovski film prepoznat je kao nosilac vladajuće ideologije i čuvar status quo. Sasvim razumljivom se pokazuje činjenica da je holivudska industrija najčešće bila izložena ovakvoj vrsti analize. Kada je u pitanju gangsterski film, zastupnici ovakvih teorijskih stavova držali su da se u njemu može očitati ideološka poruka umanjivanja ambicija individue za bogaćenjem. Gangsterski film prikazuje nagli uspon na društvenoj lestvici i kobne posledice tog uspona za pojedinca. Gangster je lik u kojem se oličava siguran neuspeh, on je tragična figura i, takvim predstavljanjem gangstera, žanr podržava kapitalistički sistem.

U suprotnosti ovakvom viđenju, smatra se da je žanr nastao u dijalektičkom procesu između publike i filmskih studija. On je prvo empirijska, pa zatim i proizvodna kategorija. Studiji su oduvek bili u raskoraku između korišćenja oprobano oružja i neprekidne trke za novinom. Tržišna konkurencija utiče na studije da menjaju žanr, ali i da ga izbegavaju, jer koliko privlači jedan tip publike, toliko odbija drugi. On ima samo ograničenu tržišnu vrednost za producente iz holivudskih studija. Drugo, gangsterski žanr, kao što će biti detaljno pokazano, oduvek je bio ideološki nepodoban, čak jedno vreme i zabranjivan za snimanje. Teorijski stavovi Frankfurtske škole vrlo su opšti i time nedovoljno tačni. Treće, da bi mogli da se saglasimo sa ovakvim viđenjem medijskog uticaja na publiku, moramo da pretpostavimo da svaki čovek jednako percipira svaki medijski tekst i da pritom on to radi potpuno pasivno. Iz ovog proizilazi da svi holivudski žanrovi imaju nedvosmisleno značenje, da je publika homogena i pasivna i da svi sve medijske sadržaje razumemo i tumačimo na isti način.

Događaji u vezi sa konstantnom državnom cenzurom gangsterskog žanra protivreće opisu njegove društvene uloge, što teorijske pretpostavke

Frankfurtske škole čine malo verovatnim. Džon Fisk je jedan od teoretičara sa radikalno drugačijom perspektivom, i on u svojoj knjizi *Popularna kultura* (2001) daje viđenje u kom ide u potpuno drugu krajnost, dajući publici ulogu slobodnih i nezavisnih interpretatora medijskog teksta, zanemarujući bilo kakve uticaje društvenih struktura. Čitanje žanrovskih tekstova nije jednoznačno i kod svih ljudi isto, ali daleko od toga da pojedinac nije omeđen sredinom i obrazovanjem koje je stekao. Društvene strukture i obrasci ponašanja koje smo naučili određuju dobrim delom individualne perspektive na jedan isti medijski sadržaj. Bez namere da se traži srednje rešenje između ovakva dva radikalna pogleda na žanrovsku kinematografiju, sagledavanjem društvenih okolnosti nastajanja gangsterskog žanra, njegovog menjanja tokom istorije i ispitivanjem načina snimanja i distribucije, doći će se do preciznijih odgovora. Ovim će se stići do ispravnije slike o političkoj i ideološkoj podobnosti jednog pravca u kinematografiji, njegovoj stvarnoj društvenoj ulozi i uticaju koji ostvaruje na publiku.

S obzirom da je žanrovska kinematografija, osim filmskih radnika i običnih ljudi, izazvala teoretičare i vodeće filozofe da polemišu o njoj, žanr stoga ima i komunikacionu ulogu. „Žanrovi, dakle, moraju da se suoče sa prepoznavanjem i komunikacijom pre nego sa definicijom i klasifikacijom, sa očekivanjima i razumevanjem gledalaca i sa grupom filmova s kojima dele posebna obeležja” (Nil, 1989: 83). Komunikaciona uloga se ogleda i u pravilima prema kojima se radi film u nekom žanru. Samo određenje filma i svrstavanje u neki žanr mnogo je više od kategorizacije, već to povlači i tumačenje i saživljavanje sa njim. Pozvati se na žanrovsku kategoriju da bismo tumačili neki film, znači odrediti mu horizont očekivanja.

Kada dobijemo informaciju da ćemo gledati film rađen u gangsterskom žanru, do nas tada stižu sećanja i znanja o žanru proistekla iz redovnog gledanja i dobrog poznavanja ove vrste filma, kao dela opšte kulture. Žanr se pokazuje kao prostor iskustva na kojem gradimo očekivanja i stvaramo tumačenja. U ovom smislu ne govorimo o žanru kao sredstvu klasifikovanja, već o mentalnoj slici za usmeravanje svojih očekivanja i predviđanja onoga što gledamo. Naznačiti publici da se unutar studija snima novi gangsterski film, znači unapred postaviti okvir tumačenja budućeg ostvarenja. Ovo je činjenica koja nam olakšava tumačenje, daje referentni okvir,

otvara intertekstualno tumačenje filma u jednoj žanrovskoj perspektivi, ali je isto tako i ograničavajući faktor jer, predodređujući jedno značenje, zatvara film za drugačije interpretacije. Najava studija gledaocima da ih očekuje film u jednom žanru pokreće njihove mentalne projekcije ka istoriji najavljenog žanra i započinje komunikaciju između filma i publike pre same projekcije ili premijere filma. Međutim, kao što je naglašeno, publika ne mora biti spremna da protumači film kako je najavljen, niti reditelj obavezno mora da bude dobar u ispunjavanju svog zadatka i uspe da snimi žanrovski film. Zaključujući debatu o komunikacijskim mogućnostima filmskog žanra, Moan tvrdi da je žanr istovremeno i dobar i loš činilac u interpretaciji, proizvodnji i distribuciji filma (Moan, 2006). Na produkcionom nivou, on može da bude dobar za proizvodnju filma, ali za tumačenje i kasniju distribuciju ne mora da se pokaže takvim, već ograničavajućim faktorom.

Na kraju uvodne rasprave o žanru morali bismo se dotaći najškakljivijih tema, a to su odnos između žanrovskog i nežanrovskog filma i usko povezanog pitanja u vezi sa tim, relacije između autora i žanra. Ova pitanja dele filmsku publiku i filmsku kritiku na dva dela. Sa jedne strane, neki smatraju da žanrovski film jeste jednak ili bolji od nežanrovskog i da u okviru žanra mogu nastati filmska umetnička dela značajnih reditelja i na one koje favorizuju nežanrovski artistički pristup u kinematografiji. U knjizi će se zastupati mišljenje da ne postoje nikakve suštinske umetničke razlike između žanrovskog i nežanrovskog ostvarenja. Žanr je samo popularni okvir u koji mogu da se unesu veoma kompleksni načini izražavanja u kinematografiji, ali nažalost to se ne dešava često. Kao što je često nežanrovski film loš, bez obzira na pokušaj ostvarivanja visokoumetničkih pretenzija. Dramaturgija, montaža i režija ne zavise od toga da li je film rađen u žanru, već od umeća onoga ko piše, režira i montira film. Umberto Eko u pogovoru svoje knjige *Ime ruže* (2004) kaže da su barijere između visoke umetnosti i popularne kulture nepotrebne, tvrdeći da dospeti do široke publike i naseliti njene snove danas možda znači biti avangardan. Takođe, Eko u knjizi *O književnosti* objašnjava da nikad nije razjašnjeno da li kvalitet nekog dela koje postaje bestseler dolazi od toga što je pisano u popularnoj formi uz korišćenje učenih strategija, ili je učeno delo postalo vremenom popularno zbog svojih kvaliteta.

Hrvoje Turković (1989) piše da su mnogi pokušaji da se snimi žanrovski film nevešti, pa film nije žanrovski zato što reditelj nije bio dovoljno vešt da ga snimi u okviru određenog žanra. Leo Brodi (1989) tvrdi da se filmovi često kritikuju zbog popularne i komercijalne dopadljivosti zato što su smišljeni samo za zabavu, a ne za prosvećenje.

Kritičari zanemaruju žanr filmove zbog svoje predrasude u korist originalnog i jedinstvenog. Zašto bi, međutim, umetnost bila ograničena samo na dela samostalnog intenziteta, dok se ostale vrste umetničkih iskustava guraju u orman estetskog zadovoljstva kao nešto nepodesno za svetlost dana? Žanr filmovi, u stvari, pobuđuju i usložnjavaju osećanja sopstva i društva, koje ozbiljni filmovi, zbog predrasude u korist onog jedinstvenog, retko kad dotiču (Brodi, 1989: 89).

Moglo bi se reći da žanrovski film intertekstualno pravi konotacije ka klasicima žanra, dok bi nežanrovski film pokušavao da bude potpuno originalan. Zadovoljstvo gledanja žanrovskog ostvarenja postiže se stvaranjem nove forme filma ili kreativnim menjanjem stare forme i konvencija žanra. Žanrovi nastali sa početkom kinematografije, vitalni do danas, sastoje se od filmova nastalih u složenom procesu pridržavanja pravila i stvaranju novih. Zbog privrženosti klasicima žanra, jedno ostvarenje, kaže Brodi (1989), ima snagu, ne toliko u blesku nadahnuća kao nežanrovski film, već u dobrom poznavanju i prevazilaženju zanatskih veština prethodnih generacija reditelja. Hičkok je, na primer, snimo *Čoveka koji je suviše znao / The Man Who Knew Too Much* (Alfred Hitchcock, 1956) dva puta i, bez obzira što je zaplet u oba filma isti, oni se međusobno prilično razlikuju. Veština je i umetnost snimiti na osnovu iste priče dva različita filma. Uvek je moguće naći rešenja za drugačiju izgradnju likova, promeniti mesto dešavanja radnje, dijaloge, način montiranja, film može biti crno-beli ili u boji. Bez obzira što se snima u žanru, ostvarenje, ako je uspešno snimljeno, individualno se smišlja i, uz sve uvažavanje konvencija žanra, prepoznaje se bez problema kao individualni film. Žanr ne mora da sprečava, već može da podstiče inovacije koje ne narušavaju žanrovsku prepoznatljivost. Kategorija žanra, kao što je već rečeno, jeste fleksibilna i živa, a žanrovska

stabilnost se ne ugrožava inovacijom i evolucijom. Razlog zašto nešto postaje filmski kliše jeste što jako dobro odgovara iskustvu i senzibilitetu publike.

Sa raspravom o mogućnosti kreativnog izražavanja u okviru žanra povezano je i pitanje da li su žanrovski reditelji umetnici ili samo zanatlije, pa, samim tim, i da li je jedno žanrovsko ostvarenje Hauarda Hoksa individualni film ili deo žanrovske kolotečine. Činjenica je da je žanrovski film u većini slučajeva prosečan, ali u žanru su snimali Stenli Kjubrik, Roman Polanski, Alfred Hičkok, Martin Skorseze, DžonFord, Serđo Leone i ostali velikani kinematografije. Bez namere da se upadne u zamku da se proučavanje gangsterskog žanra svede na proučavanje reditelja koji su ga oplemenili kao što su Hoks ili Skorseze, ipak se mora istaći da žanr poznaje autorski pristup i lični pečat reditelja. „Na jednoj strani se nalazi žanr *žanrovske filma*, sagledan kao beskrajna varijacija jednog istog obrasca, a na drugoj žanr *autorskog filma* shvaćen kao zabran koji je manji od same kinematografije i u kojem se iskazuje samosvojnost jednog autora i razmatraju pitanja ličnog stila” (Moan, 2006: 98). Ipak, zbog toga što će se u knjizi uzimati samo nekoliko filmova iz pojedine epohe i što se ne pretenduje na celovitost pobrojavanja filmova, prednost će se davati najsnažnijim ostvarenjima gangsterskog žanra uz izbegavanje da se o njemu priča kroz prizmu ključnih reditelja.

U navedenom citatu Moanova govori o autorskom žanrovskom filmu, što nas dovodi do toga da ne možemo govoriti o prostom odnosu nežanrovskih i žanrovskih ostvarenja. Svođenje žanrovskih filmova na proizvod industrije, iz do sada rečenog pokazuje se kao pogrešna perspektiva, u kojoj ima istine, ali neophodno je otvoriti prostor za izvanredna dela i autore pojedinih žanrova. Reklo bi se da je žanrovski autorski film rezultat susreta zahteva industrije i konvencija žanra sa izuzetnom ličnošću reditelja. Iz ovog spoja se rađa jedan novi kvalitet u kojem vešt reditelj pod pritiskom industrije pronalazi način da se kreativno izrazi. Završavajući raspravu o žanru, biće potcrtano da institucionalna i žanrovska određenja ne mogu da isključe lični pečat reditelja. Bez obzira što su pomenuti reditelji radili žanrovski film, oni su uspeli da ostave lični pečat na sam žanr, ali i na celu kinematografiju. Nametnuta ograničenja jesu sputavala, ali nisu one-

mogućila pojavljivanje autorskih ostvarenja. Tvrditi da je neko autor popularnog žanrovskog filma ne znači samo saopštiti da se on nalazi u mreži prinuda, već i da uspeva da se kreativno izrazi u jednoj komplikovanoj situaciji kakvu nežanrovski reditelji nemaju ispred sebe.

Gangsterski žanr

Definisanje gangsterskog žanra će se, kao što se vidi iz prethodnog poglavlja, pokazati kao težak zadatak, jer konačnih odrednica nema. U knjigama Frana Masona (Fran Mason) *American Gangster Cinema from Little Caesar to Pulp Fiction* (2002), Džonatana Munbija (Jonathan Munby) *Public Enemies Public Heroes Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil* (1999), Tomasa Liča (Thomas Leitch) *Crime Films* (2004), Džeka Šadoana (Jack Shadoian) *Dreams and Dead Ends the American Gangster Films* (2003) i Hauarda Hjuza (Howard Hughes) *Crimewave* (2006), gangsterski film se meša sa kriminalističkim, detektivskim, policijskim i noarom. U ovim knjigama se mogu naći objašnjenja gangsterskog filma i njegovog odnosa sa noarom i kriminalističkim filmom za koji se smatra da je širi okvir u koji staju sve druge vrste filmova sa kriminalnim radnjama. Verovatno je dobro objašnjenje koje nudi Lič (2004) u svojoj knjizi posvećenoj kriminalističkom filmu, gde polazi od toga da je kriminalistički žanr kišobran pod koji staju noar, policijski, detektivski i gangsterski film. On svakom podžanru u svojoj knjizi *Crime films* posvećuje po jedno poglavlje, objašnjavajući tvrdo jezgro svih vrsta kriminalističkog filma. Podvlačenja jasne crte i razvrstavanja među pojedinim filmovima nema, zbog toga što oni mogu i veoma često da se svrstaju u više kategorija. Na primer, Džek Šadoan piše: „O gangsterskom žanru je teško pisati i držati sve u glavi kao celinu, zato što se menja jako često. Verovatno je samo mali broj filmskih kritičara siguran u to šta sve treba obuhvatiti da bi se zadovoljilo polje istraživanja” (Shadoian, 2003: X). Međutim, objašnjeno je u prvom poglavlju da će se u knjizi krenuti za filmovima tvrdog jezgra gangsterskog filma, njegovim prototipovima, koji suštinski označavaju žanr. Mešavine gangsterskog žanra sa drugim podžanrovima kriminalističkog filma i drugim zasebnim žanrovima, iako će biti u uvodu pominjane, neće

biti analizirane u delu rada posvećenom pojedinim epohama gangsterskog žanra. Sve navedene knjige raspravljaju o odnosu gangsterskog filma i nemogućnosti njegovog preciznog određenja, ali njihovi naslovi sugerišu širi pristup i pisane su sa drugim ciljem. Ovde će se pobrojavanje i preplitanje žanra pokazati manje bitnim od povezivanja pojedinih primera čistog žanra sa društvenim zbivanjima. To je razlog zbog kog će biti analizirani filmovi za koje se smatra da su tvrdi, čisti i najbolji primeri žanra.

Pre nego što se pređe na pregled gangsterskog žanra i postavljanje konačnih kriterijuma za izbor gangsterskih filmova, osvrnućemo se na jedno shvatanje žanra razvijeno u pojedinim tekstovima. Iznenađuje da određeni broj članaka i knjiga pominju propadanje gangsterskog žanra ili njegovo slabljenje ili nestajanje. Na primer, Stefan Karp u članku „Gangsterski film” piše: „U osvrtu na filmove ovih triju velikih filmskih ličnosti zapazićemo, u stvari, nastanak, varijaciju i propadanje gangsterskog žanra, zato što su njihovi kasniji filmovi, iz perioda 1930–1940. godine, često bili u žanru gangsterskog filma” (Karp, 1989: 252). Ovo je vrlo statično shvatanje u kom je žanr poistovećen sa klasicima i dalja mogućnost napredovanja mu je oduzeta, što je u suprotnosti sa izrazito živim shvatanjem žanra razvijenim do sada u knjizi. Na primer, Moanova, kada promišlja istoriju žanra i piše o njegovoj evoluciji, kaže da žanrovski filmovi polako prestaju da pričaju priče i teže ka svesnom formalizmu (Moan, 2006). Takođe pominje i smrt žanrova, a kao primer navodi muzičku komediju i vestern film. Bez obzira što se povremeno pojavi neki vestern, to ne znači da je žanr živ. Stoga stvarno možemo smatrati da su neki žanrovi mrtvi. Ipak, SF i gangsterski filmovi, bez obzira na ekonomske i kulturne promene u društvu i promenu ukusa gledališta, uspešno menjaju žanrovske konvencije, likove, zaplete i time održavaju žanr i dalje aktuelnim. Moanova zapaža da, za razliku od: „muzičke komedije, vesterna ili melodrame, gangsterski filmovi ne mogu da stignu do faze odražavanja, jer pretnja cenzure sprečava pojavu formalističkog nastanka žanra” (Moan, 2006: 134).

Takođe, mnogi drugi teoretičari vide da je gangsterski film danas jedan od najživljih žanrova nastalih u klasičnom Holivudu. Na primer, Fran Mason u knjizi *American Gangster Cinema* tvrdi da je figura američkog filmskog gangstera ikona industrijskog dvadesetog veka u oba njegova pe-

rioda, modernom i postmodernom. Gangster predstavlja kulturu društvene pokretljivosti, urbane sredine i individualne slobode, ali i antidruštvenu pojavu kada odbacuje stege prošlosti (priklanjajući se modernim trendovima) i ideologiju represije nametnutu od strane društva. Filmska gangsterska figura, stoga, predstavlja uticajnu pojavu u istoriji kulture XX veka, suočavajući nas sa dominantnim tenzijama u industrijskom i postindustrijskom društvu. Sukob između individualnog i globalnog u sve više racionalizovanom društvu, ukazuje na pojavu i uticaj urbanog prostora, tenzije između modernosti i postmodernosti, suprotstavljenost rada i uživanja i posebno suprotstavljenost ideologije i slobode. Gangsterski žanr, fokusiranjem na ove tenzije, preispituje položaj individue u suprotnosti društvu i govori nam o zapadnoj kulturi XX veka preko isključene i asocijalne figure gangstera. Tomas Lič u knjizi *Crime Films* u prvoj rečenici kaže: „Kriminalistički film je najdugotrajniji od popularnih holivudskih žanrova, jedino dete filma koje nikada nije bilo izvan mode sve od početaka nemog filma...” (Leitch, 2004: 1). Teoretičar Hauard Hjuz u knjizi *Crimewave* (2006) tvrdi: „Na ulasku u novi vek kriminalistički film nastavlja sa diversifikacijom. On nastavlja da iznenađuje publiku daljim promenama i zaokretima, dokazujući kako je fleksibilan, adaptivan i podložan reciklaži” (Hughes, 2006: XXV). Smatra se da teoretičari slični Karpu nemaju pravo da tvrde da je došlo do izopačenja kvaliteta ili gašenja gangsterskog žanra (Karp, 1989: 257). Takođe, postoje uske definicije žanra, kao ona koju je dao Robert Varšov (Robert Warshow) u svom eseju „The Gangster as Tragic Hero” (1948), u kojima autori na osnovu jedne dimenzije karakterišu ceo žanr i time ga neminovno svode na razumevanje u samo jednom obliku i istorijskom periodu, oduzimajući mu sposobnost evolutivnih promena.

Obrasci razvoja žanra koji govore o dekadenciji klasičnog doba smatraju veoma često da bi se u tom klasičnom dobu mogao iskristalisati žanr u svom čistom obliku. Oni u tom čistom obliku vide bit žanra, iako se žanr uvek ostvaruje na kinematografskom prostoru gde se ukršta sa drugim oblicima... Naprotiv, u datom filmskom i kulturnom okruženju, to je samo jedan mogući, privremeni i pokretni trenutak ravnoteže žanra, iza koga će se, možda, obrazovati neki drugi oblici (Moan, 2006: 135–136).

Prikaz istorije nekog žanra je u stvari bolje svesti na prikaz žanrovskog obrasca kao promenljive forme u datom vremenu i društvenom okruženju. Pitanje pojave gangsterskog, ili nekog drugog žanra, može se odrediti sadašnjim saznanjima o žanru i, u skladu sa tim, naknadno tumačiti istorija filma. U tom smislu se film Grifita *The Musketeers of Pig Alley* (1913) ili Josef Von Sternbergov film *Podzemlje / Underworld* (1927) i još neki iz ere nemog filma mogu uzeti kao prvi primeri gangsterskog žanra. U njima možemo videti prve filmske opise kriminalnih radnji. Međutim, predlaže se da se rasprava o gangsterskom filmu započne od momenta nastanka konsenzusa filmske zajednice i šire publike o njegovom postojanju i kada je on određen kao takav. Iz rečenog sledi da se gangsterski film nije pojavio sa filmovima Grifita i Sternberga, već sa istorijski datiranom svesti o postojanju njegove vrste. Filmovi neme ere sa kriminalnim radnjama mogu se svrstati samo u predistoriju gangsterskog žanra. Rečeno je da žanr, osim kategorije za klasifikovanje, jeste i kategorija tumačenja i komunikacije i pojavljuje se onda kada se žanrovsko prepoznavanje pojavi u svesti filmskih radnika i publike.

Kao što mnogi teoretičari ističu, a sa time bi se u knjizi složili, u Americi „...tokom tridesetih, trojka kriminalističkih filmova je brzo uspostavila čvrsta pravila žanra i njegovu globalnu popularnost” (Hughes, 2006: XII). Prvi od tri rodonačelnika gangsterskog filma sa početka tridesetih bio je *Mali Cezar / Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1930), u kojem Edvard G. Robinson glumi Cezara Enrika Bandelu (Cesare Enrico Bandelo), zvanog Riko. Lik Rika baziran je na jednom od vodećih mafijaša Al Kaponeu. Drugi film od pomenute trojke je *Državni neprijatelj / Public Enemy* (William A. Wellman, 1931), u kojem se pojavljuje druga buduća zvezda Holivuda Džejms Kegni u ulozi irskog kriminalca Toma Pauersa (Tom Powers). Treći, i verovatno najvažniji film za nastanak i formiranje gangsterskog žanra bio je *Lice sa ožiljkom / Scarface, Shame of a Nation* (Howard Hawks, 1932) ostvarenje Hauarda Hoksa. Uspeh ova tri filma je pratilo mnogo više ili manje uspehliha imitacija. Za razliku od glavnih junaka u vestern filmovima, gangsteri u tri klasična filma ovog žanra bili su potpuno nemoralni u svom nasilnom ponašanju, učestvovali su u ilegalnim radnjama i izdaji prijatelja. Ubijanja nisu bila poštena dvoboja u kojima spretniji pobeđuje, već su žrtve

ubijane s leđa nožem ili pištoljem, kao i iz zaseda, uz upotrebu automatskog oružja. Za razliku od Divljeg zapada, u urbanim džunglama Čikaga i Njujorka nije bilo pravila.

Kako je dekada tridesetih odmicala, Kegni je snimio još dva kriminalistička filma *Andeli garavih lica / Angels With Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938) i *Burne dvadesete / The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939). U prvom filmu radi se o tipičnom usponu i padu gangsterske figure, dok drugi film prikazuje ekonomsku bedu i nezaposlenost kao razloge uplitanja u kriminalne radnje jednog ratnog veterana. Film *Burne dvadesete* značajan je i zato što je Hemfri Bogart dobio jednu od glavnih sporednih uloga koja ga je izbacila kao buduću zvezdu Holivuda, mada je već imao sjajan nastup u gangsterskom filmu *Okamenjena šuma / The Petrified Forest* (Archie Mayo, 1936). Nakon uspeha tri klasična filma, do kraja tridesetih pojavili su se i filmovi slični *Andelima garavih lica*, sa mešavinom društvene drame i gangsterskog filma kao što su *Drama sa Menhetna / Manhattan Melodrama* (W. S. Van Dyke, 1934) i *Ćorsokak / Dead End* (William Wyler, 1937), a oni iz ugla ovog rada ne samo da predstavljaju mešavinu žanrova, već pored predstavljanja gangstera, paralelno uključuju i razvoj likova suprotstavljenih njima. U filmu *Drama sa Menhetna* glavni junak, gangster po imenu Bleki, čini zločin i predaje se zakonu zarad uspeha prijatelja u daljoj političkoj karijeri. *Ćorsokak* je film u kom Hemfri Bogart kao kriminalac čak nema ni glavnu ulogu, već je sporedni lik koji doživljava svoj kraj u naselju iz kojega je potekao, a ubija ga stanovnik iz njegovog kraja da bi zaštitio brata svoje devojke od lošeg uticaja gangsterske figure. Ovde treba napomenuti, mada će kasnije u knjizi biti naširoko raspravljeno, da je pojava cenzure nakon tri klasika gangsterskog filma dovela do zabrane njihove produkcije. Holivud je morao da proizvede filmove kao što su *Ćorsokak*, *Drama sa Menhetna*, *Andeli garavih lica*, *Nevidljive linije / Invisible Stripes* (Lloyd Bacon, 1939) sa jakom porukom o štetnosti kriminala, ili da pod nadzorom FBI snimi policijske filmove *G-Men* (William Keighley, 1935) i *Bullets or Ballots* (William Keighley, 1936). Neki teoretičari raspravljaju o *G-Men* filmu i sličnim FBI filmovima kao gangsterskim, međutim, to su ostvarenja o uspešnom obračunu policijskih agenata sa organizovanim kriminalom i liče na preteče *Prļjavog Harija / Dirty Harry*

(Don Siegel, 1971). U ovoj knjizi takvi filmovi neće biti prepoznati kao gangsterski žanr, pa čak niti kao mešavina gangsterskog sa drugim vrstama žanra.

Četrdesetih godina, pod uticajem cenzure, snimaju se policijski filmovi kao što su *T-man* (Anthony Mann, 1948) i *Granični incident / Border Incident* (Anthony Mann, 1949). Pored ovog trenda, nastaju i gangsterski biografski filmovi *Lady Scarface* (Frank Woodruff, 1941), *Johnny O'Clock* (Robert Rossen, 1947) i *Dilindžer / Dillinger* (Max Nosseck, 1945), sa Lorensom Tirnijem (Lawrence Tierney) u glavnoj ulozi, kojem će Tarantino zbog ovoga dodeliti u *Uličnim psima / Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) ulogu bosa mafije. Verovatno najbolji gangsterski film tokom četrdesetih, rađen u tvrdom žanru, jeste *Belo usijanje / White Heat* (Raoul Walsh, 1949) u kojem je Džejms Kegni odigrao dobro zapamćenu ulogu vođe kriminalne grupe. Četrdesete karakteriše pesimizam nastao usled ekonomske krize i posledica Drugog svetskog rata, a filmovi u kojima se opisuju kriminalne radnje dobijaju mračan ton i time formiraju noar žanr, prvo prepoznat od francuske filmske kritike, da bi ubrzo postao svetski prihvaćen. Specifičnosti noara su glavni junaci na ivici kriminala i zakona, prikaz urbane sredine, predstavljanje dekadentnog okruženja i fatalna žena kao pokretač radnje filma, uz specifičnu kameru sa crno-belom fotografijom i jakim kontrastima crnog i svetlog. Glavni junaci ovih filmova shvataju fatalnost stvari koje čine, ali kao da ne mogu da se odupru sudbini i život, kako film odmiče, počinje da im se odvija bez njihove kontrole. Najbolji primeri ovih filmova u kojima junaci čine kriminalne radnje su: *Dvostruko osiguranje* (1946), *Bulevar sumraka / Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Ubice / Killers* (Robert Siodmark, 1946) *Dodir zla / Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) i *Malteški soko*. Međutim, ovo nisu gangsterski filmovi. Neki od njih veoma podsećaju, ili se mogu nazvati mešavinama gangsterskog i noara, kao što su *Sile zla / Force of Evil* (Abraham Polonsky, 1949), *Ostrvo Largo / Key Largo* (John Huston, 1948), *Stakleni ključ / The Glass Key* (Stuart Heisler, 1942) i *I Walk Alone* (Byron Haskin, 1948). Njihovi junaci su često privatni detektivi ili prosečni članovi društva, a kriminalne radnje su uglavnom dela junaka u pokušaju da se na brzinu obogate, a ne organizovani kriminal. *Visoka Sijera / High Sierra*

(Raoul Walsh, 1941) je noar film za koji bi se reklo da sadrži visoko prisutne elemente gangsterskog filma. Za razliku od ostvarenja *Ostrvo Largo i I Walk Alone*, sličnih njemu, u *Visokoj Sijeri* glavni junak je kriminalac, građani ili policija ne uspevaju da ga privedu, ne odustaje od kriminala nakon što je pušten iz zatvora, gine u bekstvu i bez pištolja se ne ponaša kukavički. Film ne sadrži jasno vidljive moralne poruke o tome da se kriminal ne isplati, a još manje se nazire bilo kakavo pokajanje glavnog junaka.

Tokom pedesetih pojavio se veći broj noar ostvarenja nalik gangsterskom filmu, na primer *Džungla na asfaltu / The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950), *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956), *Smrtonosni poljubac / Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955) i niz policijskih filmova, pod još važećim cenzorskim kodom, kao što su *Velika vrelina / The Big Heat* (Fritz Lang, 1953) i *The Big Combo* (Joseph H. Lewis, 1955). Iste dekade snimljeni su biografski filmovi o gangsterima *Baby Face Nelson* (Don Siegel, 1957), *Machine-Gun Kelly* (Roger Corman, 1958) i *Al Kapone / Al Capone* (Richard Wilson, 1959). Verovatno da je najinteresantniji film ovog perioda u reprezentaciji gangstera *Časovi očaja / The Desperate Hours* (William Wyler, 1955) sa Hemfrijem Bogartom u glavnoj ulozi.

U dekadi šezdesetih, evropski film počinje da preuzima uticaje iz Amerike i na tom talasu nastaje niz odličnih gangsterskih filmova. U Francuskoj, Trifo je snimio *Ubij pijanistu / Tirez sur le pianiste* (François Truffaut, 1960), a Žan Lik Godar *Do poslednjeg daha / À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960). Međutim, oni nisu bili toliko žanrovski reditelji, koliko je to bio Žan Pjer Melvil sa uticajnim gangsterskim filmovima kao što su *Second Breath / Le deuxième souffle* (Jean-Pierre Melville, 1966) *Samuraj / Le Samourai* (Jean-Pierre Melville, 1967) i *The red circle / Le cercle rouge* (Jean-Pierre Melville, 1970). Francuski novi talas i drugi primeri evropske kinematografije opet povratno utiču na američku kinematografiju šezdesetih, a pogotovo na dva gangsterska filma *Boni i Klajd / Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) i *Point Blank* (John Boorman, 1967). Ova dva filma karakteriše pojava filmskog ultranasilja kao posledice pada cenzorskog koda uspostavljenog još tridesetih godina dvadesetog veka. Pored ovih filmova, snimljeni su veoma nasilni *Johnny Cool* (William Asher, 1963) i *Koganov blef / Coogans Bluff* (Don Siegel, 1968). Značajan film,

iako bi se teško mogao okarakterisati kao gangsterski, jeste film Samuela Fulnera *Podzemlje USA / Underworld USA* (Samuel Fuller, 1961). Fulerov film tematizuje osvetu glavnog junaka mafiji zbog toga što mu je u mladosti ubila oca. Od biografskih gangsterskih filmova najinteresantniji su *Boni i Klajd* i *Masakr na dan Svetog Valentina / The St Valentine's Day Massacre* (Roger Corman, 1967). Takođe, snimljen je i film o glumcu Džordžu Reftu iz Hoksovog *Lica sa ožiljkom*, koji je bio uvučen u kriminal pre odlaska u Holivud, ali i tokom svoje kasnije glumačke karijere, pod nazivom *The George Raft Story* (Joseph M. Newman, 1961). Tokom dekade šezdesetih, pojavili su se i interesantni filmovi o organizovanim pljačkama *Ocean's Eleven* (Lewis Milestone, 1960), a u Evropi *Italijanski posao / The Italian Job* (Peter Collinson, 1969) i *Sicilijanski klan / Le clan des Siciliens* (Henri Verneuil, 1969), kao slabija, jednostavnija i neuverljivija izdanja sličnih filmova iz pedesetih posvećenih ovoj tematici, kao što su *Džungla na asfaltu* i *The Killing*.

Sedamdesete su bile veoma interesantan period za gangsterski žanr u kojem se on, nakon godina lutanja i mešanja sa drugim žanrovima, ponovo vraća kinematografiji rasterećeniji stega prestroge cenzure. Najbolji primer gangsterskog filma ovog perioda je *Kum / The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) i njegov nastavak *Kum II / The Godfather II* (Francis Ford Coppola, 1974), nastali prema bestseler knjizi Marija Puza, u režiji Frensis Forda Kopole. U ovim filmovima se pojavljuju dva veoma upečatljiva glumca, koji će svojim ulogama u mnogim filmovima ostaviti neizbrisiv trag na gangsterski žanr, a to su Al Paćino i Robert de Niro, kao što su to nekada bili Bogart, Kegni i Robinson. Kada se govori o popularnosti žanra, može se reći da su između 1971. i 1974. četiri filma rađena u gangsterskom i šire kriminalističkom žanru osvojili Oskara, a to su *Francuska veza / The French Connection* (William Friedkin, 1971), *Kum, Žaoka / The Sting* (George Roy Hill, 1973) i *Kum II*. Film Dona Zigela *Čarli Varik / Charly Varrick* (Don Siegel, 1973) značajno je ostvarenje gangsterskog žanra. Neonar filmovi sa elementima gangsterskog filma snimani su ove dekade, a njihovi najznačajniji primeri su ostvarenja Polanskog *Kineska četvrt / Chinatown* (Roman Polanski, 1974) i Altmanov *The Long Goodbye* (Robert Altman, 1973). Pored ovih ostvarenja, veoma je interesantan bri-

tanski film *Uhvati Kartera / Get Carter* (Mike Hodges, 1971). Radnja ovog filma tematizuje potragu i osvetu glavnog junaka, u tumačenju Majkla Kejna, za ubicama njegovog brata. Tokom sedamdesetih pojavio se niz atipičnih filmova, koje takođe ne bismo mogli svrstati u tvrdo jezgro gangsterskog žanra, kao što su *Pasije popodne / Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975), *Ulice nasilja / Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973) i *Provalnik na slobodi / Straight Time* (Ulu Grosbard, 1978) sa neprofesionalnim pljačkašima i kriminalcima, ili veoma neuobičajen film posvećen osveti ulične bande policiji *Napad na policijsku stanicu 13 / Assault on Precinct 13* (John Carpenter, 1975). U filmu *Pasije popodne*, Al Paćino maestralnom ulogom gradi izuzetan filmski kapital i najavljuje sebe kao jednog od vodećih glumaca žanra. Raznovrsnosti gangsterskog žanra se priključuje i pojava crnog gangsterskog filma, a među najboljim primerima ovog pravca su *Crni Cezar / Black Caesar* (Larry Cohen, 1973) i *Across 110th Street* (Barry Shear, 1972). Takođe, Kasavetes u ovoj dekadi snima dva nezavisna i veoma uticajna gangsterska filma *Ubijanje kineskog kladioničara / Killing of the Chinese Bookie* (John Cassavetes, 1976) i *Gloriju / Gloria* (John Cassavetes, 1980).

Osamdesetih godina nije bilo toliko filmova koji su se odnosili na uže-gangsterski žanr. Šire, u kriminalističkom žanru detektivski i pogotovo policijski filmovi i serije doživljavaju procvat sa poplavom filmova o policajcima superherojima i naslovima kao što su na primer *Robokap / Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *Policajac sa Beveri Hilsa / Beverly Hills Cop* (Martin Brest, 1984) i *Maniac Cop* (William Lustig, 1988). Noar film se dekadama unazad polako povlačio, ostavljajući stilski trag samo kod pojedinih reditelja (kao što su braća Koen i njihov prvi film iz 1983. *Blood Simple*) pretvarajući se u neo-noar, kao vrstu postmoderne refleksije, komentara i obrade klasičnog noar žanra. Ipak, osamdesete su, kada je u pitanju gangsterski žanr, označila dva sjajna filma. Prvi je film čuvenog italijanskog vestern reditelja Serđa Leonea *Bilo jednom u Americi / Once Upon a Time in America* (Sergio Leone, 1984), rađen u retro maniru. Leoneov film je možda prvi postmoderni gangsterski film nostalgije za vremenima koja su se odigrala. U njemu upečatljivu ulogu dobija Robert de Niro kao glumac sa već tad izgrađenim kapitalom u filmovima kriminalističkog i

gangsterskog žanra. Ovim filmom on se definitivno postavio, pored Al Pačina, kao filmska figura koja će označiti gangsterski žanr narednih trideset godina. Drugi je *Skarfejs / Scarface* (Brian De Palma, 1983), istoimeni rimejk Hoksovog filma iz tridesetih u režiji Brajana de Palme i dramaturškoj adaptaciji Olivera Stouna. Sada već izgrađena ikona gangsterskog žanra, Al Pačino, nakon izvanrednih uloga u filmovima *Pasje popodne, Kum I i Kum II*, tumači glavnu ulogu Tonija Montane. Film je, osim veoma prepoznatljivih dijaloga i dobre režije, ostao zapamćen po neverovatnom izlivu nasilja. Bez obzira što je sniman 1983. godine, i dalje važi za jedan od najnasilnijih gangsterskih filmova. U De Palminom *Skarfejsu* gangsteri se obračunavaju na surov način, uključujući upotrebu motorne testere. Toni Montana i, u originalnoj Hoksovoj verziji filma, Toni Kamota završavaju istom sudbinom, ubijeni padaju ispod svetlećeg natpisa *Svet je tvoj / The World is Yours*. Mogao bi se pomenuti još jedan detektivski film pod nazivom *Untouchables* (Brian De Palma, 1987) u režiji Brajana de Palme. Ovaj film spada u detektivski žanr, ali je bitan zbog toga što De Palma za ulogu Al Kaponea u ovom filmu bira Roberta de Nira. Takođe, film prati izuzetan izliv nasilja, a scena sa motornom testerom iz *Scarface*-a zamenjena je drugom, u kojoj Al Kapone, u tumačenju De Nira, bejzbol palicom razbija glavu jednom od junaka filma.

Devedesetih je gangsterski film doživeo svoj uspon, a postmoderni zaokret u kinematografiji doneo je veliko osveženje ovom žanru. Dva ključna reditelja, Martin Skorseze i Kventin Tarantino, snimala su u to vreme u gangsterskom žanru. Posle svog filma *Nasilne ulice* iz 1973, Skorseze se vraća gangsterskom žanru sa dva sjajna filma: *Dobri momci / Good Fellas* (Martin Scorsese, 1990) i *Kazino / Casino* (Martin Scorsese, 1995). U oba filma Skorseze se oslanja na De Nirovo tumačenje uloga. Tarantino počinje rediteljsku karijeru revolucionarnim filmom *Ulični psi*, pomerajući granice filmske režije, dramaturgije i pravila gangsterskog žanra. *Ulične pse* karakterišu retro saundtrek, pop-kulturne reference u dijalozima, preuzete scene, zaplet, imena junaka iz drugih filmova i nehronološko prikazivanje spleta događaja. Sledećim Tarantinovim filmom *Petparačke priče / Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), rađenom po navedenom modelu *Uličnih pasa*, inovativni postmoderni pristup je našao svoje definitivno

utemeljenje baš u gangsterskom žanru. Mnogi autori, sa kojima bih se složio, kao što je Kejt Buker (Keith Booker) u svojoj knjizi *Postmodern Hollywood* (2007), tvrde da je film *Petparačke priče* ultimativni tekst postmodernog doba u kojem se najbolje mogu očitati njegove karakteristike. Nakon ovog filma, u sličnom stilu Tarantino snima *Džeki Braun / Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997), nastao primenom postmoderne citatnosti i rekontekstualizacijom Kjubrikovog filma *The Killing*, ali i drugih ostvarenja gangsterskog žanra. Interesantno je da Tarantino unosi u svoje filmove i uticaj azijskog gangsterskog filma. Džim Džarmuš snima u postmodernom maniru sjajan samurajsko-gangsterski film *Duh pas / Ghost Dog* (Jim Jarmusch, 1999), u osnovi preuzimajući radnju Melvijevog *Samuraja* i nadograđujući ga aluzijama i referencama ka najrazličitijim tekstovima. Glavni junak Džarmušovog filma je Afroamerikanac, a uz njega se pojavljuje puno crnih gangsterskih filmova ove dekade kao što su: *Novi grad zločina / New Jack City* (Mario Van Peebles, 1991), *Žestoki momci / Boyz 'N The Hood* (John Singleton, 1991) i *Opasni po društvo / Menace II Society* (The Hughes Brothers, 1993). Pored Skorsezeovih i Tarantinovih filmova, u zasenku ostaju gangsterska ostvarenja *Kum III / The Godfather III* (Francis Ford Coppola, 1990) i *Karlitov put / Carlito's Way* (Brian De Palma, 1993), u kojima Al Paćino tumači gangstere. Devedesetih se pojavljuje jedan interesantan detektivski film *Doni Brasko / Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997), sa dosta gangsterskog sadržaja i sa Al Paćinom u ulozi mafijaša, kojem se u kriminalnim aktivnostima pridružuje prikriveni policajac. Holivud snima i kriminalistički film *Vrelina / Heat* (Michael Mann, 1995) sa Robertom de Niro i Al Paćinom u glavnim ulogama. Pojavljuju se i dva neo-noar ostvarenja sa dosta prikaza kriminala *Poverljivo iz L. A / L. A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997) i film braće Koen *Milerovo raskršće / Miller's Crossing* (Coen Brothers, 1990). Veoma neubičajenim filmom kriminalističkog žanra pokazuje se ostvarenje Brajana Singera *Dežurni krivci / Unusual Suspects* (Bryan Singer, 1995). Na talasu Tarantinovih inovacija nastaju mnogi filmovi drugih reditelja kao što je ostvarenje *Šta sve možeš u Denveru kad si mrtav / Things to Do in Denver When You're Dead* (Gary Fleder, 1995) i, u Velikoj Britaniji, filmovi reditelja Gaja Ričija *Dve čađave dvocevke / Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (Guy Ritchie, 1998) i

Snatch (Guy Ritchie, 2000). Naravno, policijski film je takođe bio u punoj snazi, i devedesetih su se pojavili filmovi sa policajcima efikasnim i uspešnim u hvatanju kriminalaca u stilu *Umri muški / Die Hard* (John McTieran, 1988) i *Umri muški II / Die Hard II* (Renny Harlin, 1994).

Nakon odličnih ostvarenja u prototipskom gangsterskom žanru i najraznovrsnijih filmova šireg kriminalističkog žanra u devedesetim, prva dekada dvadeset prvog veka i dalje pokazuje vitalnost gangsterskog filma. Tarantino je snimio žanrovsku mešavinu *Kill Bill I* (Quentin Tarantino, 2003) i *Kill Bill II* (Quentin Tarantino, 2004), a Skorseze *Bande Njujorka / Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002) i, Oskarom ovenčanu za najbolju režiju, *Dvostruku igru / The Departed* (Martin Scorsese, 2006). Bez obzira na dobijanje Oscara za najbolju režiju, *Dvostruka igra* je rimejk značajno slabiji od hongkonškog originala *Infernal Affairs / Mou gaan dou* (Wai-keung Lau, 2002). Ove dekade pojavljuje se i retro stilizovani film *Put bez povratka / Road to Perdition* (Sam Mendes, 2002). Gaj Riči snima film *Rocknrolla* (Guy Ritchie, 2008) o netipičnim gangsterima uvučenim u ilegalne poslove vezane za izgradnju Londona. Iako nije američki film, na koje je ova knjiga ograničena, mora se pomenuti da je verovatno najbolji gangsterski film prve dekade dvadeset prvog veka *Božiji grad / City of Good* (Fernando Meirelles, 2003). Radnja ovog filma prati prodaju droge, ulične bande, organizovani kriminal i nasilje u brazilskim favelama. Sjajnim uglovima kamera i montažom, ovaj film pleni predstavljajući nezabornu kinematografsko iskustvo. U Americi, u okviru kriminalističkog žanra, pojavljuju se i dva ostvarenja posvećena detektivima u poteri za kriminalcima *Američki gangster / American Gangster* (Ridley Scott, 2007) i *Državni neprijatelji / Public Enemies* (Michael Mann, 2009).

Kao što je pokazano, gangsterski film je daleko od toga da je mrtav i da se iscrpljuje u svom klasičnom obliku. Odlični filmovi kao što su *Pet paračke priče* i *Božiji grad* pokazuju da se može biti kreativan u žanru i kakve sve promene on može preživeti i zadržati se, uz izvesene oscilacije po dekadama, i dalje vrlo živim. Iako američka tvorevina, gangsterski žanr je prepoznat kao univerzalna kulturološka forma i, nakon početaka u beloj Americi, sada postoji crni gangsterski film, zatim je niz zemalja u Evropi, kao što su UK, Francuska i Italija, dao doprinos žanru, pokazano je da u

Latinskoj Americi postoje izuzetni primeri režije u ovom žanru i konačno bi trebalo naglasiti da japanski i hongkonški filmovi nimalo ne zaostaju za američkim gangsterskim filmom i da su azijski reditelji u stilizaciji i estetizaciji nasilja, izgradnji priča i drugim elementima često bili inovativniji od holivudskih kolega. Kao što je pokazano u ovoj kraćoj hronologiji, istorija gangsterskog žanra se otkriva kao složena pojava. Žanr prate usponi i padovi, pritisci cenzure, veća ili manja popularnost kod gledalaca. Prikazati gangsterski žanr znači dati prikaz jednog skupa filmova koje odlikuje sličan niz konvencija, ispratiti njihov odnos sa društvenom, kulturnom i filmskom istorijom i pokazati odnos sa drugim sličnim žanrovima od kojih bi trebalo napraviti distinkciju. Ovim dolazimo, konačno, do momenta kada bi trebalo da odredimo kriterijume po kojima će se vršiti izbor filmova za analizu po pojedinim epohama u ovoj knjizi. Navedeni kriterijumi nisu univerzalni, niti su suštinski za žanr. Kao što je rečeno, liste filmova su nemoguće, a perspektiva za ono što ulazi na liste je vremenski i kulturološki promenljiva. Dati kriterijumi će biti samo pokušaj da se broj filmova u jednoj društvenoj studiji žanra svede na njegovo tvrdo jezgro, uz, kao što je rečeno, subjektivan pogled na to šta su prototipovi gangsterskog žanra. Filmovi izabrani za analizu našli su se u knjizi samostalnom odlukom, koja nije nastala nezavisno od saznanja šta su drugi teoretičari i filmski kritičari pisali o žanru.

Gangsterski film je ostvarenje čija radnja oslikava organizovani kriminal uz upotrebu nasilja i predstavlja nam likove uključene u ove delatnosti. Čak i uz ovu definiciju, podvući granicu između filmova biće arbitrarno. *Ocean's Eleven* je pljačkaški film koji bi svrstali u kategoriju kriminalističkog filma zbog pozadinskih karaktera likova i namere da se upotrebi nasilje, dok bi *Ulični psi* bio gangsterski film. Razlika je u tome što u *Uličnim psima* vidimo prikaz bosa mafije koji deluje na organizovan način, junaci su tokom životnih karijera bili uvučeni u kriminal, u direktnom su sukobu sa policijom i vrše pljačku oružanim prepadom, a kada stvari krenu pogrešnim tokom, oni pucaju, ne libeći se da ubiju civile ili policiju. Obična pljačka, ne profesionalnih mafijaša već lopova, bez upotrebe oružja, spada u širi krug kriminalističkog filma. Novija ostvarenja Holivuda, na primer *Američki gangster* i *Državni neprijatelji*, iako se bave kriminalom,

nisu tvrdo jezgro žanra, zbog toga što organizatori kriminala nisu glavni junaci filma, a gangsterskim filmovima će se smatrati oni gde su glavni junaci ili antiheroji gangsteri. Nadalje, kao što je pomenuto, bitnim će se pokazati da gangsteri u filmu budu uvučeni u organizovani kriminal, a to je razlog zašto film *Podzemlje USA* Sema Fulera neće biti analiziran ovom prilikom. Glavni junak ovog filma deluje sam i sveti se ljudima iz sveta organizovanog kriminala.

U knjizi će biti analizirani filmovi u kojima se opisuje organizovani kriminal, a policija i detektivi ne postoje, ili se pojavljuju samo periferno. Idealni primeri ovoga su filmovi *Kum*, u svim svojim nastavcima, Skorsezeovi *Dobri momci* i *Kazino*, kao i Tarantinovi *Ulični psi* i *Petparačke priče*. U njima policija nema nikakvog značaja, a ako se ponekad pojavi, radnja filma joj nije posvećena. Ovim bi, na primer, Skorsezeova *Dvostruka igra* bila eliminisana sa liste prototipskog gangsterskog žanra. U ovom filmu paralelno se predstavlja organizovani kriminal i policijski nadzor kriminala, a reklo bi se da je policajac ubačen u redove mafije glavni junak. Isto važi i za film *Doni Brasko*. Filmovi *G-Men* ili *Bullets or Ballots*, nastali po nadzorom FBI i drugih državnih službi u nameri da se pokažu loše posledice kriminala, antiteza su gangsterskom filmu. Oni čak ni ne sadrže osnovne slobode u izražavanju reditelja i nastaju kao poručeni i državno nadzirani filmovi sa jasnom porukom da se kriminal ne isplati. Iz ovog proističe da gangsterski filmovi moraju, za razliku od policijskih, da prikazu mafijaše višedimenzionalno. Iako je uvučen u kriminal, ubistva i ucene, lik gangstera bi trebalo da ima neku ljudsku stranu i dopadljivost. Obično su u policijskim filmovima gangsteri po prirodi loši, teže nasilju i antidruštvenom ponašanju. Uzroci kriminala se izostavljaju, kriminalci su psihopate predstavljene u takvom svetlu da se njihova eliminacija pokazuje kao sasvim razumljiva i opravdana.

Gangsteri ne moraju da budu tragične figure, film ne mora da prati uspon i pad pojedinca, kao što to klasični filmovi prikazuju. Oni mogu da se izvuku ili da uspešno posluju godinama, da umru od srčanog udara u bašti u dubokoj starosti, čuvajući unuke, kao Don Korelone u trilogiji *Kum*. Takođe, gangster može da doživi prosvetljenje i da počne da živi isposničkim životom kao Džuls, junak *Petparačkih priča*. Ovo je postmoderna pro-

mena žanrovskih konvencija i novina na osnovu koje žanr opstaje godinama. Da nema ovih promena u načinu prikaza sudbina mafijaša i prirode organizovanog kriminala, gangsterski žanr bi bio mrtav isto kao što su mrtvi neki drugi žanrovi.

Konteksti nastanka gangsterskog filma

Objašnjeno je da je nastanak filmskog žanra uvek posledica većeg broja faktora u kojima se kultura jednog društva susreće sa više oblika izražavanja u različitim medijima. Za razvoj žanra kao prepoznatljivog obrasca potreban je sticaj istorijskih okolnosti. Jedan od uslova je stanje filmske industrije, ali i postojanje drugih medija posvećenih sličnoj ili istoj tematici. Prvo i najvažnije, kada je gangsterski film u pitanju, jeste činjenica da on ima predistoriju u kinematografiji nemih filmova. Drugo, izvor ovog žanra nalazi se i u pozorištu, i to je jedan od razloga njegove trenutne popularnosti. Na Brodveju su igrane veoma popularne gangsterske drame još od 1927, a one su, između ostalog, bile i gotovi scenariji koje je Holivud mogao da preuzme i započne proizvodnju filma. Treće, koreni gangsterskog filma nalaze se i u književnosti nastaloj mnogo pre pojave kinematografa. „Kriminalci u američkoj književnosti stari su koliko i ona sama” (Leitch, 2004: 18). Prvi značajan roman nastao u Americi, a posvećen je kriminalu, pojavio se 1798. pod nazivom *Brown's Wieland; or, The Transformation*, autora Čarlsa Brokdena (Charles Brockden). Četvrto, izvor i inspiracija gangsterskih filmova i klasičnog i postklasičnog ciklusa bili su članci i crne hronike iz dnevne štampe. Ona stoji direktno u vezi sa objektivnim društvenim stanjem ka kojem referiraju ostvarenja prvog ciklusa gangsterskog filma.

Društveno–istorijski kontekst

Uzroci kriminala u realnosti nisu knjige, novinski članci, filmovi i pozorišne predstave, već problemi podstaknuti siromaštvom i drugim društvenim činiocima ili, kao u američkom slučaju dvadesetih godina, lošim zakonom. Često se tvrdi da je uzrok nasilja njegovo predstavljanje u gangsterskom filmu, kao i loš uticaj drugih žanrova i medija na stanovništvo.

Međutim, odnos je potpuno drugačiji i mediji uglavno reaguju na dešavanja u zbilji i stilistički i metaforično nam o njima govore. Dakle, uzroci nastanka i popularnosti gangsterskog žanra, kojem će ovo poglavlje biti posvećeno, jesu pojava i nagli uspon gangstera u američkoj stvarnosti dvadesetih. U članku „The Spectacle of Criminality” Ričard Maltbi (Richard Maltby) piše da je petnaest hiljada Njujorčana, maja 1931. godine, gledalo kako devetnaestogodišnjak, pljačkaš banaka i ubica dvoje ljudi, razmenjuje vatru sa policijom. U pauzi između pucnjave, u momentima dok ga suzavac nije onesposobio, napisao je pismo javnosti, objašnjavajući da je na zločin naveden gledanjem najnovijih spektakularnih filmova. Nije doživeo, jer je bio osuđen na smrtnu kaznu, da vidi film nastao u Holivudu prema njegovom životu (Maltby, 2001: 117).

...novinski članci su izveštavali da su mnogi incidenti u *Licu sa ožiljkom* Hauarda Hoksza bazirani na stvarnim događajima, uključujući masakr nad sedam gangstera na *Dan Svetog Valentina*, ubistvo Big Džim Kolosima u njegovom kafeu i Tonija Lombardija u njegovoj prodavnici cveća; ubistvo Legs Dajmonda u bolnici i policijsko rešetanje Frensisa „Dva Pištolja ‘Kroulija’ Snažnog” (Maltby, 2001: 117).

Eskalaciju gangsterskih sukoba i povećan broj mafijaša u Americi dvadesetih izazvao je „Zakon o prohibiciji”, a njegovi branioci tvrdili su da budući naraštaji Amerikanaca neće znati za alkohol. Na kraju su se svi osim fanatika složili da je ovaj zakon (donesen 1920) naneo više štete nego koristi američkom društvu. Parks u svojoj *Istoriji SAD* (1986) piše da niko ne zna koliko se Amerikanaca pridržavalo zakona o zabrani upotrebe alkohola tokom dvadesetih godina. Postojao je određeni broj ljudi sa stavom da je zabrana korišćenja alkohola ugrožavanje ljudskih prava. Oni nikada nisu prihvatili da je konzumiranje alkohola štetno (Parks, 1986: 602). Mnogi Amerikanci nastavili su da konzumiraju alkohol, a krijumčari su nastojali da ih opskrbe dovoljnim količinama. Prohibicije su se držali u manjim gradovima i pogotovo seoskim područjima, ali u velikim gradovima prodaja alkohola se odvijala nesmetano. Alkohol se tajno proizvodio ili kod kuće, ili se krijumčario iz inostranstva i prodavao u ilegalnim točionicama pića.

Kvalitet mu je bio sumnjiv, ali ga je bilo, i svaki Amerikanac je mogao da ga kupi u većoj gradskoj sredini.

Najštetnija posledica zabrane alkohola bilo je uvećanje i razvoj gangsterizma u Americi. Prodaja alkohola bila je ilegalna, a ljudi koji su ga proizvodili i transportovali nisu mogli da se obrate policiji za zaštitu, već su stvari preuzeli u svoje ruke. Ovo je ključni razlog za širenje gangsterizma u Americi. Čim je zakon stupio na snagu, bande su počele da organizuju trgovinu alkoholom i nabavljaju ogromne količine pištolja, bombi i automatskog oružja. Bitke su se vodile sa pljačkašima trgovaca. Gangsteri su, pored pljačkaša, ubijali i konkurenciju koja im uđe na teritoriju, a tukli su i mučili vlasnike restorana da bi ih primorali da od njih kupe piće. Životi gangstera bili su nesigurni, ali, sa druge strane, zarade su bile ogromne. Gangsteri su ogromnom količinom novca uspevali da podmire lokalne političare i policiju. U jednom trenutku postali su toliko snažni, da je policija bila nemoćna u pokušajima da ih kontroliše. Čikago je postao centar gangsterizma, a *Skarfejs* Al Kapone, vodeći mafijaš tog vremena, zarađivao je ogromne sume novca. Tokom dvadesetih godina, u Čikagu se desilo oko pet stotina gangsterskih ubistava za koja niko nije bio osuđen. Situacija je bila slična i u drugim gradovima.

Mnoge gangsterske bande razgranale su druge oblike kriminalnih aktivnosti, kao što su naplaćivanje zaštite manjih trgovaca, pljačkanje banaka i kidnapovanje dece bogatih ljudi. Statistike, piše Parks u svojoj *Istoriji Amerike*, pokazuju da su dvadesetih godina XX veka zakon i red pretrpeli slom. Na godišnjem nivou, događalo se 10.500 ubistava, a američki narod je, usled krađa, imao ogromne gubitke. Ukidanje prohibicije pokazalo se neminovnim, kao i obračun sa kriminalom. Godine 1924. otvara se Federalni istražni biro, a 1932. ukida se prohibicija. Ukidanje prohibicije oduzelo je bandama glavni izvor prihoda, a gangsteri su ili propadali, ili su se preusmerili na druge vidove ilegalne zarade, kao što su prostitucija, kontrola kladionica i kockarnica.

Opisano društveno stanje Amerike dvadesetih godina Holivud je iskoristio snimajući gangsterske filmove. Tadašnje naglo bogaćenje kriminalaca stvorilo je od njih zvezde, a o njihovom raskalašnom životu pisale su novine. Holivud je sa svojim prvim ciklusom gangsterskih filmova ma-

fijašima dao slavu i stvorio legendu koja živi i danas. Mark Cousins (Mark Cousins) u knjizi *The Story of The Movie* (2006) tvrdi da je gangsterski žanr postao prepoznatljiv 1930–1931. sa svojim zvezdama i zapletima. Laško je raspoznati, tvrdi Cousins, zašto je gangsterski žanr čisto američki proizvod, jer njegovi klasici tematizuju ilegalnu distribuciju i prodaju alkohola, a to je deo američke istorije. Filmovi *Mali Cezar*, *Državni neprijatelj* i *Lice sa ožiljkom* su na najbolji i najuspešniji način opisali navedene kriminalne radnje. Scene nasilja i pljački bile su zasnovane na stvarnoj kriminalnoj delatnosti o kojoj je dvadesetih i početkom tridesetih godina izveštavala dnevna štampa. Često se smatra da je prikaz gangstera kao harizmatičnih i antidruštvenih junaka, u prvom ciklusu gangsterskih filmova u Holivudu, ispunjavao postojeću potrebu među bioskopskom publikom. Mišljenja su bila podeljena da li gangsterski film pruža zadovoljstvo i katarzu gledalištu, ili skreće misli sa problema prouzrokovanih razvojem ekonomske krize početkom tridesetih. Studio *Vorner Braders / Warner Brothers* tvrdio je da su gangsterski filmovi danas snimljeni za zabavu publike, ali da će jednog dana biti od neprocenjive vrednosti za ljude koji budu proučavali istoriju.

Gangsterski film je munjevito postao najpopularniji i najreprezentativniji filmski tip početka tridesetih godina. Njime je Holivud poveo računa o naglom obrtu u društveno–psihološkoj klimi Amerike. Privredna kriza i masovna nezaposlenost su lakomisleni optimizam dvadesetih okončali jednim udarom. Postojeći poredak nije masama sada izgledao više kao pouzdani garant dobrobiti i sigurnosti. Gangster je postao simbol kolektivne nelagodnosti... Nisu samo gangsterski filmovi iznosili negativne vidove društvene stvarnosti iz 1930. Polazeći od stvarnih događaja, takvi su filmovi opisivali loše prilike u stranačkoj politici, novinarstvu, sudstvu i izvršavanju kazni (Gregor i Patalas, 1998: 142).

Pojava zvuka i gangsterski film

Koreni gangsterskog filma mogu se naći, kao što je navedeno, i u predistoriji žanra u Grfitovom *The Musketeers of Pig Alley*, Volšovoj *Re-*

generaciji / Regeneration (Raoul Walsh, 1915) i Sternbergovom *Podzemlju*. Iako su bili bazirani na melodramskim zapletima, ovi filmovi su ostavili snažan uticaj na prvi ciklus gangsterskih filmova. Ključni momenti su smeštanje radnje u urbanu sredinu, tematski prikaz gangstera kao junaka i zločinca i ideološka poruka o neisplativosti zločina i iskupljenju (koja je, uz velike teškoće, pokušana da se zadrži tokom tridesetih). Prvi ciklus gangsterskih filmova imao je tendenciju da zadrži melodramski karakter, ali se razvo u mnogo distinktivniju formu zbog jasnijeg i preciznijeg smeštanja radnje u modernu urbanu sredinu. Pronalazak zvuka pokazuje se kao ključno mesto razvoja žanra, jer je gangsterski jezik podrazumevao zvuke pučnjeva pištolja, rešetanje automatskog oružja, škripanje automobilskih guma, zvuke udara kola, razbijanje stakla i pozadinski zvuk vreve urbane sredine. Ovim je moderni život mnogo bolje opisivan, uspešnije nego što su to mogli da nam ga predstave nemi filmovi, sa gangsterima iz mračnih slamova grada. Pojava zvuka značila je da nema više potrebe za pojavom pisanih dijaloga između scena, što je omogućavalo da se u montaži postigne mnogo dinamičnija pokretna slika gangstera iz kadra u kadar i iz scene u scenu. Uspostavljanjem dinamičnije pokretne slike, ostvario se efekat boljeg predstavljanja modernog društva tridesetih godina. Zvuk pištolja i tomigan automatskog oružja, umesto samo belog dima u nemom filmu, pojačavali su efekat zloćudnosti gangsterskih dela. Ironično, dodavanje zvuka gangsterskom filmu učinilo je spektakl nasilja brutalnim, a formula iskupljenja i pokajanja gangstera pokazala se nekompatibilnom nakon prikaza veoma bučne brutalnosti antiheroja filma. Sa zvukom su gangsterska agresivnost, nemoralnost i njihova mobilnost na ubrzanoj pokretnoj slici bile u kontradiktornosti sa ideološkom porukom o iskupljenju koju su ovi filmovi pokušavali da zadrže od svojih preteča iz doba nemog filma. Čak su mnogi kritičari, kao što navodi Maltbi (2001), tvrdili da su natpisi priključeni na početku gangsterskih zvučnih filmova (kao što je to na primer u *Državnom neprijatelju: Državni neprijatelj nije čovek, niti karakter – to je problem, koji će pre ili kasnije, javnost morati da reši*) neprimereni sadržaju filma i efektu koji ova ostvarenja postižu, a ogledaju se u legitimizovanju gangsterskog antidruštvenog ponašanja. Naravno da su u Holivudu na početku filmova dodavali ove natpise zbog pritiska cenzure, ali u klasičnim gangsterskim filmovima

ove poruke su pojačavale pomenutu ideološku kontradiktornost između moralnosti ideološke poruke i sadržaja koji se gleda.

Modernost i reprezentacija gangstera

Gangster je ključna figura u modernoj kinematografiji, ne samo time što izražava modernost, već i zato što postaje mesto preplitanja dominantnih tenzija dvadesetog veka. Gangsterski film veoma uspešno artikuliše problematiku individue u relaciji sa širim društvenim strukturama, pogotovo kada se radi o odnosu tradicije ili važeće ideologije i društvene promene. Gangster je prepoznat kao transponent društvenih strahova od nastanka nereda, anarhije i fragmentacije društva, jer on predstavlja radikalni oblik individualizacije (procesa koji je uzeo maha u Americi tridesetih godina) svojim odustajanjem od poštovanja važećih normi društva. Ideološki pokušaj da se suzbije želja za slobodom, nastala sa modernom, u gangsterskom filmu nailazi na kontrast, jer gangster predstavlja slobodnog čoveka bez namere da uvaži tradicionalni red, hijerarhiju i disciplinu nametnute kroz porodicu, već oličava haos modernosti, predstavljen najbolje njegovim članstvom u bandi. Ovi kontrasti se odlično mogu videti u filmu *Državni neprijatelj*. U ovom ostvarenju jasno je istaknut sukob porodičnih vrednosti i slobode ponašanja u kojoj uživa glavni junak filma.

Razlog zbog kojeg je klasičan ciklus gangsterskog filma veoma važan za formiranje žanra, osim ovog oslikavanja kontradiktornosti modernog društva, jeste i prvo uspostavljanje konvencija i ikonografije. Klasični filmovi postali su arhitektovi svim drugim gangsterskim filmovima u njihovim kasnijim ponavljanjima tema, ikonografije i ideoloških poruka, kao i u momentima kada se žanr menja, karikira i obrću mu se konvencije. Promene se dešavaju u odnosu na postojeće konvencije. Klasična formula o usponu i padu gangsterskih figura sa početka tridesetih se zato ne percipira kao dominantan model za snimanje filmova u ovom žanru, već samo kao jedna varijacija mogućih načina da se ispriča priča o organizovanom kriminalu i prikaže sudbina ljudi koji su se njime bavili. Često se piše i o gangsterskom filmu, kako navodi Fran Mason (2002: 7) kao izrazu ekonomskih tendencija stanovništva u dostizanju američkog san. Gangster zbog posti-

zanja cilja poseže za nelegitimnim sredstvima ugrožavajući javni poredak, a u klasičnom ciklusu društvo ga uništava. Pokazuje se kao romantičarski junak u svom odbacivanju zakona i ispoljavanju ličnih shvatanja, pri čemu je tridesetih godina neminovan njegov poraz. Ovakvo predstavljanje je ideološko jer onemogućava perspektivu u kojoj gangster može da se pones izvan zakona i da se svojom voljom i akcijom uspešno oslobodi društvenih pritisaka. U klasičnom ciklusu gangsterskog filma glavni junaci ginu, ali se može videti kako oni u svom usponu na društvenoj lestvici uspevaju vanzakonskim akcijama, ipak, za izvesno vreme da postignu američki san, što ih čini suštinski kontradiktornim likovima. Pokušavajući da održi moral i javni poredak, društvo je nametalo holivudskom sistemu produkcije zahteve da junake suprotstavljene društvenom redu na kraju vrati u okrilje društvenih normi ili ih uništi. U ovome se oslikava i sama društvena kontradiktornost vremena, nastala ubrzanom industrijalizacijom koju prate individualizacija, ali i sporija promena načina života i društvenih normi.

Pomenute kontradiktornosti modernog društva ubrzanog razvoja između starih normi življenja i vladajuće ideologije i individualnog životnog stila prisutne su u sva tri klasika gangsterskog filma. *Državni neprijatelj*, na primer, strukturiran je oko tenzije između porodice i bande. Porodica je instanca starih društvenih normi sa kojima se stalno sukobljava glavni junak Tom. Sa druge strane, on ima surogat familiju oličenu u njegovoj mafijaškoj organizaciji. U filmu *Lice sa ožiljkom*, Toni Kamota, glavni junak, prihvata moderan način života i veoma slobodan odnos prema ženama, pogotovo prema devojci svog šefa. Međutim, on sa druge strane tretira svoju sestru na patrijarhalan način, i, kada ona stupi u ljubavnu vezu sa njegovom desnom rukom i najboljim prijateljem Rinaldom, on počinje da se ponaša kao čovek ruralnog društva, sprečavajući ispoljavanje sestrine seksualnosti ubistvom prijatelja. U tom momentu počinje njegova propast i tragičan kraj ubrzo sledi. Toni Kamota svojim likom izražava kontradiktornosti u novonastaloj kulturnoj atmosferi gde se prepliću vrednosti modernosti i vrednosti tradicionalnog društva.

Da je ovo tenzija između istorije i modernosti, više nego izmeštanje starijeg novijim, između ostalog vidljiva je u *Licu sa ožiljkom* u

kom Toni Kamota oberučke prihvata moderan svet sa entuzijazmom, ali ispoljava tradicionalne vrednosti u odnosu sa familijom i svojom sestrom, odbijajući da joj dozvoli da uđe u svet kome on pripada. Naratološki, stoga, klasičan gangsterski film je lociran između tradicionalnog sistema ograničenja, discipline i hijerarhije i haosa i ekstremnosti modernosti (Mason, 2002: 8).

Uticaj cenzure u klasičnom Holivudu

Nakon pobrojavanja najrazličitijih faktora značajnih za formiranje klasičnog gangsterskog ciklusa, trebalo bi pomenuti i uticaj cenzure. Gangsterski žanr je oduvek bio pod uticajem cenzure, pogotovo u svom prototipskom obliku u kojem, za razliku od vesterna, nema sukoba dobrih i loših momaka, nego samo prikaza antidruštvenog ponašanja kriminalaca. Problem sa cenzurom nasilja i opisom ponašanja junaka nije proizvod prisutnosti nasilnosti i odvratnosti u samim gangsterskim žanrovskim ostvarenjima, već u moralnim nazorima onog ko vrši kriminalne radnje i nasilje. Kada u ratnom filmu vojska SAD ubija protivnike, to se čini vrlo opravdanim, kao i kad u vesternu pozitivni junaci na kraju savladaju svoje zle protivnike. Problem reprezentacije u gangsterskom filmu jeste taj što junaci bez društveno ispravnih i moralnih vrednosti čine zlodela. Ubijanja u gangsterskom filmu mogu da budu manje dramatična od onih u drugim žanrovima, ali čine ih oni koji to ne bi trebalo da rade, oni protiv kojih bi celo društvo trebalo da ustane i da ih zaustavi. Ovo je jedan od razloga zašto je u izboru filmova tvrdog gangsterskog žanra u ovoj knjizi postavljen kriterijum po kom filmovi sa policijskim detektivima nisu na listi. Naime, od klasičnog Holivuda bila je prisutna tendencija koju Robert Sklar u svojoj knjizi *Movie – Made America* (Robert Sklar, 1994: 174) naziva *formulom kompenzujućih vrednosti*. Na primer, ako je u filmu, pogotovo gangsterskom, učinjen loš postupak, on bi morao da bude uzvraćen kaznom ili pokajanjem grešnika. U filmu, tokom predstavljanja događaja, dobro i loše ne bi smeli da se izmešaju, da bi se sprečilo eventualno saživljavanje publike sa kriminalom i drugim vrstama greha. Broj društveno prihvatljivih i društveno neprihvatljivih postupaka morao bi biti barem na

istom nivou, nikako nije dozvoljeno da neprihvatljivo prevlada. Gangstere bi bilo poželjno predstaviti jednodimenzionalno, bez dobrih strana i osobina. Jednostavno, oni su loši i društvo ih se mora otarasiti. Naravno, poruka filma je jasna, kriminal se ne isplati. Ova pravila, ali i Hejsov Produkcioni kod, gušili su slobodu izražavanja gangsterskog filma od njegovog nastanka pa sve do 1968. godine. Bez obzira na pad Hejsovog koda te godine, gangsterski film je ostao oduvek društveno opasan i pod budnim okom cenzure, a likovi poput Majkla Korleonea i Tonija Montane, bez obzira na sve pritiske cenzure, urezali su se u popularnu kulturu kraja dvadesetog veka.

Prvo cenzorsko telo nastaje 1908. godine u Americi, pod nazivom Nacionalna komisija za cenzuru (National Board of Censorship), a uspostavljeno je od strane filmske industrije zbog kritika da su prva ostvarenja sadržala nemoralan materijal (Decharne, 2001: 15). Ova cenzorska komisija nije uspela da zadovolji kritičare filma zbog njegovog prikaza društveno neprihvatljivog sadržaja, i stoga je 1922. godine industrija filma osnovala samoregulativno cenzorsko telo Filmskih producenata i distributera (Motion Picture Producers and Distributors ili MPPDA) pod komandom generala Wila H. Hejsa. Ova organizacija je kasnije promenila ime u Filmsku asocijaciju Amerike (Motion Picture Association of America ili MPAA), i bila je poznata kao Hejsova kancelarija / Hays Office. Godine 1924. donela je set pravila za regulaciju filmskog sadržaja pod nazivom *Formula / The Formula*. Pravila su bila sugestije kojih bi reditelji trebalo da se pridržavaju tokom snimanja filma, ali Hejs nije bio dovoljno moćan da prinudi reditelje da se pridržavaju ovih pravila, te je stoga 1927. godine uveden novi pravilnik nazvan *Nemoj i budi oprezan (Don't and Be Careful)*. Pravilnik je naznačavao šta ne sme da bude uključeno u film, između ostalog, kriminal i prodaja droge su bili najzastupljeniji u ovim pravilima zabrane. Na primer, zabranjeno je bilo prikazati kriminalce dopadljivim, naga tela, prikazivanje međurasnog ljubljenja, pogotovo ljubavne scene sa kriminalcima, tehnike ubijanja, pljačkanja i mnogo drugog sadržaja. Iz ovog se vidi da će budući gangsterski žanr biti najviše pod udarom cenzure, jer se on bavi kriminalom i životom gangstera, pa će svaka reprezentacija u ovom žanru biti problematična. Maks Dešarn (Max Decharne) piše u knjizi *Hardboiled Hollywood*: „Kao što jasno može da se vidi – ljubljenje gang-

stera je oficijelno manje prihvaćeno od ljubljenja neprihvaćenog građanina” (Decharne, 2001: 15).

Ne iznenađuje što Hejs nije stao na ovom potezu, njegov sledeći bilo je propisivanje još ograničavajućih pravila za filmsku industriju. Godine 1930. on osniva Produkcioni kod (Production Code), a to je bilo vreme kada je Al Kapone vladao Čikagom, novine su bile prepune naslova u vezi sa gangsterima, krijumčarenjem alkohola i pljačkama banaka i godina kada je počeo proces snimanja *Malog Cezara* i *Državnog neprijatelja*. Hejsov kod je bio cenzorska poluga pomoću koje je sloboda izražavanja bila ograničavana rediteljima klasičnog gangsterskog filma. Nakon pojavljivanja filma *Lice sa ožiljkom*, ili, u originalu – *Scarface*, cenzori su vršili ogroman pritisak na njegovog reditelja Hauarda Hoksa da izmeni film. Poslednja scena u kojoj gine glavni junak Toni Kamota izmenjena je bez saglasnosti reditelja i Toni je morao da bude kukavica. Nije dozvoljeno da junački pogine. Takođe, cenzori su filmu dodali podnaslov *Scarface: The Shame of a Nation / Skarfejs: sramota nacije*, pokušavajući da pošalju moralističku poruku publici. Bez obzira na cenzuru, nakon pojavljivanja ovog filma došlo je do burne reakcije cenzora i državnih organa, a gangsterski film je zabranjen za snimanje. Za cenzore tri klasična gangsterska filma predstavljala su opasnost po društvo, nudeći publici pogrešne modele ponašanja i veličanje gangstera. Neverovatan pritisak je izvršen na jedan žanr, ne samo u sputavanju izražavanja, nego i njegovom zabranom proizvodnje. Nakon nje, Holivud je snimao filmove kao što su *G-Men* ili *Bullets or Ballots* pod dirigentskom palicom države, posvećene detektivima u uspešnom sprečavanju kriminala. Neki teoretičari kao što je Fran Mason, u knjizi *American Gangster Cinema*, raspravljaju o ovim filmovima kao gangsterskim, međutim to neće biti slučaj u ovoj knjizi. U svojoj istoriji filma Gregor i Patalas pišu:

Sa *Licem sa ožiljkom* je kritički pravac u gangsterskim filmovima dostigao vrhunac. Pooštrene mere cenzure dovele su u sledećem periodu do toga da je na mesto dvosmislenog prikazivanja gangstera došlo do veličanja detektiva. Potražnju za sadizmom zadovoljavali su ubuduće, na strogo legalan način, čuvari zakona (Gregor i Patalas, 1998: 143).

Klasični gangsterski film pre Produkcionog koda

Američki gangsterski film je, od svojih početaka pa do današnjih dana, izražavao goruća pitanja savremenosti društva koje oslikava. Prvi prikaz gangstera usledio je kada je Amerika postala moderna industrijalizovana i urbana država. Kao ključni činilac rastuće masovne kulture, gangsterski film tematizovao je posledice modernosti u relaciji sa anahronim nacionalnim tradicijama i idealima. Ovi filmovi predstavljali su američku naciju u istorijskom kontekstu prohibicije alkohola, porasta gangsterizma, ekonomske ekspanzije dvadesetih godina i posledica sloma Vol Strita. U suprotnosti sa društvenim institucijama i normama ponašanja, gangsterski žanr je uvek dovodio u sumnju šta to postavlja liniju između legalnog i ilegalnog u Americi. Žanr je vremenom izrastao u jednog od najvećih pop-kulturnih medijatora ideje da stvari ne moraju da se odvijaju na način koji vladajuća ideologija predstavlja, već da postoji i druga percepcija istog. U suprotnosti drugim mitovima nastalim u Holivudu, kao što su kauboji sa Divljeg zapada, klasični gangsterski film nastao pre Produkcionog koda izražava tadašnje probleme društva. Prvi filmovi ovog žanra nisu posvećeni prošlosti, već novonastaloj velegradskoj sredini i kontradiktornostima modernosti. Tri klasika žanra okupirana su sadašnjim vremenom. U njima ne možemo videti flešbekove. Njihova naracija je pravolinijska i predstavlja nam jedan vremenski period uspona i pada ličnosti. Gangsteri, za razliku od tradicionalnih američkih boraca za slobodu od britanske krunice i odmetnika na Divljem zapadu, jesu proizvod modernog, urbanog, industrijalizovanog i klasno i demografski podeljenog društva. Kao jedna od

ključnih figura holivudske industrije, gangster reprezentuje odbačeno i neprihvatljivo lice modernog društva, ono koje u rastućoj masovnoj kulturi ne bi trebalo da vidimo.

U sva tri klasika gangsterskog fima nastala pre Produkcionog koda, vodeći kriminalci su Italijani ili Irci. Glavni junaci *Malog Cezara*, *Državnog neprijatelja* i *Lica sa ožiljkom* vidljivo su građani drugog reda Amerike zbog evropskog porekla i ekonomskog statusa. Kao što je pomenuto, pronalazak zvuka nije pomogao samo da se pojačaju nasilje i zločini kriminalaca i time obesmisli moralna poruka filma, već je, pored toga, omogućio da se čuje da glavni junaci govore u mafijaškom slengu sa italijanskim ili irskim naglaskom. Ovim klasični gangsterski žanr oslikava nacionalnu i klasnu podelu američkog društva. Munby tvrdi da je, u kontekstu ekonomske depresije tridesetih, masovna distribucija gangsterskog filma vodila do međuklasnog i međuetničkog osvešćivanja, pomažući kolektivnu nacionalnu identifikaciju sa željom da nova Amerika pravednije raspodeli svoje bogatstvo (Munby, 1999: 4).

Nemi film nije imao ovu mogućnost i prihvatljivo je reprezentovao getoizirane etničke zajednice po slamovima. Ovo je išlo u prilog dominantnim moralizatorima u Americi, anglosaksonskog porekla. Oni su bili zastupnici vrednosti srednje klase sa stavovima da deprivilegovane etničke i ekonomske manjine po slamovima čine kriminal, a da filmovi o njihovim grehovima, kasnijem pokajanju i neisplativosti bavljenja kriminalom idu u prilog ispravnom viđenju moderne građanske Amerike. Međutim, zvuk obesmišljava i moralnu poruku i čini ekonomski deprivilegovane doseljenike iz Evrope popularnim širom američke nacije. Ono što je bilo sredstvo legitimacije određenih vrednosti, otelo se kontroli i pretvorilo u svoju suprotnost. Omogućavanjem gangsterima da progovore desilo se globalno predstavljanje problema nacionalnih zajednica širom Amerike. Politički problemi postali su vidljivi u širem društvenom prostoru. Zvučni gangsterski film uslovio je da se javnost suoči sa činjenicom da američka ideologija uključivanja evropskih doseljenika u društveni i ekonomski život ne funkcioniše u realnosti.

U svom flagrantnom nepoštovanju prohibicije i ironiji prema mikriji *laissez-faire* kapitalističkog shvatanja *puta do uspeha*, et-

nički obeleženi urbani gangsteri su direktno konfrontirali ključna moralna i ekonomska pravila uspostavljena od strane starosedelaca. U kontekstu depresije, gangsterski izazov bio je samo intenzifikovan. Jednom sredstvo demonizacije doseljeničke potklase, zvučni postkrizni gangsterski film stvorio je još više panike kod javnih moralizatora, pomogao je da se podstakne restriktivna rezolucija 1931. i nastane Produkcioni kod. Uprkos pokoravanju neprijateljski orijentisanim starateljima, zvučni gangsterski film je postao jedan od predmeta primene Produkcionog koda i moratorijum na proizvodnju gangsterskog filma je proglašen 1935. godine. U ovom procesu, gangsterski film je javno i trajno označen kao nešto što nosi antidruštvene sadržaje, prikazujući mračnu stranu Anglo–Amerike (Munby, 1999: 5).

Klasični obrazac o usponu i padu individue primenjen u prvom ciklusu žanra nije nastao sa gangsterskim filmom, već postoji daleko unazad. Međutim, tri klasika žanra su ovaj obrazac stavila u savremeni kontekst urbanog društva, sa veoma sličnim prikazom uspona fiktivne figure filma i stvarnih kriminalaca. Opisivani događaji iz filmova bili su veoma slični ili gotovo isti kao oni u svakodnevicu američkog društva. Kao što je osećaj nemogućnosti ostvarivanja američkog sna junaka filmova postajao realnost sve većem broju građana. Novi medij obogaćen zvukom, klasičan obrazac o usponu i padu učinio je veoma bliskim prosečnom čoveku. Pored ovog, sva tri klasična filma obeležena su izvanrednim tumačenjem glavnih uloga. Radnja filmova izgleda kao da je određena odlukama glavnih junaka, a sporedni se nalaze u zasenku dominantne ličnosti. U sva tri filma glavni glumci izgledaju kao da sami kroje svoju sudbinu i određuju pravac filma, što u kombinaciji sa prikazom nemogućnosti ostvarivanja američkog sna i pričom o kratkom usponu i brzom padu junaka postaje moćni obrazac izražavanja.

Prvi ciklus gangsterskog filma funkcionisao je sa narativima o usponu i padu u nameri da razreši antagonizam između rastuće individualizacije ličnosti i kohezije zajednice, buntovništva i konformizma, a da mu je pritom bilo oduzeto pravo da naruši *status quo*. U ovom smislu, klasični gangsterski film bi se mogao sagledati kao narativ o gubljenju ekvilibriju–

ma u društvu sa pojavom gangstera i njegovom smrću kao povratku na početno stanje ekvilibrijuma. Međutim, kao što je već objašnjeno, zvuk je pojačao stanje disekvilibrijuma i subverzivno značenje žanra, a povratak u početno stanje ili smrt gangstera gledalište nije prihvatilo kao dobru, već lošu stvar. Munby piše da nema sumnje da je gangsterski film imao ogroman uticaj na odnos javnosti prema vlasti tokom tridesetih (Munby, 1999: 15). Takođe, on iznosi gledište da priča o usponu i padu ima jedno značenje u vreme depresije, a sasvim drugo u periodu ekonomskog buma, kao i da se mit o gangsteru različito razumeo u različitim delovima populacije. Prema njegovom viđenju, gangsteri su bili sposobni da govore u zvučnim filmovima 1928. godine, ali je uspeh *Malog Cezara*, *Državnog neprijatelja* i *Lica sa ožiljkom* fenomen nastao nakon sloma berze. Popularnost ovih filmova vezana je za kontekst vremena u kojem oni nastaju, a to vreme je označeno široko rasprostranjenim kolapsom pouzdanosti u američku ekonomiju. Takve okolnosti nudile su drugačije interpretacije za priče o likovima u nameri da ostvare američki san na beskompromisan način.

Mali Cezar, *Državni neprijatelj* i *Lice sa ožiljkom* bili su tri filma sa najviše uticaja i na publiku i na formiranje žanra. Postoji saglasnost u filmskoj teoriji i kritici da oni najbolje simbolizuju prvi ciklus gangsterskog filma. Međutim, nisu izabrani da predstavljaju klasičan ciklus gangsterskog filma samo zato što najbolje predstavljaju i formiraju konvencije žanra, već zato što se po kvalitetu razlikuju od većine filmova nastalih u istom žanru. Tri klasična gangsterska filma jasno su različita i od onoga što im je prethodilo, kao i od drugih filmova rađenih u istom žanru iz njihovog vremena.

Mali Cezar

Od tri klasika, prvi film koji se pojavljuje je *Mali Cezar* i u njemu se mogu jasno uočiti pomenute karakteristike prvog ciklusa gangsterskog filma. Radnja prati uspon i pad gangstera po imenu Riko Bandelo. On je predstavljen kao čovek sa margina društva, doseljenik italijanskog porekla. Film, takođe, opisuje pokušaj glavnog junaka da ostvari američki san na jedino razumljiv način čoveku iz njegovog društvenog miljea. On napušta malu sredinu i odlazi u velegrad u kojem će uspeli da dođe do moći i sta-

tusa, onoga što je oduvek želeo. Uz upotrebu nasilja, Riko se penje u gangsterskoj hijerarhiji do vrha i postaje šef gangsterske organizacije koja kontroliše jedan deo grada. Rikov nagli pad nastupa u momentu kada je počeo da veruje da ga je njegov najbolji prijatelj Džo Masara izdao i neuspešnog pokušaja da ga ubije. Priča o želji za društvenim usponom nameće se otpočетка filma. *Mali Cezar* počinje scenom u kojoj Riko i Džo pljačkaju benzinsku pumpu uz pucnje pištolja i beže sa mesta zločina. U sledećoj sceni oni ulaze u restoran, verovatno u nekom malom mestu u Americi i tu upoznajemo njihove likove. Iz dijaloga koji sledi, a podstaknut je novinskim naslovom o Dajamond Pitu Montani, čujemo Rikove ambicije o odlasku u veliki grad i želju da postane moćna figura. U dijaloškoj sceni Riko kaže Džou: „Ne treba gubiti vreme na jeftine benzinske pumpe. On je neko. On je u velikom gradu i radi bitne stvari. A pogledaj nas, samo par nikogovića. Čista nula”. Na Džoovo pitanje da li je to ono što on želi, Riko odgovara: „Mogu napraviti sve što i taj momak. Čak i više. Samo nikada nisam imao priliku. A čega bi se trebalo bojati?” Želju za dostizanjem moći Riko iskazuje na ovaj način: „Novac je dobar, ali nije sve. Biti neko. Da pogledam momke i da znam da će učiniti sve što kažem. Ili na tvoj način ili niko. Biti neko”. Grad je u suprotnosti malom mestu, u njemu slava i moć mogu da se ostvare, a neko kao oni dobija šansu.

Uvodna scena *Malog Cezara* postavlja nekoliko ključnih momenata za gangsterski žanr. Na prvom mestu je gangsterova želja za moći i njeno ostvarivanje kroz upotrebu nasilja. Druga stvar je, ono što je zvuk doneo filmu, momentalno prepoznavanje gangstera po govoru kao imigranta u američkom društvu. Kada su se civilne grupe američkih starosedelaca pobunile protiv lošeg uticaja gangsterskog filma, one su apelovale na moralne poruke o veličanju kriminala. Iza straha od veličanja kriminala gangsterskog žanra, stajao je i prikriveni strah od prisustva druge kulture. Nije bilo u pitanju samo predstavljanje nezakonitih radnji, već i popularisanje njihovih počinitelja iz manjinskih etničkih zajednica. Treće mesto je stereotip, često ponavljan kroz istoriju žanra, o prijateljstvu dvojice muškaraca i njihovom usponu kroz gangstersku hijerarhiju. Jedan je obično vođa mafije, a drugi njegova desna ruka. Međutim, to nije sve. Izgradnja Džoovog lika u filmu delimično je cenzurom uslovljena i ogleda se u ostvarivanju vlada-

jućih ideoloških pogleda, jer on predstavlja iskrenog i dobrog gangstera u suprotnosti Riku. Džo će pokazati kako je dolazak u grad i uspeh u urbanoj sredini moguć i legitimnim sredstvima. Džo, otkako je došao u grad, pokušava da se izvuče iz mafije i da karijeru započne kao plesač i time se posveti poštenom radu. Takođe, on je prikaz pokajanja i iskupljenja nekoga ko se bavio kriminalom, a kasnije, pomažući policiji u hvatanju Rika, dolazi do moralnog pročišćenja i postaje poštenu građanin američkog društva. Moderna velegradska sredina, kao što je u dijalozima filma naznačeno, nudi više mogućnosti u suprotnosti malom mestu, gde nema ni prostora za ples niti mogućnosti da se gangsterizmom postane moćan. *Mali Cezar* tematizuje u svom narativu gangstera kao figuru sa nelegitimnim pristupom u ostvarivanju američkog sna. U suprotnosti sa njim postavljen je Džo, kao junak sa legitimnim ciljevima. Njih dvojica se razlikuju po tome što Riko, osim upotrebe nasilja, ne prihvata sve što je Džo oberučke prihvatio, a to su mogućnosti zadovoljstva u velegradskoj sredini. Riko ne ide na zabave, ne konzumira alkohol i ne provodi se sa ženama. On odaje utisak lika sa nametom da uspe u sticanju moći, odričući se svega što moderno društvo nudi.

Odnos između Rika i Džoa u filmu dalje postavlja pravila za formiranje prijateljstva junaka gangsterskog filma. Tih pravila će se držati, dalje razvijati ili menjati reditelji ovog žanra. Riko i Džo su nerazdvojni drugovi i provode mnogo više vremena zajedno nego sa devojkama. Džek Šadoan iznosi viđenje: „Homoseksualna priroda Riko–Džo odnosa često je potcrtavana i pretpostavljam da je tačna, iako nije eksplicitna” (Shadoian, 2003: 38). Mason piše o homoerotizmu filma *Mali Cezar* i tvrdi da ga ova karakteristika čini drugačijim od standardne priče o gangsterima. Ipak, film prikazuje Rikovu želju za Džoom, ali ne i obrnuto. Čini se da samo Riko pokazuje homoseksualne pretenzije (ali nema dovoljno dokaza za potkrepljivanje ove teze u filmu), a Džo ne odgovara i, sasvim suprotno tome, zaljubljuje se u devojkicu. Odnos njih dvojice usložnjava ne samo pojava devojke Olge, već i junak Otero, pripadnik bande i bliski saradnik Rika. Pojava Olge označava da Riko ostaje bez svog prijatelja sa kojim je otpočeta gradio velegradsku karijeru i prošao uspon do vodećeg mafijaša. Otero se pojavljuje kao njegova supstitucija i neko ko bi mogao isto da ima homoseksualne pretenzije, ali Riko ne može da prihvati gubitak Džoa. U

sceni filma kada Riko razgovara sa jednim od vodećih mafijaša o preuzimanju posla na celoj severnoj strani grada, kao podršku u vođenju posla predlaže Džoa kao svog saradnika. Džo ne prihvata ponudu i sklanja se od Rika, a ovaj to doživljava kao izdaju. Međutim, ovo ne mora da se protumači kao Rikovo ljubavno razočarenje, jer je on otpočetak filma junak predan poslu i ne prepušta se uživanju i emocijama. Riko besni jer Džo zna previše o njemu i mafiji, pa bi njegov odlazak sa Olgom mogao biti poguban po biznis. Džo bi pod pritiskom policije mogao da ga oda. Riko kaže Džou: „Ti nisi otišao. Još uvek si u mojoj bandi. Niko ne odlazi od mene. Da li razumeš? Ne zanima me koliko ženskih suknji visi oko tebe. Pretvorila te je u mekušca... Ljubav. Stvar za mekušce. Nismo gotovi još. Ne želimo da mekušci odaju stvari... Znaš previše. Neću reskirati ništa... Vратиš li se njoj to je samoubistvo. Samoubistvo za oboje”. Posle pretnji, Džo ipak odlazi Olgi, a Riko i Otero ga pronalaze u nameri da mu se osvete za to što oni misle da je izdaja i ovo je momenat kada Riko pokazuje slabost. On nema snage da ubije starog prijatelja. Sa druge strane, Otero je taj kojem se ukazala šansa da eliminiše Džoa i približi se Riku. No, on ga sprečava u toj nameri i njih dvojica beže ostavljajući Džoa i Olgu. Reklo bi se da u jednoj od poslednjih scena možemo videti kompleksan odnos likova i on se ne svodi samo na gangstersku osvetu, već na niz emotivnih odnosa između junaka. Takođe, film ne daje dovoljno dokaza da bi mogli da tvrdimo da sadrži homoseksualni podtekst. Riku ne smeta Džoovo druženje sa ženama sve dok ostaje u bandi. Međutim, ono što je bitnije za žanr jeste kako dva glavna junaka funkcionišu u filmu i da im se odnos gradi na relaciji između lojalnosti i izdaje. Ovi motivi će biti razrađivani dalje u filmovima gangsterskog žanra, bilo da gangsteri ginu u znak lojalnosti, jedni druge ubijaju, ili izdaju policiji. Na kraju, kao što je Riko predvideo, Džo ga pod pritiskom devojke i policije izdaje. Riko završava bežeći od policije kao siromah, a njegova je banda, nakon Džoovog svedočenja, pohapšena.

Lik Rika u filmu je veoma atipičan. On nam se pokazuje kao dvostruko neprilagođen, kao netipičan građanin i netipičan gangster. Čak i kada postaje vođa bande on se ne uklapa u svet kriminalaca, luksuza i uživanja. Njegov cilj je sticanje moći primenom svih sredstava i on stiže u grad u kojem postoji stabilnost odnosa između pripadnika organizovanog kri-

minala, kao i između kriminalaca i policije. Gangsteri u ovom filmu nisu krijumčari alkohola, već pljačkaši pod kontrolom jedne centralne ličnosti nadređene svima njima. Riko je pored moći bio željan i slave i to ga je učinilo drugačijim od drugih vođa kriminalnih grupa, kao što su Vetori i Pit Dajamond. Oni se nisu eksponirali kao Riko da ne bi bili vidljivi policiji i da bi zadržali stanje stabilnosti odnosa uspostavljenih u gradu. Riko je taj koji unosi nestabilnost u odnose gangstera i predstavljen je kao sila haosa i neumerenosti u poređenju sa drugim pripadnicima organizovanog kriminala. Kada je u pitanju Rikov odnos prema bandi, on se ne pokazuje kao neko ko se rukovodi zajedničkom odlukom. Kao što je napomenuto u uvodu, Riko je lik koji se ponaša kao individualac i vlastite odluke nameće drugima, što publici odaje utisak da sam kreira svoju sudbinu. On svojom bahatošću i neumerenošću deluje potpuno drugačije od postojećeg gangsterskog sistema u kojem je na snazi disciplina individualnih želja. Ne samo da Riko od nasilja čini spektakl svojim neumerenim ponašanjem, nego javnosti prikazuje bogatstvo i status stečen takvim ponašanjem.

Odnos Rika i njegove bande nije skladan kao što je to prikazano u filmu *Državni neprijatelj*, u kojem svi gangsteri jedne bande pokazuju lojalnost nadređenima i skladno sarađuju. Riko je nemilosrdna i dominantna ličnost u očekivanjima da banda ispunji njegove prohteve, a odbijanje doživljava kao neloyalnost. Kao što je na početku filma tvrdio, on želi da svi slušaju i rade šta im on kaže. U njegovim očima to znači biti neko. Rikovo ponašanje prouzrokovalo je nestabilnost, jer se njemu banda pokazala kao grupa poslušnika u sprovođenju njegovih ideja. On je usamljenik i pokazuje se kao neko ko je šef bande, ali ne i njen pripadnik. U filmu *Državni neprijatelj*, glavni junak Tom je vojnik u svojoj organizaciji i pokorava se pravilima grupe. Za razliku od Rika, Tom se nalazi na ulici i u akciji, a Riko je često prikazan zaštićen u malim sobama ili prostorijama. Nakon pljačke prikazane u filmu, policija se pojavljuje u prostorijama bande, a Riko se, za razliku od drugih članova, nalazi u skrivenoj sobi sa novcem. Skriven u sobi, on je ujedno i zaštićen od policije i ima privilegovano mesto, ali isto tako je uhvaćen u zamku bez izlaza. Činjenica da je on ušao u skrivenu sobu simbolično označava njegovo preuzimanje bande, a bivši vođa, ostajući u prostoriji sa drugim članovima bande i policijom, postaje samo običan vojnik.

Na ulici, za razliku od malih soba, Riko je zbog svog medijskog prikaza moći postao meta drugih bandi. Ulice za njega predstavljaju mesto neslobode. Ovo je u filmu opisano scenom bezuspešnog pokušaja atentata na njega, iz zasede, uz upotrebu automatskog oružja. Ipak, na kraju filma policija je ta koja, uz pomoć novinskih natpisa, uspeva da ga ražesti i izvuče na nebezbedne ulice. Riko se skrivao u gradskom sirotištu, a novinski natpis o njegovom padu i kukavičluku probudio je njegov temperament i naveo ga da izađe na ulicu i pozove policiju. Obraćajući se glavnom detektivu, Riko je besneo izgovarajući: „Stvari takve o meni u novinama... Ne mogu to više podneti”. Nakon što je policija uspeła da otkrije odakle je uputio poziv, usledio je njegov kraj. Sam na ulici, Riko je bio ugrožen. Njegova smrt prikazana je kao moralna poruka publici. Ona je posledica njegovog neumerenog karaktera i nemoći da obuzda nasilno ponašanje u momentu nepovoljnog za njega. *Mali Cezar* ne počinje natpisom o opasnosti kriminala u društvu, kao *Državni neprijatelj* i *Lice sa ožiljkom*, već kratkim citatom *Jevanđelja po Mateju*: „Jer svi koji se maše noža od noža će izginuti”. Biblijska poruka najavljuje vrlo predvidljiv kraj *Malog Cezara* i tragičnu sudbinu glavnog junaka, jer on već u prvoj sceni upotrebljava oružje. Policija pronalazi Rika usamljenog na ulici i pokušava da ga uhapsi, ali on se mašio pištolja i, u legendarnoj sceni njegove smrti, policija iz automatskog oružja otvara vatru. Poslednja rečenica koju izgovara je: „Majko božija, da li je ovo kraj Rika”. Čini se da Riko ne veruje da može umreti kao svi drugi ljudi. Sa njegovom smrću ne nestaje samo čovek, već nestaje i san jednog junaka filma da će postati neko i nešto u velikom gradu. Nakon što je preminuo, kamera, pre samog kraja filma, prikazuje ulicu u kojoj je Riko ubijen sa velikom reklamom za nastup Olge i Džoa, sada već poznatih plesača.

Lik Rika bi mogao biti sagledan između tenzija i kontradikcija modernosti. Modernost nije samo u kontradikciji sa tradicijom, nego predstavlja logiku nestabilnosti. Poslednji kadar filma sa reklamom za Olgu i Džoa, iza koje Riko leži mrtav, može se protumačiti kao posledica nestabilnosti novog modernog društva. Dva junaka filma dolaze u grad gde im se otvaraju mogućnosti za razvoj karijera i oni kreću različitim putevima. Kulturna logika modernosti ogleda se u tenzijama reda i haosa, između liberalizacije i kontrole želja i prekoračenja i discipline. Paradoks moderne je

da ona organizuje sistematičan ekonomski život zasnovan na ideologiji slobode u kojem se individua oseća neprilagođenom ovim kontradiktornostima, a ne organizovanom i slobodnom. Mesto na kojem se ove tenzije prepliću jeste veliki grad. On obezbeđuje anonimnost njegovim stanovnicima i mogućnost da uživaju u potrošnji velikog broja dobara nastalih sa pojavom novih industrija. Grad je mesto modernosti, ali takođe mesto u kojem žive gangsteri uhvaćeni u kontradiktornosti savremenog života. Gangsterski film predstavlja grad kao mesto industrije i tehnologije, mesto na kojem princip tradicionalne moralnosti iščezava, prostor u kom postoje luksuz i neumerena potrošnja, mesto ispoljavanja zabave i slobode seksualnosti, ali i mesto gde su racionalizacija i rutinizacija života više nego prisutne. Gangster je, sa jedne strane, slobodan da uživa u gradu i njegovim slobodama, kreće se po njemu, ali u tom kretanju on se suočava sa ograničenjima, kontrolom i sistemom kažnjavanja unutar bandi. Slobode gangstera disciplinovane su i ugrožene postojanjem drugih bandi i policije. Mason (2002) tvrdi da ova karakteristika gangsterskog žanra postoji od klasičnog do savremenog gangsterskog filma i da je gangster figura u procepu između neumerenosti i disciplinovanja njegovog ponašanja. U ovom smislu, gangsterski život i gangsterski film u potpunosti odražavaju kontradiktornosti modernog društva. Riko je junak sa osobinama neumerenosti u nasilnom ponašanju i ispoljavanju vlastite moći, dok su druge bande i policija tačke njegovog disciplinovanja. Slikao se za novine tokom proslave njegovog uspona u vođu mafijaške bande. Neumerenost u predstavljanju sopstvene slave vodila je opštoj prepoznatljivosti, što je olakšalo i policiji i drugim bandama da ga lociraju. Odmah posle pojavljivanja u novinama i neumerenosti dokazivanja moći, usledio je pokušaj atentata na njega. Pošto je prepoznatljiv lik, ulice grada za njega postaju opasne. „Riko dolazi u grad i pravi od njega svoj dom. Njegov dom postaje zatvor, mesto bez izlaza. On je uspeo da na talasu dospe do vrha, ali uskoro će sresti svoj kraj u mračnim, pustim ulicama grada kojim je kratko vladao” (Shadoian, 2003: 45). Mason dalje tvrdi da se odnos između disciplinovanja i neumerenosti može locirati u opoziciji između gangsterske društveno neprihvatljive želje za sticanjem i društvenog pokušaja da suzbije gangsterske pretenzije. Ove društvene tendencije, prema njemu, postaju internalizovane, pa on tako

vidi klasični gangsterski žanr kao prikaz samodisciplinovanja mafijaša tokom njegovog uspona (Mason, 2002: 16).

Državni neprijatelj

Državni neprijatelj se pojavljuje ubrzo posle *Malog Cezara*, iste 1931. godine. On predstavlja drugi klasični film prvog ciklusa gangsterskog žanra i često se piše o njemu u poređenju sa *Malim Cezarom* zbog toga što se razlikuju i u naraciji, određenju društvenog miljea gangstera i načinu snimanja. *Mali Cezar* je film u kojem veoma brzo vidimo uspon Rika, ubistvo Tonija i jednu pljačku, ali on ostaje vrlo statičan film u odnosu na *Državnog neprijatelja*. Suprotno tome, *Državni neprijatelj* prikazuje duže period formiranja kriminalca, više vremena i scena posvećeno je njegovom provođenju vremena na ulici i scene nasilja su mnogo brutalnije i dinamičnije. Glavnu ulogu, gangstera Toma Pauersa, tumači Džejms Kegni, veoma dinamičan glumac i on svoju energiju uspeva da prenese na film. *Državni neprijatelj* sadrži niz upečatljivo snimljenih scena kao što su: ubistvo Puti Nouza, ubijanje konja Nilsa Nejtana, rešetanje automatskim oružjem Meta, svađu u Tomovoj porodici nakon povratka brata iz vojske, ucenjivanje i maltretiranje barmena, Tomov pokušaj osвете suparničkoj bandi i, konačno, njegova smrt na vratima porodične kuće. Film ima mnogo više akcije od *Malog Cezara*, a ovo u većoj meri odgovara opisu modernog života u velegradskoj sredini. Moderni grad u *Državnom neprijatelju* prikazan je ispunjen tadašnjim savremenim tehnologijama i sa junacima mobilnijim u svojim akcijama u urbanom prostoru. Takođe, *Državni neprijatelj* postavlja pitanje ispravnosti kriminalnih radnji kroz prikaz porodičnog sukoba. U *Malom Cezaru* Džo, kao ispravni model ponašanja, napušta bandu, ali ne konfrontira se direktno i ne pokušava u svađi da ospori ono što Riko radi.

Ulice grada na kojima se Tom nalazi sa svojim najboljim drugom Metom su mesto modernosti, pokreta, promene i potrošnje. Priča o Tomu počinje širokom naracijom od njegovog detinjstva i prikazuje društvene okolnosti kao što su: odrastanje na ulici, siromaštvo i uticaji negativaca u urbanoj sredini na formiranje budućeg kriminalca. Kao i u *Malom Cezaru* i *Licu sa ožiljkom*, priča o gangsteru priča je i o njegovom odnosu sa naj-

boljim drugom. Met u filmu prati Toma, zbog njegove greške gine, a kasnije Tom, sveteći se za smrt najboljeg prijatelja, vrlo nepromišljeno i ostrašćeno ulazi u duel sam sa nadmoćnijim neprijateljem. Kao i u drugim klasicima prvog ciklusa gangsterskog filma, Tom zbog stila života ne zasniva stabilniji odnos sa nekom devojkom, već većinu vremena provodi u društvu Meta. Munby piše „Junaci gangsteri, uvek su nepromenljivo podeljeni između bratske lojalnosti (banda, partner) i žene, i završavaju sa konfuznim seksualnim identitetima i ultimativno odbijaju prilagođavanje srećnom kraju” (Munby, 1999: 54). Film počinje 1909. godine, prikazujući detinjstvo Toma i Meta, uz opis njihovih prvih sitnih kriminalnih radnji. Njih dvojica žive u skromnim porodicama imigrantskog porekla i pokušavaju kao mladići da zarade krađama. Na njih ih podstiče Puti Nouz, mafijaš marginalac, kupujući ispod svake cene robu koju mu deca donose. Nakon ove krađe i prodaje robe, reditelj nas seli u 1915. godinu i prikazuje scenu kada su oni odrasli momci i Puti Nouz ih sprema za prvi ozbiljniji zadatak, pljačku prodavnice krzna. Ovim se uspostavlja veza između početaka kriminala dečaka i njihovog uvlačenja u ozbiljnije kriminalne radnje tokom odrastanja. Tom, kada je saslušao ponudu o pljački prodavnice, kaže da su to nove stvari za njega, na šta Puti Nouz odgovara da će u jednom momentu morati da odrastu. U ovoj sceni Puti Nouz im uručuje pištolje u ruke. Tokom krađe, stvari kreću pogrešnim tokom, pojavljuje se policija, a Met i Tom, u nemogućnosti da pobegnu poteri, ubijaju policajca. To je prelomna tačka kada su oni postali kriminalci ubice i povratka u život pravednika više nema. Siromaštvo, odrastanje na ulici i loš uticaj lokalnih sitnih kriminalaca predstavljeni su kao faktor u formiranju kriminalaca. Za razliku od *Malog Cezara*, u kojem je Riko na početku filma već prikazan kao ubica i kriminalac sa urođenom željom da stigne na vrh mafije, *Državni neprijatelj* prikazuje proces formiranja kriminalaca. U *Malom Cezaru* čini se da je Riko gangster sam po sebi, jer pokazuje tendencije ka kriminalu, a film nam ne daje dublja objašnjenja njegovih nagona. Tom nikada nije pokazao pretenzije da bude vođa mafije, već je tokom filma samo vojnik organizovanog kriminala. Tomu je tokom procesa odrastanja Puti Nouz stavio pištolj u ruke i u velikoj meri uticao na njegovu dalju sudbinu, a Riko se pokazuje kao prirodno rođeni gangster, neko ko je sam uzeo pištolj u ruke.

Nakon neuspešne pljačke, Puti Nouz ostavlja Toma i Meta na cedilu i nestaje iz grada. Oni uspevaju da se izvuku, iako ostaju na ulici, njima dobro poznatom terenu, ali sama ulica nije garant njihovog uspeha. Ono što im je nakon početnog neuspeha trebalo, bilo je priključenje gangsterskoj bandi, jer se u njenoj podršci nalaze moć i uspeh u kriminalu. Tek kada se priključe bandi Padija 1920. godine, sa početkom prohibicije, oni uspevaju da uspostave odnos kriminalnih radnji na ulici i protekcije bande u skrivenim prostorijama i od tada se nalaze u središtu organizovanog kriminala. Do tog momenta bili su pljačkaši i ulični razbojnici. Gangsterski život Tomu i Metu daje slobodu pokreta u urbanoj sredini, a film je tu slobodu direktno suprotstavio porodičnom životu.

U mladosti, Tom je imao oca kao instancu disciplinovanja ponašanja i fizičkog kažnjavanja zbog sitnih krađa, međutim, u filmu nakon nekog vremena nestaje figura oca, a njegovu ulogu preuzima Majk, stariji brat. Majk je u sukobu sa Tomom i njegovim načinom života i pokušava da ga odvuče od kriminala. On radi kao kondukter u tramvaju, što je veoma loše plaćen posao, pohađa večernju školu pokušavajući da se obrazuje, ima stalnu devojku i odaziva se pozivu države da učestvuje u Prvom svetskom ratu. Tom je, naravno, sušta suprotnost tome i Majk pokušava u dva navrata da ga disciplinuje. U prvom momentu, nakon žučne rasprave, pred odlazak u rat, Majk ga tuče pokušavajući da ga vrati porodici. U ovoj sceni Tom saopštava bratu da on ide u večernju školu i da ga tamo uče tome kako da bude siromašan. Ova scena pokazuje uticaj bande na Toma i njegovo otuđenje od porodice. U sledećem sukobu, Tom dolazi u porodični dom da proslavi bratovljev povratak iz rata, donoseći u njegovu čast bure piva, koje nesrećni Majk razbija u besu i očaju proizašlim sada više iz toga šta je sve preživeo i kako trenutno živi držeći se društveno prihvatljivog načina života, u suprotnosti sa životom brata kriminalca. Majk, pre nego što će razbiti bure piva, kaže bratu: „Znam šta se događa, znam šta činite vas dvojica. Kako ste došli do te odeće i novih automobila. Govorite mami da se bavite politikom, da ste na državnoj plati. Ubice. Ne radi se samo o pivu, u tom pivu ima krvi. Ljudske krvi”. Na šta mu Tom odgovara: „Nisi se nimalo promenio. Pored toga, ni ti nisi sasvim čist. Ubijao si i to ti se svidelo. Nisi dobio odličja zato što si se rukovao sa Nemicima”.

Banda je, sa druge strane, u *Državnom neprijatelju* predstavljena kao fleksibilna organizacija, a ne kao hijerarhijski organizovana grupa sa vođom na čelu. U ovom smislu, *Državni neprijatelj* tematizuje svakodnevni život gangstera i opisuje njihove kriminalne radnje, više nego što je usmeren na uspon i pad glavnog junaka, kao što su *Mali Cezar* i *Lice sa ožiljkom*. Tom, kao vojnik u mafijaškoj organizaciji, ima velike slobode u svojim akcijama, ali i puno prostora da uživa u blagodetima stečenog novca. Padi je vođa njegove organizacije, a njegova banda je povezana sa širim organizovanim kriminalom preko lika Nila, od koga dobijaju savete i planove za nezakonite akcije. Bez obzira na fluidnost gangsterske organizacije, raspodela teritorije bandi ključno je pitanje u filmu. Tomov i Metov zadatak je da, između ostalog, obezbede teritoriju za prodaju Padijevog piva zastrašivanjem vlasnika lokala. Slobodu kretanja u gradu ne osporava im policija, kao što je to slučaj u druga dva klasika prvog ciklusa gangsterskih filmova, već isključivo prisustvo drugih bandi. Policija se skoro i ne pojavljuje u *Državnom neprijatelju* i nema nikakav uticaj na organizovani kriminal. Tomovo ubistvo Puti Nouza i kasnije stradanje Meta na ulici od strane suparničke bande ne dovode policiju u film.

Nakon što je Nil nastradao jašući konja, Tomova banda doživljava krizu i ona se oslabljena povlači sa ulica, jer neprijatelj želi da u kriznom momentu eliminiše konkurenciju. Tom i Met su sada primorani da se kriju u jednom stanu, a sloboda kretanja i uživanja u modernom gradu naglo im je uskraćena. Ovo je momenat u filmu kada Tom ne sluša jasne instrukcije vođe bande Padija da moraju da se kriju. Neposlušnost je povezana sa gubitkom sigurnosti koju banda daje svakom svom članu. Tom ne uspeva da savlada nagli temperament i napušta stan, što čini i Met, međutim, već na izlazu ih je sačekala zaseda. Napuštanjem stana Tom počinje da se ponaša kao usamljeni bandit, njegova banda ne zna gde je i ne može više da mu pruži zaštitu. Met je ubijen rafalom iz automatskog oružja, a Tom beži, potpuno isprovociran, u nameri da se osveti za ubistvo prijatelja. Individualna osveta je lični čin Toma, nije delo organizovanog kriminala, i on kao ulični bandit bez proračunatosti odlazi u gotovo sigurnu smrt, jer je sam ušao u rat sa organizovanom mafijom.

Tomova osveta je fantastično snimljena scena u kojoj Kegni pokazuje svoje izvanredne glumačke sposobnosti. On odlazi u sedište suparničke bande sam i obračunava se sa velikim brojem gangstera. Kamera ostaje napolju i ne prikazuje Tomov ulazak u sedište suparničke bande, a o brutalnosti događaja saznajemo putem zvuka. Nakon što pucnji utihnu, Tom izlazi na ulicu i, vidno ranjen, pokušava da pobegne. Sjajnu glumu ranjenog gangstera pojačava vizuelni efekat noći u gradu i pljuštanje kiše. Na kraju ove scene kamera se približava Tomu i on izgovara reči: „Nisam tako čvrst”. Iz ove rečenice se može izvesti mnogo zaključaka šta je to Tom mislio da kaže. Međutim, u ovom radu će biti interpretirano, kao konačno, saznanje da nije sposoban sam da se nosi sa celom bandom protivnika. On je u filmu upotrebom nasilja sticao moć i bogatstvo, što je vremenom uslovi- lo da se oseća nedodirljivim i neuništivim. Samostalnom odlukom ubio je brutalno Puti Nouza zbog izdaje u mladosti, a za ovaj akt on prolazi nekaž- njeno. Preterano samopouzdanje dovelo ga je do toga da se odvaži na sa- modestruktivne poteze, prvo napusti bandu i time nesvesno oduzme sebi svu moć, zatim sam uđe u okršaj sa organizovanim kriminalom. Tom je preživeo okršaj i doživeo još veći debakl. Njega je tako nemoćnog mafija iz bolnice otela, ponizila do kraja i na smrt ranjenog ostavila ispred poro- dičnih vrata da tamo umre.

Državni neprijatelj je film u kojem banda kriminalaca postaje sup- stitucija za porodicu i nudi slobode koje u porodici ne postoje. Tom se u potpunosti otuđuje od svoje porodice priključivanjem mafijaškoj organiza- ciji. Kao što je pokazano, neposlušnost šefu bande i samostalno odlučiva- nje dovešće Toma do situacije da njegova banda, ne znajući gde je, ne može da mu pruži zaštitu. Gangsterski film ne samo da tematizuje relaciju siste- ma i individue, hijerarhiju unutar bande, već se bavi i odnosom društva i mafijaške organizacije. Gangster, kao individua, kreće se oslobođen stega društveno prihvatljivog ponašanja i načina zarađivanja uživajući sve bla- godeti modernog društva. Banda, ipak, locira gangstera unutar svoje struk- ture i nameće mu ograničenja kontrolom njegovog ponašanja. Zauzvrat, gangster dobija moć u ispunjavanju vlastitih želja. Filmsko predstavljanje gangsterskih bandi iz tridesetih godina prikazuje želju za ostvarivanjem američkog sna i oslobođenje individue zastarelih društvenih normi. Tenzija

između slobode i kontrole uvek je prisutna. Gangster, iako se oslobađa društvenih stega, ipak pristupa mafijaškoj organizaciji u kojoj vladaju neka pravila i on mora da uskladi svoje ponašanje da bi kasnije mogao da uživa prednosti članstva u takvoj organizaciji. Banda omogućava svojim članovima da se slobodno kreću bez većine društvenih pravila ponašanja na teritoriji pod njenom kontrolom. Odlazak na teritoriju druge bande donosi veliku nesigurnost, a slobode u ponašanju ne postoje na suparničkoj strani. Bos mafije predstavlja nepisana pravila za funkcionisanje bande, a njeni članovi su njegova zaštita od neprijatelja ili policije. Vidljivo je u *Malom Cezaru*, *Državnom neprijatelju* i *Lice sa ožiljkom* da mafijaši, kako napreduju u strukturi, postepeno gube slobodu kretanja. Tom se u *Državnom neprijatelju* kreće slobodno po teritoriji bande gde uteruje dugove, ucenjuje ljude i vrši pljačke. Međutim, on je samo vojnik u svojoj bandi. *Mali Cezar* i *Lice sa ožiljkom* pokazuju da, kada glavni junaci postanu vođe mafije, moraju da vode mnogo više računa o svojoj bezbednosti. Bez obzira na veliku moć i bogatstvo, kao vođe mafije izgubili su velikim delom slobodu kretanja, a banda im postaje neophodna za zaštitu od opasnosti. Riko bez bande u *Malom Cezaru* nije u mogućnosti da uzme novac sa mesta gde su ga krili. Takođe, kao bivši bos, on i dalje nema mogućnost kretanja po delovima grada nad kojima je izgubio kontrolu ili bilo kojim drugim. Veliki grad, sa svim svojim mogućnostima, postao je zamka bez izlaza za njega. Izgubio je moć, novac i celu svoju organizaciju, ali nije prestao da bude meta drugim gangsterima i policiji. Jedino što mu ostaje je da se krije u sirotištu, ili da ga progutaju ulice grada. *Državni neprijatelj* prikazuje Toma u njegovom usponu i padu, ali ne kao vođu mafije, već gangstera koji se osilio i napustio pravila mafijaške organizacije. Slobodu svog ponašanja u odnosu na mafijašku organizaciju platio je životom.

Lice sa ožiljkom

Lice sa ožiljkom je poslednji klasik prvog ciklusa gangsterskog filma nastao sa više nego jasnim aluzijama na zločine iz stvarnog života koje je počinio Al Kapone. Glavni glumac u filmu, osim što ponavlja zločine

neslavnog kriminalca, govori i engleski jezik sa italijanskim naglaskom. Munbi (1999) smatra da je zvučni gangsterski film okrenuo svet naopačke prikazujući etničku i kulturnu podređenost jedne imigrantske grupe u Americi. On insistira na povezanosti jezika sa fenomenom globalizacije problema imigrantskih zajednica koju su doneli zvučni gangsterski filmovi. Da bi potkrepio svoje stavove, on citira pisca V. R. Barneta (W. R. Burnett), koji je u jednom intervjuu, za film nastao prema njegovoj istoimenoj knjizi izjavio: „To je italijanski film” (Munby, 1999: 47). U ovom smislu, sva tri filma: *Mali Cezar*, *Državni neprijatelj* i *Lice sa ožiljkom* predstavljaju veoma značajna ostvarenja zbog toga što u njima vidimo subjektivnu perspektivu američkog društva očima potlačenih pripadnika manjinskih imigrantskih zajednica. Munbi piše: „Spajanje dijalekta etničkih zajednica sa podzemljem je bitno, ne zbog toga što uspostavlja pravila prvog ciklusa, već zato što narušava stare konvencije” (Munby, 1999: 47). Ako su prva dva klasika gangsterskog filma bila karakteristična i po upotrebi imigrantskog slenga i broju i brutalnosti ubistava, *Lice sa ožiljkom* sadrži sve to još u većoj meri, ali i mnoge stvari koje dva prethodna filma nisu imala. Film se pokazao kao radikalniji za svoje vreme i konačno je prouzrokovao stavljanje moratorijuma na proizvodnju gangsterskih filmova.

U filmu *Lice sa ožiljkom* gine 25 gangstera, što je za tadašnje holivudske prilike bilo previše. Kao i *Državni neprijatelj*, film prikazuje porodične odnose, ali unosi nešto više u odnos Tonija Kamote i njegove sestre Cese. Reditelj nam od njihovog prvog pojavljivanja u filmu stavlja do znanja da bi između njih dvoje mogao da postoji incestuozni odnos. Nadalje, očinska figura ne postoji, a majka se, u pokušajima da disciplinuje Tonija i ćerku, pokazuje nemoćnom. Film prikazuje uspon i pad Tonija u hijerarhiji jedne gangsterske organizacije korišćenjem svih klišea primenjenih ranije u filmovima ovog žanra. Tonijev uspon na vrh, ipak, praćen je sa mnogo više nasilja nego Rikov, a on preuzima kontrolu nad svojom bandom i drugim delovima grada upotrebom automatskog oružja tomigan. Tom i Riko nisu koristili automatsko oružje u svojim obračunima. Tonijev pad nakon uspona do vrha prikazan je ironično, kao i Rikov, i oni umiru na isti način, izrešetani od strane policije, Toni ispod znaka *Svet je tvoj (World is Yours)*, a Riko ispod reklame za Džooov nastup. *Lice sa ožiljkom* takođe prikazuje

odnos glavnog junaka sa najboljim prijateljem Rinaldom. Međutim, Rinaldo ga nije izdao, niti zbog njegove greške poginuo, već ga Toni ubija zbog ljubomore na njegov odnos sa Cesom. Gubljenje prijatelja u sva tri klasična filma gangsterskog žanra dovodi do pada glavnih junaka. Za razliku od manje upečatljivih uloga najboljih prijatelja Meta i Džoa, ulogu Rinalada tumači Džordž Reft, i on svojim bacanjem novčića ostavlja dubok trag u kinematografiji, a ovaj detalj će se pojavljivati u mnogim kasnijim filmovima gangsterskog, ali i drugih žanrova. Džordž Reft je uneo u film i gangsterski pogled naučen u svojoj pre-holivudskoj karijeri, kada je bio stvarno samo gangster, a ne i glumac. Jednom prilikom, kako navodi njegov rođak u dokumentarnoj emisiji *Američki gangsteri*, Reft se našao sa Al Kaponom i ovaj ga je upitao zašto odaje sve tajne mafije holivudskoj industriji. Na to mu je Reft odgovorio da u Holivudu ljudi ne znaju šta znači umreti i da, ako im on ne ukaže na gangsterski način življenja i umiranja, oni neće znati da snime film. Sve navedeno podstaklo je Fran Masona da napiše: „Iako je *Lice sa ožiljkom* deo ranog gangsterskog ciklusa, on je više kao *Burne dvadesete* nego *Mali Cezar* i *Državni neprijatelj*, on se pokazuje kao sumiranje sveg viđenog gangsterizma pre nego revolucionarni film, *Lice sa ožiljkom* ima sve što su prethodni gangsterski filmovi imali, ali i više od toga” (Mason, 2002: 24).

Film počinje Tonijevim ubistvom Big Lui Kostila, naručenim od strane Džoni Lova, vođe mafije u kojoj je Toni samo vojnik. Ovo ubistvo se dešava pri kraju njegove zabave. On ispraća svoje sledbenike i objašnjava im kako će sledeće nedelje napraviti još veću zabavu sa: „...još više muzike, sa još više žena, sa još više svega. Svi će reći: O, Big Lui ti si na vrhu sveta”. Gangsterski život je već u prvim kadrovima filma uspešno povezan sa neumerenošću i preteranom potrošnjom zarad pokazivanja vlastitog uspeha. Nakon što Big Luijevi prijatelji odlaze, on ostaje sam u nameri da ode do telefonske govornice. Njemu se sa leđa prikrada Toni Kamota, koga vidimo samo kao siluetu sa pištoljem, i ubija ga nesprenog, pijanog i verovatno nesvesnog onoga što se dešava. Ovo je ikoničko gangstersko ubistvo. Ubica je lik bez bilo kakve moralne perspektive i zapitanosti, a zločin čini da bi eliminisao nesprenu konkurenciju baš u momentu kada se opustila, misleći da je na vrhu sveta.

Radnja filma dalje u osnovi prati uspon i pad ubice sa početka filma – Tonija Kamote. Zapravo, pored njegovog pada, opisan je i pad druge gangsterske figure, njegovog šefa Lova, jer uz napredovanje Tonija, njega čeka slabljenje moći i smrt. Film nije koncentrisan samo na jednog junaka, nego sadrži i veoma razvijene sporedne likove kao što su Lovo, Rinaldo, Papi i Cesa. Riko je u *Malom Cezaru* svrgnuo vođu mafije i on time bez mnogo rasprave postaje samo vojnik u bandi, a u *Licu sa ožiljkom* odnosi su komplikovaniji, a šef mafije neće lako odustati od svoje pozicije. Lovo ne može da se pomiri sa činjenicom da Toni preuzima bandu i pokušava bezuspešno da ga ubije. Toni mu se sveti, naravno, a Lovo se pokazuje kao kukavica moleći za život. Toni nije samo preuzeo bandu od Lova, već je preuzeo i njegovu devojkicu Papi, sa kojom otpočetak filma flertuje i time pokazuje nepoštovanje šefa mafije i pretenzije da preuzme njegovu poziciju u svakom pogledu. Scena u kojoj je Lovo ubijen snimljena je vrlo interesantno i isto dramaturško rešenje je zadržano u De Palminom rimejku *Skarfejsa*. Toni ne zna ko je pokušao da ga eliminiše, ali sumnja na Lova. On jednom od gangstera kaže da pozove telefonom Lova u momentu kada on bude kod njega sa Rinaldom. Telefon je zazvonio i Lovo je primio lažnu poruku o neuspehu ubistva Tonija, čime stvari postaju jasne. Toni simbolično počinje da zviždi istu pesmu sa početka filma kada je ubijao Big Luija i ostavlja Rinalda sa Lovom. Ovim on otkriva eventualne nejasnoće ko je tačno ubica Big Luija i najavljuje smrt Lova. Toni odlazi iz prostorije, a dok ga kamera prati, čuju se tri pucnja pištolja u pozadini.

Međutim, ovo je nasilje usmereno samo prema pojedincima, *Lice sa ožiljkom* sadrži mnogo više od toga i uključuje prebijanje vlasnika kafane, bacanje bombi iz automobila u pokretu, presretanje i brutalno ubijanje delova protivničke bande u noćnom klubu. Čitav središnji deo filma posvećen je opisivanju obračuna Tonijeve bande sa ostalim bandama grada, pri čemu publika ima prilike da vidi rešetanja protivničkih lokala tomigan automatskim oružjem, presretanje kola u pokretu, ubijanja tokom krijumčarenja alkohola, zatim je prikazan masakr na Dan Svetog Valentina u kom se vidi streljanje sedam protivničkih gangstera. Nakon ove eskalacije nasilja, jedan od protivničkih gangstera Gefni, koji je prvi upotrebio automatsko oružje, preplašen od Tonija, traži zaštitu od policije. Međutim, on biva bru-

talno izrešetan u kuglani u istom delu filma posvećenom opisu nasilnih scena.

Preterivanje u nasilju povezano je sa preterivanjem u drugim oblicima ponašanja i uživanjima u blagodetima modernog gradskog života. Film se može zbog ovoga pročitati i kao parodija gangsterskog načina života, ali i ranijih filmova ovog žanra. Toni uživa u noćnom životu i potrošnji, ali pokazuje nedostatak ukusa i mere u svemu što radi, jer potiče iz donjih slojeva i nije imao prilike da nauči manire gospodskog ponašanja. Glavni junak prikazan je kao lik bez ograničenja u bilo kom obliku ponašanja, i konačno će ga takva bahatost dovesti do smrti. Spremnost da se posluži nasiljem i povuče okidač pištolja kad god smatra da je u pravu, konačno će se pokazati kobnom u momentu kada se razljuti na svog najboljeg prijatelja. Nepromišljeno ubistvo Rinalda zbog ljubavne veze sa njegovom sestrom, bez pokušaja da se informiše da su oni venčani, poslednji je njegov čin bezobzirnosti. Ovakvo ponašanje simptomatično je za njegov lik, kao što je to i neumerenost u ispoljavanju autoritarnog karaktera, koja se ogleda u očekivanju potpune poslušnosti njegove bande. Tonijeva neumerena želja za usponom u gangsterskoj karijeri usloвила je uplitanje poslovanja njegove mafije u područja drugih bosova, O'Hare i Gefnija. Lovo, još uvek nadređeni Toniju, pokušava da ga spreči da širi poslove po teritorijama drugih bandi. Međutim, Toni ga ne sluša i kreće u sukob koji će imati posledice. Prvo, remeti se postojeća harmonija između raspodele teritorija i ulazi se u krvav rat bandi. Drugo, ako su članovi njegove bande krenuli za Tonijem, Lovo više nije vođa. Toni jednom odlukom o upotrebi nasilja izražava želju za neumerenim posedovanjem moći i teritorije. Ovo unosi destabilizaciju odnosa između svih mafijaških organizacija, ali i unutar njegove bande.

Kada je u pitanju predstavljanje modernog urbanog prostora, u Licu sa ožiljkom od početka filma vidimo kako se Toni slobodno kreće i vrši kriminalne radnje po različitim delovima grada. Njegova aktivnost širom grada počinje da sužava slobode gangstera O'Hare i Gefnija. Nakon prvih okršaja i Tonijevog preuzimanja teritorija drugih bandi, vidimo Gefnija kao gangstersku figuru sa veoma skućenom slobodom kretanja. Zbog neuspešnog napada na Tonija u restoranu i na centralu njegove bande, kada je ranjen Lovo, sledi brutalna odmazda. Toni preuzima bandu u svoje ruke i zver-

skim ubistvima prestravljuje Gefnija. On se povlači, tražeći pomoć od policije. Od tog momenta on ne samo da gubi slobodu kretanja po urbanoj sredini, već je okružen zaštitom i nije u mogućnosti da bude sam u javnom prostoru. Ipak, zaštita mu nije pomogla, Toni ga uspešno eliminiše. Kako se film približava kraju, Toni polako gubi slobodu kretanja, da bi na kraju završio okružen policijom u blindiranom stanu. U poslednjem obračunu, veliki broj policajaca okružuje Tonijev stan, tražeći od njega da se preda, ali on ulazi u obračun sa njima. Okružen sa svih strana, Toni viče: „Pogledaj te majmune. Oni misle da će uhvatiti Tonija Kamotu. Šta sam ti rekao. Čelik. Sve je čelik Cesa. Niko ne može da uđe ovde”. Toni, kao Riko, ne može da veruje da mu se približio kraj. Izgubivši svu slobodu kretanja, okružen policijom, Toni se nalazi zatvoren sa sestrom u stanu i sa pomračnim stanjem razuma kreće u obračun. U originalnoj verziji on gine junački u borbi, međutim, cenzori nisu dozvolili ovakav završetak filma i, bez dozvole reditelja Hauarda Hokska, dosnimili su kraj u kojem Toni Kamota bez oružja počinje da se ponaša kao kukavica.

Osim kulminacije nasilja, u kojem će junak najzaslužniji za njegovo nastajanje poginuti, poslednja scena prikazuje i kulminaciju incestuoznih odnosa. Zatvoreni u blindiranom stanu, okruženi policijom, nalaze se brat i sestra Kamota. Cesa je prvo na ivici da ubije Tonija zbog Rinalda, zatim pokazuje otvorenu ljubav prema njemu, da bi se na kraju zajedno borili protiv policije. Ni u jednom klasiku članovi porodice nisu učestvovali, kao u *Licu sa ožiljkom*, u pomaganju rođacima gangsterima. Od početka filma Toni pokazuje svoju incestuoznu ljubav prema sestri, a ona se ogleda u kontroli njene seksualnosti. On joj ne dozvoljava da se provodi sa drugim muškarcima, što liči na patrijarhalni obrazac disciplinovanja ženskog deteta. U kući svoje majke, Toni, stalno odustan iz porodice, pita gde je Cesa i što nije kod kuće u vreme večere. Kao brat, Toni postavlja ograničenja svojoj sestri, ne dozvoljavajući da napusti okvire patrijarhalno shvaćenog mesta ženskog deteta u porodici. Ne samo da joj zabranjuje da ima druge muškarce, već joj, dalje tokom filma, ne dozvoljava da se uključi u moderan život ispunjen zadovoljstvima luksuznih zabava, uživanja alkohola i društva muškaraca. Porodica u *Licu sa ožiljkom* nema istu ulogu kao u *Državnom neprijatelju*, jer Cesina želja za provodom liči na Tonijevo ponašanje.

Jedini glas razuma u porodici je majka, ali u odsustvu oca ona ne može da spreči ni ćerku da svako veče izlazi, niti sina da se bavi kriminalom. Toni je u jednoj sceni dao Cesi novac pred majkom, a ona burno reaguje govoreći: „Ponekad pomislim da si lud... Cesa, vrati novac, Toni nije došao do njega na pošten način. Doneće ti mnogo problema... Sestra. To za njega nije nikakva razlika. Za njega si kao i svaka druga devojka. Jednog dana kad mu budeš trebala uvući će te u njegov biznis... On nije dobar i ti sad počinješ da budeš kao on”. Cesa nije zainteresovana da vrati novac jer joj je to ulaznica za zadovoljstva modernog društva kojima toliko teži, ali njena neposlušnost je i dokaz majčine nemoći da joj ga oduzme.

Odnos Cese i Tonija kulminira na kraju filma pošto nije smogla snage da ga ubije zbog toga što je on eliminisao Rinalda. Iako je uperila pištolj u njega, ona odustaje, a Toni je u tom momentu pita zašto ga nije ubila, da bi Cesa na to odgovorila: „Možda zato što si ti ja. A ja sam ti. Oduvek je bilo tako”. Čini se da se Rinaldo uvukao u incestuozni odnos između Tonija i Cese, što ga je uništilo. Fran Mason piše: „Tonijeva želja je nasilje, a Cesina je seksualna sloboda i u oba slučaja oni su neumereni, Tonijeva neumerenost predstavljena je upotrebom pištolja, a Cesina senzualnim plesom kojim je zavela Rinalda” (Mason, 2002: 28). Toni i Rinaldo su gangsterska braća, ali se Rinaldo našao u procepu između lojalnosti Toniju i želje za njegovom sestrom. Rinaldo je u filmu predstavljao znak prave gangsterske lojalnosti kakvu Toni nije imao ni u jednom drugom mafijašu i njegovim gubitkom nestaje mu najjače uporište, što dovodi do njegovog stradanja.

Proces snimanja *Lica sa ožiljkom* reditelj Hauard Hoks je započeo još 1930 godine. Film je počeo da se prikazuje tek 1932. zbog velikih problema sa cenzurom. *Lice sa ožiljkom* je cenzorima bilo meta, jer su, kao u drugim filmovima gangsterskog žanra, glavni junaci bili likovi bez radne etike, nereligiozni, nemoralni i nasilni, pohlepni u želji da prigrle moć, slavu, novac i najnovije tehnologije. Gangsteri na filmskom platnu su u ljubavi sa modernošću i njenim tehnološkim dostignućima, kao što su tomigan automatsko oružje i blindirana kola. Pokazano je da se u *Licu sa ožiljkom* otišlo najdalje u predstavljanju ovih osobina gangstera. Reč je o neprihvatljivom opisu nasilja, kriminala, broju ubistava, prikazu incestuoznih odnosa i predstavljanju porodice u kojoj moral ima uporište samo u slaboj

ličnosti majke. Gangsteri u klasicima žanra sebi nikad ne postavljaju moralnu dilemu u vezi sa tim što rade, oni jednostavno čine stvari. Međutim, pandan u *Licu sa ožiljkom* koji bi trebalo da ukaže na to šta je moralno nije dovoljno jasno potcrtan. Drugi gangsterski filmovi prikazuju porodicu ili nekog junaka sa jasnim društveno poželjnim stavovima o kriminalu, sa druge strane, ovih elemenata ima malo u *Licu sa ožiljkom*, a nastali su kao plod cenzure i naknadnog ubacivanja scena u originalno snimljen film. Pored svega navedenog, u *Licu sa ožiljkom* se u ulozi Rinalda pojavljuje Džordž Raft, pravi kriminalac, sa svojim gangsterskim pogledom i bacanjem novčića. Ovim detaljima on osvaja tadašnju publiku širom Amerike, popularizujući dodatno gangsterski film. U sva tri klasika se govori na lošem engleskom (sa italijanskim ili irskim naglaskom), a Toni u razgovoru sa majkom, u sceni kada večera kod kuće, koristi italijanski jezik. Navedeno je da Munbi, u knjizi *Public Enemies Public Heroes* (1999), piše detaljno o ovome kao o procesu otkrivanja istine o položaju imigrantske populacije u Americi i žanru kao činiocu narušavanja postojećeg mita o ravnopravnosti svih građana. Globalizacija imigrantskog problema nastala distribucijom gangsterskih filmova donosi još više razloga na osnovu kojih bi moralizatorske institucije mogle da izvrše pritisak na holivudske studije. Za vreme ekonomske krize, šira publika je gangsterski žanr tumačila i kao kritiku liberalnog kapitalizma, jednakih mogućnosti i ismevanje američkog sna, tako nedostižnog sve većem broju ljudi. Ovakva reinterpetacija gangsterskih filmova činila ih je dodatno nedopadljivim cenzorima.

Hejsova kancelarija sa ljudima starog kova i konzervativnim pogledima na svet nije mogla da podnese izliv nasilja i seksualnosti gangsterskog filma. *Lice sa ožiljkom* konačno je skrenulo pažnju cenzorima na ceo žanr. Tokom cenzure *Lice sa ožiljkom* menjano je ime filma, isečene su pojedine scene, kao na primer: Toniijevo grljenje sestre, davanje poklona majci, davanje nagrada za kriminal, izmenjen je kraj i Toni, po nalogu cenzora, gine kukavički. Nadalje, dodato je nekoliko scena, od kojih su najbitnije dve moralizatorske: u prvoj šef policije kritikuje novinare zato što veličaju gangstere i objašnjava da su oni nitkovi spremni da pucaju ljudima u leđa, i druga u kojoj novinari pozivaju na stvaranje novih zakona zarad zaustavljanja kriminala. Na ovaj način, Hejsova kancelarija je pokušala, represiv-

nim putem (gašenjem slobode rediteljevog izražavanja), da unese tradicionalne vrednosti u film posvećen problemima modernosti. Kao najveći problem Hejsova kancelarija je videla to što su filmovi prikazivali ljude sa margine, koji američki san, oličen u uživanju modernog načina života, ostvaruju pištoljima i ilegalnom trgovinom alkohola. Publika je bila svesna da su filmovi *Mali Cezar* i *Lice sa ožiljkom* bazirani na delima stvarnih gangster, kao što je Al Kapone. U svakom slučaju, igrani filmovi o gangsterima bili su ljudima draži od dokumentarnih filmova posvećenih stvarnom hororu gangsterizma u Americi za vreme prohibicije. Pojava zvuka, kola koja jure po gradu, prikazivanje ekstravagantnog načina života i nasilja bili su novina. Tadašnjoj publici pričinjavalo je zadovoljstvo da gleda gangsterske filmove, kao što je današnjoj zadovoljstvo da gleda filmove sa kompjuterskim animacijama i 3D tehnologijom. Tridesetih godina, gangsterski film sniman je sa najsloženijom strukturom slike i zvuka, a divljenje su izazivale naročito scene nasilja i jurnjave kola. Drugi žanrovi tog vremena nisu bili toliko tehnički zahtevni. Publika je bila oduševljena gledajući neverovatan svet glamura gangsterskog života kome je težila, ali joj je ostajao nedostižan. Sva cenzura i dodavanje moralnih natpisa pre početka svakog od tri klasika gangsterskog žanra slabo su uticali na način njihove percepcije. Pre *Lice sa ožiljkom* dodat je natpis: *Ovaj film je optužba vladavine bandi u Americi i neverovatne indifirentnosti vlade za ovu stalno rastuću pretnju našoj sigurnosti i slobodi. Svaki incident u ovom filmu je reprodukcija stvarnih događaja i svrha ovog filma je upućivanje pitanja vladi: Šta ćete da uradite povodom toga? Vlada je tvoja vlada, šta ćeš ti da uradiš povodom toga?* Slab uticaj cenzure doveo je do toga da se 1935. godine objavi moratorijum na snimanje gangsterskog filma, jer su se svi pokušaji dodavanja moralnih poruka pokazali neuspešnim u menjanju načina percepcije ovog žanra kod publike. Munbi piše:

Producenti *Lice sa ožiljkom* potpali su pod pritisak da dodaju scene sa moralizatorskim govorom predstavnika štampe i moralnih staratelja uperenim protiv gangstera. Nadali su se da će ovo pomoći da promeni dopadljiv način predstavljanja gangstera u filmu. Film *Lice sa ožiljkom* bio je zabranjen za prikazivanje dok nisu svi zahtevi cenzora zadovoljeni. Problem incestuoznih odnosa bio

je prevelik, međutim još gorom se pokazala činjenica da je film izgledao kao da opravdava Tonijevo ponašanje. Film je jednostavno glorifikovao gangstera i nije nudio nikakvu moralnu lekciju. Strukturalno, ovo se javlja kada postoji problem decentriranog junaka kao primarne figure sa kojom se identifikuje publika. Gangster je definisan svojom distinkcijom od moralnih normi. Ova diferencijacija bila je naglašena i učinjena simpatičnom redukcijom moralne ekonomije sa podzapletom u formi Gvidove (Rinaldo) i Cesine afere (Munby, 1999: 58).

Ovim se samo postojanje gangsterskog filma pokazalo kao polje u kom možemo uočiti tenzije modernosti. Bez obzira na cenzuru, žanr je izazvao društvenu reakciju zabrane ukazujući na same protivrečnosti moderne. Razlog ovome leži u činjenici da je žanr posvećen isključivo gangsterima i organizovanom kriminalu, a tako postavljenom, nikakva cenzura ne menja značenje. Jedino što je bilo moguće jeste zabraniti žanr, ili nastaviti snimanje detektivsko-policijskih filmova. Oni ne pripadaju gangsterskom žanru samo zbog sadržaja, već i zbog društvenog uticaja. Bez obzira na zabranu produkcije gangsterskog filma i pokušaja kontrole njegove percepcije, žanr postaje odmetnička figura i time najatraktivniji pravac u filmu kod jednog dela publike. Gangsterski film se suprotstavio ideološkom viđenju društva i izneo probleme imigrantskih zajednica na videlo. Gangsteri su na filmskom platnu zarađivali novac i uživali u prekomernoj potrošnji, ostvarujući divljenje kod klasno i nacionalno obespravljene publike, bez obzira na svu imoralnost njihovog ponašanja. Nakon proglašavanja moratorijuma, Holivud je, prema cenzorskom nalogu, sačinio novu formulu *dobar gangster – loš gangster* koje su se studiji pridržavali. Pod ovom formulom gangsteri su predstavljani bez dobrih strana, jednodimenzionalno, kao prirodno zli i društveno destruktivni.

Klasični gangsterski film nakon Produkcionog koda

Mnogi američki gangsteri iz stvarnog života, kao što su Džon Dilindžer, Priti Boj Flojd i Boni Berov, završili su karijere 1934. godine, a kompleksno preklapanje popularne kulture i društvene realnosti činilo je gangsterske filmove sve popularnijim. Dilindžera je ubila policija nakon što je napustio projekciju kriminalističkog filma *Drama sa Menhetna*. Isprepletanost filma i zbilje uplašila je cenzore. Rastuća popularnost gangsterskog žanra mogla je da ima pogubne posledice po javni moral, te je cenzura sledeće godine uspela da zabrani njegovo prikazivanje i snimanje. Munbi piše: „...moratorijum je bio motivisan pre svega senzacionalnom smrću Džona Dilindžera” (1999: 110). *Mali Cezar*, *Državni neprijatelj* i *Lice sa ožiljkom* zabranjeni su za prikazivanje jula 1935. godine. Društveni moralizatori držali su da gangsterski film pospešuje preokretanje moralnog poretka u društvu i da industrija filma želi da profitira prikazujući moralno neodgovarajuće narative i pokretne slike. Gangsterski film je u vreme ekonomske krize punio bioskopske sale i niko iz holivudskih studija nije bio zainteresovan za napuštanje njegove produkcije. Međutim, spoljni pritisci su rasli do te mere, da se industrija filma u jednom momentu našla pred zabranom produkcije i prikazivanja gangsterskog žanra. Strah od moralnog posrnuća u društvu prevladao je činjenicu da su ovi gangsterski filmovi privlačili publiku.

Munbi (1999) smatra da bi svaki pokušaj da se razume cenzura popularno-kulturne forme kao što je film trebalo povezati sa istorijom borbe u vezi sa predstavljanjem i istorijom kolektivnog sećanja. Cenzura je simptom potrebe za kontrolom značenja na globalnom nivou. Nadziranjem zva-

ničnih istorijskih predstava omogućava se kontrola načina na koji jedna kultura razume svoj odnos sa prošlim zbivanjima i predstavlja sebe drugima. Američki cenzori bili su zabrinuti kako gangsterski film oslikava američku kulturu i stvara mentalne predstave o prošlosti. Cenzura se, prema Munbiju, može razumeti kao kontrola kolektivnog sećanja koje stvara kontinuitet sa sadašnjošću i omogućava formiranje nacionalnog identiteta. Nakon što je 1953. godine, kako navodi Munbi, studio *Vorner Braders* pokušao da zamoli cenzore da puste *Državnog neprijatelja* i *Malog Cezara* da budu dostupni javnosti i izvezeni u inostranstvo, oni su odbili zahtev. U obrazloženju je stajalo da bi izvoz ovih filmova omogućio komunistima da dođu do njih, što bi bio odličan materijal za napad i kritiku američke kulture.

Nakon stupanja na snagu Hejsovog moratorijuma, došlo je do značajnog obrta u samom žanru, jer reditelji i studiji nisu odustali od prikazivanja kriminala, već su filmovi morali da dobiju drugačiji ton. Stoga je za dalje razumevanje filmova gangsterskog žanra na produkcijskom i recepcijskom nivou neophodno razmotriti uticaj cenzure kao ključnog faktora u daljem razvoju. Postoji konsenzus kod svih autora da su tri najznačajnija filma u formiranju žanra bili *Mali Cezar*, *Državni neprijatelj* i *Lice sa ožiljkom*. Međutim, već nakon ovog početnog stadijuma, različiti autori pišu i shvataju gangsterski žanr u drugačijem svetlu. Ključno pitanje je šta bi to nakon cenzure moglo da se svrsta u gangsterski film. Široko shvatanje gangsterskog žanra omogućava nam da kao Mason (2002) razmatramo sve njegove varijacije nakon 1935. godine i time ukažemo na činjenicu žanrovske fleksibilnosti. Pojam žanra je u knjizi shvaćen kao istorijski i kulturno promenljiva kategorija, a svako viđenje žanra kao nepromenljivog skupa pravila čini se problematičnim. Sa druge strane, cilj knjige je fokusiranje na tvrdo jezgro gangsterskih filmova i stoga neće biti puno prostora za varijacije u okviru žanra nastale zbog cenzure. Ipak, to ne znači da se žanr shvata kruto bez uvažavanja podžanrovskih varijacija nastalih iz najrazličitijih razloga. Cenzura donosi prinudne modifikacije gangsterskog žanra koje će, od moratorijuma pa sve do danas, nastaviti da se razvijaju i menjaju. Na najrazličitije varijacije gangsterskog žanra bi moglo da se gleda ne kao na posledicu kreativnog iscrpljivanja njegovog prvog ciklusa

(kao što neki autori pomenuti u prvom poglavlju pišu), već kao varijacije nastale zbog prevelike popularnosti kojom je skrenuo pažnju na sebe i izazvao cenzore. Moglo bi se reći da je cenzura na čudan način dovela do razvoja novih vrsta kriminalističkih filmova i drugačijeg opisivanja kriminalnih radnji.

Isto tako, cenzura je u filmskom predstavljanju dovela do razvoja neeksplicitne estetike nasilja. Reditelji, pogotovo gangsterskog i horor žanra, nisu smeli da prikazuju nasilne scene eksplicitno, pa su tražili stilska rešenja kojima bi nasilje bilo uključeno u film. Pokazali su se vrlo kreativnim u smišljanju strategija indirektnog prikazivanja nasilja, gde je ono nagovešteno, a sam nasilni čin ostaje neprikazan. Sasvim kontradiktorno željenom, pokazalo se da neeksplicitno uključivanje nasilja proizvodi jaču reakciju kod publike. Cenzori nisu mogli da pretpostave da je vizuelni prikaz nasilnog akta manje nasilan od nagoveštenog i neprikazanog. Razlog ovome leži u činjenici da ljudi, kada im se nagovesti nasilje i ne prikaže, uvek domaštaju brutalniji nasilni akt od onoga što bi im reditelj prikazao. Na ovom pravilu bazirao se ceo horor žanr u kom se razvija nasilni kontekst dešavanja uz vrlo malo prikaza eksplicitnog nasilja. Pored svega, usled rasta nasilja u popularnoj kulturi, samim prikazom nasilnog čina reditelj bi sebe pozicionirao u kontekst svog vremena i film, nasilan u jednom vremenu, olako bi postao deo popularne kulture u drugom. Izostavljanje nasilja ostavlja prostor da nove generacije gledaju stari film i, u momentu nagoveštaja nasilnog čina, domaštaju kako se on odvijao u duhu svog vremena. Cenzura se ovde pokazala podsticajnom u razvoju gramatike filmskog jezika, kao što se pokazala podsticajnom kada je u pitanju pojavljivanje najrazličitijih formi kriminalističkog filma. Nemoguće je reći kojim putem bi se razvili podžanrovi gangsterskog, ili čitavi žanrovi kriminalističkog filma da nije bilo Hejsove cenzure. Jedino se čini izvesnim da neke vrste filma ne bi nastale tridesetih godina, nego verovatno kasnije. Kao što se čini izvesnim da je gangsterski film, u svim svojim varijacijama, nakon stupanja na snagu Hejsovog moratorijuma, u periodu najsnažnijeg uticaja Produkcionog koda, izgubio kritički potencijal.

U prilog ovome ide činjenica da Mason (2002) piše o prvom ciklusu filmova nakon moratorijuma kao o povratku vladajuće ideologije u gang-

sterski film. U ovu kategoriju spadaju filmovi kao što je *G-Men* koje Ma-
son, ali i drugi teoretičari, svrstavaju u kategoriju G-man filmova. G je na
engleskom skraćenica za Government, a to bi u najdoslovnijem prevodu
značilo Vladin čovek filmovi. Ovaj ciklus nastaje odmah nakon zabrane
gangsterskog filma i tipičan narativ ove vrste posvećen je detektivu koji na
svoju ruku preuzima obračun sa organizovanim kriminalom. Kriminalci su
prikazani jednodimenzionalno kao zli, surovi i bezdušni u nanošenju štete
celoj društvenoj zajednici. Naravno, detektiv (vladin čovek) je uvek uspe-
šan u obračunu sa kriminalom, a pritom često prekoračuje legitimna sred-
stva u borbi sa gangsterima. Da bi postao prijemčiv publici, vladin čovek
često sukob doživljava kao ličnu osvetu zbog toga što su kriminalci povre-
dili ili ubili njemu nekog vrlo bliskog.

Kao gangsteri pre njih, Federalni agenti deluju izvan zakona i ko-
riste sva sredstva da bi uništili bande na njihovim teritorijama u
cilju da povrate urbani prostor vladi. Kada gangsteri nestanu... to
je signal da su grad i moderna kultura ponovo reorganizovani od
strane države i ideologije i da je devijantna modernost, zasnovana
na ostvarivanju želja, potisnuta (Mason, 2002: 35).

Iako nastaju direktno pod kontrolom cenzora i državnih službi, Ma-
son ih svrstava u varijantu gangsterskog filma i razume ih kao pravac nastao
pod pritiskom šire društvene zajednice. Možemo se složiti da je gangster-
ski film pod cenzurom došao do novih formi svog postojanja i dao nove
žanrove kao što su noar film, ali u suprotnosti Masonu, G-man filmovi ne-
će biti smatrani pozitivnim plodom cenzure. G-man film je nastao kao po-
treba studija da zadrži uspeh i popularnost gangsterskog filma uz potpuno
pokoravanje cenzorima Produkcionog koda. Vladin čovek u ovoj vrsti fil-
ma koristi gangsterske taktike u obračunavanju sa organizovanim krimina-
lom. To je antigangsterski film koji se služi strategijama gangsterskog žan-
ra da bi prigrlio popularnost publike. Mason (2002: 35) piše da se radnja
ovih filmova može svesti na formulaciju *policajac kao gangster film (cop
as gangster film)*.

Karakteristično je da i detektiv, kao vladin čovek, deluje sam i, slič-
no gangsteru, ima iza sebe organizaciju FBI da ga podrži u njegovom

osvetničkom ponašanju. Privilegovana usamljениčka pozicija detektiva u G-man ciklusu vodi poreklo od individualnosti gangstera klasičnog gangsterskog filma. Klasični gangsterski film prikazuje individualnu želju, etnički i klasno obespravljenog junaka da nelegitimnim sredstvima uspe u ostvarivanju američkog sna i društvenu odmazdu nad njim. G-man ciklus filmova pokušaj je da se promeni prvobitno značenje individualnosti u društveno prihvatljivo ponašanje sa jasno ideološki ispravnim ciljevima. Ovi filmovi prikazuju osvetničko ponašanje vladinog čoveka nad gangsterima i njihovom neumerenošću u ponašanju. Radi se o pokušaju dvostruke osvete, ne samo nad gangsterima na platnu, već i nad klasičnim ciklusom gangsterskog filma, zaslužnim za predstavljanje mafijaša i njihovih kriminalnih radnji širokim masama na popularan način. Holivud je najavlјivao talas G-man filmova reklamirajući dotadašnju ikonu gangsterskog filma, Džeјmsa Kegnija, kao državnog čoveka u poteri za mafijašima i time stavio do znanja da je promenjen pravac u reprezentaciji kriminala. Reklamne kampanje Holivuda nisu reklamirale samo film, već su i signalizirale Heјsovoj kancelariji da je konačno došlo do disciplinovanja reprezentacije kriminala. G-man film je time ne samo prikazao kažnjavanje kriminalaca, već je najznačajniju figuru gangsterskog filma preformulisao u neustrašivog detektiva FBI.

Nakon moratorijuma iz 1935. producenti su našli puteve da izbegnu zabrane koda da bi nastavili sa kapitalizovanjem fascinacije javnosti gangsterima. Najinteresantniji, verovatno, bio je pokušaj da se preobrate Kegni, Robinson i Muni na stranu zakona u *G-Men, Bullets or Ballots i Boredom*. Kegni je igrao FBI agenta ju-reći gangstere u *G-Men*-u, dok je Robinson igrao ubačenog policajca razotkrivajući kriminal u *Bullet or Ballots*-u (Munby, 1999: 110).

Predstavljanje državnog čoveka kao gangstera bilo je značajno za Holivudsku industriju, jer je odnos cenzure postao potpuno drugačiji. Publiku je tridesetih godina fascinirao i privlačio u bioskope spektakl obračuna vatrenim oružjem. Kada su nasilje činili gangsteri, scene su morale da budu redukovane, sa G-man filmovima Holivud je došao u priliku da ne-

smetano uključuje nasilje jer su počinioci imali moralno ispravne nazore. Mnogi G–man filmovi prikazivali su spektakle izliva nasilja bez aluzija na Al Kaponeov masakr na Dan Svetog Valentina, već su nasilne scene bile aluzije na policijsku akciju brutalnog ubijanja Džona Dilindžera. Takođe, scene sa izlivima nasilja služile su vladajućoj ideologiji da pokaže da su FBI agenti dominantniji nego gangsteri. Za razliku od gangstera, državni čovek je ispravan građanin koji ne koristi oružje da bi izrazio svoju muškost i moć, već njegova snaga proizilazi iz njegovih moralnih nazora, a pištolj i tomigan automatsko oružje koristi samo u opravdanim prilikama. Državni čovek nije neko ko se bogati upotrebom pištolja, već on poseže za upotrebom nasilja zarad osvete nad zločincima u društvu.

Sumirajući rečeno, zaključilo bi se da, bez obzira što mnogi vide G–man filmove kao varijaciju gangsterskog žanra, on jeste nova vrsta filma nastala pod pritiskom cenzure. G–man film je ipak začetak policijskog filma u kojem detektivi vode glavnu reč i mogao bi da stane pod širu odrednicu kriminalističkog filma. Gangsterski film, osim što ima subverzivno dejstvo i kritičku oštricu, u prvom planu prikazuje gangstere i organizovani kriminal, nikako ne policiju. G–man film je žanr nastao kao nusprodukt cenzure i, kao i noar film, on ima vlastitu istoriju i žanrovske promene. Rani G–man film bio je potpuno kontradiktoran žanr. Holivud je koristio popularnost gangstera i spektakl nasilja povezanog sa njim da bi privukao publiku, a sa druge strane morao je da prikaže gangstere u bledom i negativnom svetlu. Na kraju, zaplet ovog žanra prati akcije državnog čoveka u uspešnom sprečavanju kriminala i uništavanju mafijaških organizacija. Tako se želja studija za zadržavanjem spektakla nasilja kriminalaca u žanrovskoj formi, gde su oni u senci državnog čoveka, pokazala vrlo kontradiktornom.

G–man je varijacija gangsterskog filma nastala najviše izmenama ideoloških perspektiva u prikazivanju aktuelnog stanja i onoga koje bi društveni moralizatori voleli da vide. Kao što je Munbi primetio, kada je pomenuto kolektivno sećanje, G–man filmovi, za razliku od zabranjenih klasika gangsterskog žanra, pokušavaju da pomire željeno stanje u američkom društvu sa realnim. Oni reprezentuju ideološke fantazije jednakih mogućnosti, poštenog poslovanja i uspeha kroz vredan i marljiv rad. Sa druge

strane, filmovi prvog ciklusa gangsterskog žanra tematizuju stvarnost onakvom kakva jeste i prikazuju nedostatak jednakih mogućnosti napredovanja u kapitalističkom društvu i nepošteno poslovanje. Klasični gangsterski filmovi prikazuju junake kako do uspeha u životu dolaze društveno neprihvatljivim načinom. G-man ciklus bio je pokušaj da se pomiri realno stanje sa ideološki poželjnom slikom o društvu i junaci ovih filmova uglavnom potiču iz donjih slojeva, ali se pridržavaju zakona i reda u životu, ostvarujući uspeh.

Pored G-man filmova, pojavila se još jedna podvrsta kriminalističkog žanra direktno uslovljena cenzurom. Mason je naziva društvenim gangsterom (*social gangster*). Društveni gangster filmovi snimani su odmah nakon kratkog perioda G-man filmova, a karakteriše ih mračna nota. Junaci ovih filmova su ili u nezavidnim pozicijama, ili su žrtve otuđenog društva velikih gradova. Verovatno su najbolji primeri društvenih gangster filmova *Nevidljive Linije* (*Invisible Stripes*) i *Ćorsokak* (*Dead End*). Na primer, u filmu *Nevidljive linije* glavni junak Klif (ulogu tumači Džordž Reft – Rinaldo iz *Lica sa ožiljkom*) pušten je na slobodu iz zatvora i pokušava da se oslobodi prošlosti. Međutim, on je označen time što je bio u zatvoru i društvo ga odbacuje, a on se vraća kriminalu, gde će pronaći samo svoj kraj. U *Ćorsokaku* Hemfri Bogart tumači sporednu ulogu kriminalca Bejbi Fejs Martina. On je učešćem u kriminalu uspeo da se izvuče iz bede života sirotinjskog naselja. Sa druge strane, glavni junak filma Dejv potiče iz istog kraja grada, završio je arhitekturu i zaljubljen je u devojkicu iz viših slojeva. Film potcrtava da je kriminal stanovnicima slamova jedino rešenje za izlaženje iz bede i siromaštva. Glavni junak se nalazi na ivici očajja zbog uslova u kojima živi, bez obzira na sav uloženi trud da uradi nešto više, ali ipak se suprotstavlja lošem uticaju Bejbi Fejs Martina. Surov je i opis njegovog neuspeha sa devojkicom koju voli jer se materijalni status pojavio kao glavna barijera. U filmu, u dijaloškoj sceni, devojkica mu direktno saopštava da ne može da bude sa njim jer želi lagodan život. Društveni gangster filmovi, nakon izleta G-man ciklusa i pokušaja pomirivanja prikaza realnog stanja i ideološki poželjne slike, ponovo naginju ka kritičkom prikazu društva, kao što je to nekad radio klasični ciklus gangsterskog filma. Kriminalci su prikazani i dalje pod pritiskom cenzure kao potpuni ološ društva,

ljudi bez morala, spremni da prevare i pucaju u leđa, međutim, ono što je interesantno jeste da ova vrsta filma ne daje ideološki poželjnu sliku da će se odustajanjem od kriminala i marljivim radom postići uspeh u životu. Oni koji ne krenu putem kriminala ostaju na donjoj ivici društvene lestvice šta god uradili. Na primer, u filmu *Nevidljive linije* brat glavnog junaka Klifa uspeva da se izvuče iz bede i siromaštva otvorivši svoju automehaničarsku radnju. Međutim, cela porodica je živela u bedi dok god se Klif nije vratio kriminalu i stekao novac za bratovljev privatni biznis. Naravno, svoje učesće u kriminalu i bratovljevu radionicu Klif je platio životom. *Nevidljive linije* i *Ćorsokak* predstavljaju donje slojeve društva kojima nema spasa iz bede legalnim putem.

Ciklus filmova društveni gangster, sa mračnim tonom u predstavljanju životnih mogućnosti, bio je najava novog filmskog žanra i puta kojim će krenuti kriminalistički film. Početkom četrdesetih godina, pojavio se film *Visoka Sijera* i on se našao u središtu razmatranja svih teoretičara jer predstavlja most koji spaja gangsterski film tridesetih sa razvojem film noara sledeće dekade. Moglo bi se reći da je gangsterski žanr bio u senci film noara tokom cele dekade četrdesetih. Studijima gangsterski film nije bio glavni žanr tokom Drugog svetskog rata, a tokom perioda lutanja žanra došlo je do pojave njegove fragmentacije uslovljene promenama u ikonografiji i narativu. Smatra se da navedeni procesi nisu posledica njegove iscrpljenosti tokom tridesetih, već da za ovakvo stanje žanra postoji složenije objašnjenje. Ključni momenat u prouzrokovanju fragmentacije žanra bila je zabrana da se okrivi društvo kao uzrok kriminala, prikaže uspon gangstera na društvenoj lestvici, upotreba nasilja, opisi kriminalnih radnji i tome slično. Holivudski studiji bili su nesigurni kako da predstave gangstere i organizovani kriminal za vreme vladavine moratorijuma kog je nametnula Hejsova kancelarija. U prethodnim razmatranjima predstavljena su dva najtipičnija pravca kojima su studiji krenuli nakon zabrane snimanja gangsterskog filma. Filmovi ovih novih podžanrova kriminalističkog filma uglavnom nisu imali gangstere kao glavne protagoniste njihovih narativa. U ovom svetlu konfuzije nastajali su filmovi u kojima su razni negativci ili detektivi bili u centru pažnje, a Holivud je još tokom druge polovine tridesetih godina pokušavao njima da zadrži publiku gangsterskog žanra

u bioskopima. Na kraju su studiji krenuli, usled nemogućnosti da snime gangsterski film, ka traženju rešenja u drugim žanrovskim formama. U slučaju da su i dalje hteli da snime gangsterski film, morali su da se povinuju setu šizofrenih pravila prema kojima se on snima. Gangsteri nemaju glavnu ulogu i ne smeju biti okarakterisani kao takvi. Gangster je morao da postane neprimetan, nevidljiva egzistencija koja postoji, ali ne sme biti pomenuta (Mason, 2002: 52). Prema pravilima koda, on se mogao pojaviti kao loša i opasna figura američkog podzemlja, a ne kao neko ko direktno remeti zakon i red. Ključna stvar bila je da gangster ne sme da bude deo šire kriminalne organizacije, već bi morao da se svede na usamljenog bandita. Kada se pogledaju sve odrednice, jasno je da žanr nije dostigao svoju iscrpljenost četrdesetih, već je u tom periodu jednostavno bilo nemoguće snimiti film o organizovanom kriminalu u kom su glavni junaci gangsteri. Bez prikaza organizovanog kriminala i gangstera u glavnim ulogama teško je govoriti o gangsterskom žanru. Mason piše o nasilnom kratkotrajnom kraju gangsterskog filma za vreme Drugog svetskog rata.

Pre nego što se pređe na analizu filmova *Burne dvadesete*, *Visoka Sijera* i *Belo usijanje*, navedena ograničenja u produkciji gangsterskog filma za vreme vladavine moratorijuma biće pokazana na primeru filma *Andeli garavih lica*. Ovaj film se često u literaturi navodi kao gangsterski film, međutim, čini se da je, iz perspektive ove knjige, to još jedan film ciklusa društveni gangster, nastao pod snažnim pritiskom cenzure, u želji da se snimi gangsterski film bez toga da se snimi gangsterski film. U njemu, prema pravilima koda, vidimo gangstera Rokija kao usamljenu figuru bez mafijaške organizacije iza sebe. Početak filma opisuje njegovo odrastanje i put koji ga je odveo u popravni dom iz kog mu u život pravednih nije bilo povratka. Zatim on izlazi iz doma i, po pravilima koda, reditelj u nekoliko veoma kratkih scena opisuje kriminalne radnje Rokija za vreme njegovog gangsterskog života. Roki je opet optužen i služi svoju poslednju kaznu. Po izlasku iz zatvora, on se vraća u deo grada odakle je potekao i pokušava da povрати udeo u novcu i poslovanju svoje nekadašnje bande. Međutim, njegovi bivši partneri nisu oduševljeni činjenicom da Rokijevim povratkom moraju da dele profit na više delova, što dovodi do eskalacije nasilja. U ovom smislu, film prikazuje obračune unutar mafije i u *Andelima garavih*

lica gangsteri ubijaju gangstere. Od početka filma pa do kraja, svi elementi naracije posvećeni su ideološkoj poruci kako se kriminal ne isplati. Roki, nakon niza kriminalnih radnji, uvek dospeva u zatvor. Reditelj očigledno poštuje samo pravila cenzora i moralizatorskih instanci tog vremena. Stiče se utisak da je jedini smisao *Andela garavih lica* da pokaže kako je kriminal loš i neisplativ, da su kriminalci zli ljudi i da je jedini uzrok njihovom stasavanju oponašanje već postojeće dominantne gangsterske figure.

Međutim, sukob između Rokija i drugih gangstera nije poenta filma, niti je najvažniji sukob. Gangsteri se međusobno obračunavaju samo da bi publika videla kako su pokvareni i pohlepni. Glavna linija sukoba nalazi se između Rokija i njegovog prijatelja iz kraja, sveštenog lica, oca Džerija. Njih dvojica su glavni junaci, prijatelji i protivnici u filmu i njihovi dijalozi u kojima se raspravlja o kriminalu snimljeni su tako da nedvosmisleno potkrepljuju Džerijeve moralne nazore. Nekada se može učiniti da se Roki nalazi u filmu i čini nešto samo da bi čuli Džerijevu moralnu poruku, a ceo film stoga odaje utisak edukativnog propagandnog materijala snimljenog u svrhu ideološkog obrazovanja budućih generacija. Džeri se u filmu obraća Rokiju u sceni kada odbija da uzme mafijaški novac kao prilog centru za zbrinjavanje dece: „Neću da gradim centar na iskvorenoj pomoći... Pod pretpostavkom da uzmem novac, mogu da obmanjujem samog sebe da je to sredstvo za završetak. Ali nikad neće biti. Unutar mog centra deca će biti čista, ali spolja biće okružena istom pokvarenom korupcijom, kriminalom i kriminalcima. Kriminalci su svugde oko mojih momaka, a oni mogu da ih gledaju, dive im se, poštuju ih i imitiraju. Šta vredi učiti ih da je čast najbolja vrlina kada oni svuda unaokolo vide da je nepoštenje najbolja vrlina. Mafijaše, kriminalce gledaju sa istim poštovanjem kao uspešne biznismene ili popularne heroje. Tebe, Frejzera i Kifera i sve ostale pokvarene političare koje držite u šaci. Da, i ti poseduješ moje momke takođe. Šta god da ih učim, ti im pokažeš lakši put. Najlakši put gangsterizma i pištolja”. Film obiluje ovakvim monološkim replikama u kojima Džeri nadvladava Rokija, dokazujući mu da je u pravu.

Roki, od kada je izašao iz zatvora, ne čini kriminalne radnje, već se jedino sukobljava sa svojim bivšim partnerima, a opasnost po društvo svedena je na njegov loš uticaj na decu iz kraja. Otkako je stigao u kraj, siro-

mašna deca sa ulice ga prepoznaju i on ostvaruje uticaj na njih. Džerijeva uloga je da disciplinuje decu i on to uspeva, utičući na Rokija da ih ne navedi na put kriminala. „Džeri predstavlja glas ideologije sa stanovištem da društvo nije inherentno korumpirano, već su devijantni ljudi (pokvareni političari i gangsteri) ti koji ga čine takvim” (Mason, 2002: 45). Film prikazuje kako Roki uništava druge mafijaše, a njega žrtvuje Džeri i šalje na električnu stolicu zarad ozdravljenja društva. *Andeli garavih lica* odaje utisak da je nestankom mafijaša društvo doživelo moralno pročišćenje i da su nelegitimni poslovi unutar zajednice prestali da postoje. Mason piše: „Bez obzira što film pokušava da učini Džerija dopadljivim junakom, on postaje glas hipokrizije” (Mason, 2002: 45). Takođe, sve navedeno čini film navinim i bledim ostvarenjem. Na kraju, glas morala američkog društva, Džeri, uspeva da ubedi Rokija da glumi kukavicu u poslednjim momentima pred izvršenje smrtne kazne. Ovo bi za posledicu trebalo da ima srožavanje gangsterske figure u očima mlađih naraštaja širom Amerike, a pogotovo kod dece sa kojom se Roki lično družio i ostavio snažan utisak na njih. Mason iznosi mišljenje da je Džeri uspeo ono što drugi kriminalci nisu uspeeli da urade Rokiju, da ga prevvari i eliminiše. Međutim, smatram da film ne bi trebalo tako doživljavati i pridavati mu značenje. On je jednostavno plod pritisaka i poštovanja pravila cenzure, međutim, sadrži još jednu izveštačenu notu propagandnog filma, nastalog u cilju ideološke edukacije i širenja društveno prihvatljivih poruka. Gangster je u *Andelima garavih lica* jedino u funkciji postizanja moralne poruke. Ako je film *Andeli garavih lica* gangsterski film, onda je to dokaz koliko nesloboda izražavanja može da dovede jednu kreativnu i društveno kritički orijentisanu formu do potpune banalnosti.

Kao rezultat, njegova smrt na električnoj stolici manje je smrt gangstera, a više potklase i njenih snova i, ako film ima tragičnih aspiracija, to nije Rokijevo žrtvovanje na kraju, već globalni utisak da, ako je neko sposoban kao Roki uništen od strane društva, onda ostatak potklase ima malo šanse (Mason, 2002: 45–46).

Burne dvadesete

Poslednji značajni gangsterski film tridesetih godina bio je ostvarenje reditelja Raula Volša *Burne dvadesete*. Ono se iz današnje perspektive može sagledati kao sumiranje dotadašnjih gangsterskih zapleta i tema. *Burne dvadesete* na neki način zatvaraju stare tendencije u žanru, a mogle bi se, zbog pritiska cenzure u predstavljanju gangster, svrstati u društveno gangsterski film. On sadrži i klasični narativ o usponu i padu gangstera, a takođe daje opis društvenih zbivanja smeštajući uzroke kriminala u širi društveni kontekst. Međutim, *Burne dvadesete* i *Anđeli garavih lica* nisu analizirani od strane većine filmskih teoretičara kao što su Munbi i Šadoan zato što predstavljaju ono što Mason naziva društvenim gangster filmom, ili pokušajem da se snimi gangsterski film u uslovima moratorijuma žanra. U svakom slučaju, razlog zbog kojeg Šadoan i Munbi ne razmatraju ove filmove je što oni predstavljaju više moralne poruke cenzora i pokušaj nasilne promene mentalnih predstava publike šta to znači biti gangster, nego što su pravi gangsterski filmovi. Već je pomenuto da su studiji, osim što su snimali kvazi gangsterske filmove, za njihove glavne junake postavljali glumce koji su se urezali u popularnu kulturu kao ikone gangsterskog filma. Munbi tvrdi da je Džejmjs Kegni, nakon upečatljive uloge u *Državnom neprijatelju*, namerno bio angažovan u filmovima kao što su *G-Men*, *Anđeli garavih lica* i *Burne dvadesete* da bi se uništio mit o gangsteru:

Za Džejmjsa Kegnija, postojali su slični narativi iskupljenja tokom njegove transformacije u FBI agenta u *G-Men*-u. Najočigledniji je bio film *Anđeli garavih lica*, u kome je on u centru pažnje sa bratskim sveštenikom i pokušava samosvesno da uništi mit o gangsteru u moćnom smrtonosnom završetku u kome se pretvara da je preplašen kada se sučeljava sa električnom stolicom. On je pratio ovaj trend u čuvenom nostalgичnom ostvarenju, *Burne dvadesete*, koji ispunjava zahteve cenzure i locira gangstera u davno prošlu eru (Munby, 1999: 111–112).

Ipak, analiza ova dva filma neophodna je zbog toga da bi se pokazalo stanje žanra tokom godina cenzure i pravci razvoja gangsterskog filma.

Šadoan, bez obzira što ih ne razmatra u svojoj knjizi *Dreams and Dead Ends*, tvrdi da su *Andeli garavih lica* i *Burne dvadesete* najbolja ostvarenja žanra u periodu kraja tridesetih (Shadoian, 2003: 164). Osim što su pripadale cenzurom sputanom podžanru društvenog gangstera, *Burne dvadesete* često su potcjenjene zbog sumiranja prethodnih tendencija gangsterskog žanra i, kao što Munbi piše, ne tematizuju probleme društva u kojem nastaju, već se vraćaju dvadeset godina u prošlost. Ipak, njegovo uključivanje stilova ranijih gangsterskih filmova i istorijska dimenzija čine *Burne dvadesete* mnogo boljim filmom od *Andela garavih lica*. Pored ovoga, film nema duge monologe sa jakim moralističkim porukama i sadrži niz legendarnih scena, od kojih je najupečatljivija poslednja, u kojoj glavni junak Edi umire na stepenicama crkve. Ova scena podseća na dva filma. Prvi je *Drama sa Menhetna*, u kojem gangster gine braneći prijatelja koji stoji na braniku zakona i reda. Drugi je *Državni neprijatelj*, gde Edijeva smrt podseća na kraj Tomija Pauersa, takođe u tumačenju Džejsma Kegnija. U oba filma Kegni izlazi teško ranjen na ulicu, nakon što se sam obračunao sa celom suparničkom mafijaškom organizacijom. Ovoga puta, za razliku od *Državnog neprijatelja*, on ne izgovara ništa, nego, nakon kraćeg pokušaja bega, u trku pada mrtav, a na pitanje policajca ko je bio on, Panama odgovara: „Nekada je bio veliki bos” („He used to be big shot”).

Mason smatra da *Burne dvadesete* ne samo da obuhvataju mnogostrukost i fleksibilnost gangsterskog žanra više nego drugi filmovi toga vremena, nego i pričaju priču o pojedincu u epohi moderne, okarakterisane nestabilnošću. Film prikazuje glavnog junaka Edija prvo kao poslušnog građanina države na frontu u Prvom svetskom ratu. Kasnije, po povratku kući, on otkriva da je posao gotovo nemoguće dobiti, a teške istorijske okolnosti perioda u kojem živi onemogućavaju mu da se snađe u društvu. Edi luta od vrata do vrata i od poslodavca do poslodavca, da bi konačno uzeo stvari u svoje ruke, postajući individua koja se uzdiže iznad okolnosti i krči sebi put nelegitimnim sredstvima. *Burne dvadesete* pokazuju potpuni neuspeh bivšeg vojnika da pronade bilo kakav posao i splet okolnosti koje ga kasnije uvlače u kriminal. Nakon uspeha u kriminalnom svetu, Edi se suočava sa sledećim splotom istorijskih događaja, oličenim u slomu berze na Vol Stritu. On gubi sve što je stekao. Film prikazuje glavnog junaka

kako ne uspeva da se izvuče iz okrilja istorijskih zbivanja, čak i u momentu kada postaje uticajna gangsterska figura. Radnju filma prati narator komentarišući važne događaje u istoriji Amerike, nakon čega bi usledio prikaz Edijevog pokušaja snalaženja u nestabilnom poretku modernosti. On napušta posao da bi se odazvao pozivu svoje zemlje da učestvuje u ratu, zatim ga, po povratku, dočekuju nezaposlenost i odbačenost u društvu, da bi konačno njegov pokušaj da se izdigne nelegitimnim sredstvima na društvenoj lestvici doživeo propast slomom berze i početkom Velike depresije. Mason piše: „Edi je lociran unutar ovih društvenih i istorijskih procesa pokazujući nam da je on običan čovek koji izražava iskustvo življenja unutar jednog dela istorije američke kulture. Kao običan čovek Edi je uvek više *budala* nego gangster, neko ko je definisan i kontrolisan od strane društva, posebno ideologije o uspehu i heteroseksualnom ispunjenju...” (Mason, 2002: 48).

Svi Edijevi pokušaji završavaju se bezuspešno i on se vraća u najnižu klasu u društvu, mesto sa kog je krenuo u svoj proboj na društvenoj lestvici. Tokom kriminalne karijere, Edi se veoma uspešno kreće u svetu gangstera i širi svoj društveni uticaj, dolazeći do svega olako: uspeva da uđe u bekstejdž pozorišta korupcijom, svojom društvenom moći stvara priliku za Džinin uspeh, otima brod suparničke mafije, uključuje u svoju organizaciju pripadnike drugih bandi, preuzima kontrolu nad njihovom distribucijom alkohola i eliminiše Nika Brauna, glavnog konkurenta. Međutim, sve je ovo posledica Edijevog slučajnog uplitanja u svet kriminala, nakon što je uhapšen zbog toga što je kao taksista izigran tako što je u neznanju šta prenosi dostavio bocu zabranjenog alkohola Panami. *Burne dvadesete* nam predstavljaju Edija kao produkta spleta okolnosti, a ne kao junake klasičnog ciklusa gangsterskog filma, nezajažljive da uspeju u velikom gradu. Narator filma, komentarišući njegov ulazak u svet kriminala, kaže: „Edi se u ovoj priči priključuje hiljadama i hiljadama drugih Edija širom Amerike. On postaje deo kriminalne armije, armije koja je rođena u braku nepopularnog zakona i nevoljne javnosti. Alkoholno piće je šifra ove vojske. I to magična šifra koja izbacuje znak dolara kao i što se širi od grada do grada od države do države. Javnost počinje da gleda u krijumčare alkohola kao u avanturističke heroje. Moderne krstaše koji posluju sa flašama a ne idu u

bitke. Zbog ove groteskne situacije ova nova vrsta armije raste i raste priključujući nove članove koji ne misle ništa o sutrašnjici ukoliko novac lako dolazi danas”. Film ovim sugerira da je Edijev uspeh u kriminalnom životu posledica širih društvenih događaja. Usled različitih okolnosti, Edi u jednom momentu postaje uspešan, a u drugom ponovo neuspešan. On je predstavljen kao junak čiji je uspeh došao na talasu društvenih zbivanja u kojima je procvetao kriminal, da bi ga sledeća društvena promena spustila sa talasa na dno sa kog je potekao. Njegova egzistencija nije razlog društvenih previranja, on je samo njihovo otelotvorenje.

Edijeva smrt je konačno sučeljavanje sa njegovim nedostatkom kontrole nad životom. Njegova jedina ljubav Džin udala se za njegovog bivšeg druga iz vojske, kasnije ličnog advokata i prijatelja Lojda, sada advokata u borbi sa organizovanim kriminalom. Njegovoj porodici pretili Džordž (Hemfri Bogart), takođe bivši Edijev partner u kriminalnoj organizaciji. Džordž i Lojd, nekada saborci u ratu i u Edijevoj kriminalnoj organizaciji, sada se nalaze na dve suprotstavljene strane. Džin koristi činjenicu da je Edi zaljubljen u nju i traži zaštitu od Džordža. Kraj filma nastaje prema tada društveno prihvatljivom modelu reprezentacije gangstera i prikazuje nam, kao u *Andelima garavih lica*, Edija kao dobrog društvenog gangstera u suprotnosti beskompromisnom Džordžu. Rasplet vraća Edija u domen oficijelne društvene ideologije, baš onoga što holivudski cenzori žele da vide, i on staje na stranu društveno pravednih, žrtvujući sebe u obračunu sa Džordžovom bandom i time na neki način kao da film šalje moralnu poruku o njegovom iskupljenju za počinjene grehe. Čini se da film u završnim scenama napušta sociološka objašnjenja uzroka kriminala i dobija moralizatorski ton o tome kako grešni završavaju i nudi eventualne mogućnosti za iskupljenje.

Burne dvadesete su značajan film pre u mapiranju širih društvenih procesa kao što je problem snalaženja individue u nestabilnostima moderne i razumevanje lutanja gangsterskog žanra u vreme njegove cenzure, nego što je primer čistog gangsterskog filma. Munbi smatra da je Edijeva smrt na stepenicama crkve nastala da bi se studiji i reditelj filma dodvorili cenzorima uključivanjem moralnog kažnjavanja junaka od sudbine kao više sile. Mason smatra da film prikazom pada i iskupljenja glavnog junaka izražava

Ruzveltovu ideologiju toga vremena o greškama *laissez-faire* kapitalizma dvadesetih i nacionalnog oporavka sa odgovornijim kapitalizmom Nju dila tridesetih godina. *Burne dvadesete* takođe izražavaju društvo u kojem ideologija postoji u formi sveobuhvatne teorije smišljene da predstavi sebe kao simulaciju društvenog reda i stabilnosti u momentu kada, usled društvenih promena, sve izmiče kontroli (Mason, 2002: 50).

Visoka Sijera

U knjizi o gangsterskom filmu *Dreams and Dead Ends*, u poglavlju o nastanku i razvoju noar filma, simbolično naslovljenim „Mračne transformacije” („Dark Transformations”), Šadoan piše da su, četrdesetih godina, nakon pojavljivanja filma *Visoka Sijera*, konvencije gangsterskog žanra postale ekstremno fleksibilne, a uloga gangstera u mnogo manjoj meri fiksirana. Njegov karakter i identitet nisu više tako dobro definisani kao nešto što unapred očekujemo (Shadoian, 2003: 62). Definitivno, film *Visoka Sijera* najavljuje prelazak studija na novu vrstu žanra. Film predstavlja glavnog junaka, gangstera Roja Erla, kako se, napuštanjem zatvora, odmah vraća kriminalu. Međutim, ovaj film predstavlja graničan primer u kojem se u okviru gangsterskog žanra rađa film noar. Iz današnje perspektive, *Visoka Sijera* deluje kao noar film, međutim, u vreme njegovog nastanka, termin noar još nije postojao. Svakako, moguće ga je svrstati i u gangsterski film jer sadrži elemente oba žanra i mnogi teoretičari pišu o njemu kao o gangsterskom filmu. U ovoj knjizi će *Visoka Sijera* biti razmotrena, ali neće biti smatrana čistim gangsterskim filmom, već filmom koji je stvorio uslove i otvorio put nastanku noar filma – dakle pretečom noara, ostvarenjem drugačijim od filmova tvrdog jezgra gangsterskog filma. „*Visoka Sijera* podrazumeva da mi znamo šta su gangsteri i o čemu se radi u gangsterskom filmu. Ona nam priča staru priču na način da nam sugeriše da čist mimetički narativ gangsterskog života ne može biti baza ozbiljnog gangsterskog filma. Narativ je simboličan, igrajući se značenjima protivu forme” (Shadoian, 2003: 68).

Visoka Sijera se fokusira na glavnog protagonistu Roja Erla, romantičnu figuru otuđenu od društva i predstavljenu kroz svet kriminala. Za

razliku od gangstera u dotadašnjim gangsterskim filmovima, on će se pokazati kao presentimentalan u ljubavi prema devojci i poštovanju kodeksa bande. Film koristi gangstera da predstavi anksioznost američkog društva tokom Drugog svetskog rata, što je tipično za noir. Takođe, ono što razlikuje *Visoku Sijeru* od klasičnog gangsterskog filma jeste smeštanje radnje van urbane sredine. Junaci prvih gangsterskih filmova su ljudi urbane sredine i sve njihove želje vezane su za postizanje uspeha u velikom gradu. U *Malom Cezaru*, *Državnom neprijatelju* i *Licu sa ožiljkom* ne može se pronaći nijedan kadar u kojem se vidi priroda. Sa druge strane, u *Visokoj Sijeri*, čim Roj napusti zatvor, on odlazi izvan grada i većina filma se odvija u ruralnim predelima Amerike. Na kraju, ključni razlog zašto *Visoka Sijera* nije čist primer gangsterskog filma jeste činjenica da je Roj Erl više bandit Divljeg zapada nego pripadnik organizovanog kriminala. Ovaj utisak podstiče i činjenica da Hemfri Bogart u ulozi Roja govori izvornim jezikom, on nije italijanski doseljenik, već predstavlja odmetnika starog kova iz istorije Divljeg zapada. Barnett, pisac pripovetke *Visoka Sijera*, ali i *Malog Cezara*, tvrdi da je lik Roja Erla nastao prema Džonu Dilindžeru, kao što je Riko Bandelo nastao prema Al Kaponeu. On je izjavio:

Može se videti konfuzija ovde: Dilindžer i Roj Erl, takvi ljudi nisu gangsteri, organizovani kriminalci, mafijaši. Oni su revizija bandita sa zapada. Oni nemaju ništa zajedničko sa italijanskim, irskim i poljskim propalicama iz Čikaga. Potpuno drugačija vrsta, a Roj Erl bio je savršen primer (Burnett u Munby, 1999: 46).

Interesantno je da *Visoka Sijera* prikazuje poslednje dane nekada velikog gangstera i, prema nekim teoretičarima, uspostavlja novi narativ u kriminalističkom filmu određen kao pad velikog gangstera (*death of big shot*), kasnije ponavljan i razvijan kroz istoriju žanra. Prvi kadrovi *Visoke Sijere* oslikavaju planinske predele Amerike, a reditelj kao da njima najavljuje pad velikog gangstera, junaka izvan trenutka u kom živi, anahronog modernim vremenima. Film oslikava tranziciju iz sveta u kojem je vladala depresija u jedan sasvim drugačiji, nastao nakon njenog završetka. Roj je bio u zatvoru osam godina i izlazi iz njega vraćajući se kriminalu, međutim, očigledno je da se svet za vreme njegovog odsustva promenio. Nepri-

lagođenost društvenim novinama i zastareli pogledi na svet oblikovaće njegovu tragičnu sudbinu. U filmu se u bar dva navrata sugeriše da je Roj gangster starog kova. Prvo, u jednoj sceni, otac devojke Velme u koju se Roj zaljubio kaže za sebe i Roja da su oni ljudi drugoga vremena, oldtajmeri. Drugo, u sceni kada razgovara sa svojim šefom koji je na samrti, u razgovoru pominju da su stari momci zamenjeni i da se pojavljuje nova generacija gangstera diletanata. Ključni momenat koji film oslikava jeste da nestaje stari svet bandi, vreme kada je bio na snazi poredak pouzdanosti i poverenja u međusobnim odnosima mafijaša. Nove generacije mafijaša ne pokazuju dovoljno poštovanja i lojalnosti prema nadređenima u strukturi, što dovodi do međusobnog nepoverenja i samim tim smanjuje sposobnost bande da deluje na organizovani način. Pored ovoga, u dijalogu se pominje i činjenica da, za razliku od prošlih vremena, danas svako hoće da bude, ili je već postao gangster.

Takođe, nestabilnost odnosa u bandi odražava novo društveno stanje u kojem postoji sve manje i manje izvesnosti i u kojem ljudi kao Roj predstavljaju poslednji bastion stare škole ponosa, morala i lojalnosti. U *Visokoj Sijeri* društvo postaje haotično nestrukturiran prostor promena, a ogleda se, sa jedne strane, u nepoverenju u odnosima među gangsterima, ali i u nepoverenju u odnosima između Roja i devojke Velme. Stare strukture sigurnosti nestaju u društvu i ostaje samo da časni gangster pokuša da ih očuva. Društvo i država ne pomažu Velmi oko zdravstvenih problema sa nogom, već je tu gangster da umesto institucija stane na njenu stranu, pomažući siromašnoj porodici. Međutim, zauzvrat on ne dobija ono što je hteo, naklonost devojke, već se ona po ozdravljenju uključuje u društvo, od kojega je bila odbačena, i od kojeg Roj toliko odudara svojim anahronim stavovima i ponašanjem. Takođe, banda je tu, ali ne nudi uporište sigurnosti, a Roj mora da pokuša da dela na takav način da zadrži bandu na okupu i da se svi pridržavaju onoga što je njihov šef zamislio. Zbog insistiranja na sprovođenju dogovora, on od kolega dobija metak koji ga ranjava.

Roj se zaljubio u Velmu zato što mu se učinilo da je pristojna i lepa. Međutim, ispostaviće se da je zdravstveno stanje činilo takvom i da će po ozdravljenju pokazati da želi da se uključi u društvo u kojem se mlade devojke slobodno zabavljaju. Pristojnost je bila posledica siromaštva i oslab-

ljene pokretljivosti. Čini se da Roj u filmu nije hteo samo blagonaklonost Velme, već i da se uključi u njenu porodicu i sa njom započne novi život. Pokušavajući da nađe novi život, on je tokom celog filma suočen sa situacijama koje mu sugerišu da za čoveka njegove prošlosti i pogleda na budućnost nema mesta u društvu. Velma ga nije razočarala samo zato što je sa ozdravljenjem prigrlila mediokritetski način života nižih slojeva srednje klase, već je i srušila njegov san o povratku na život iz detinjstva sa pristojnom porodicom na farmi. Šadoan (2003) smatra da je velika uloga i puno prostora dato Velmi i celoj njenoj porodici u narativu filma da bi se potcrta la distinkcija između novog sveta kojem ona pripada i starog u kojem je Roj ostao. „Roj Erl predstavlja stari svet, Velma novi, i bez obzira na njegovu strast i njenu zainteresovanost, veza između njih dvoje je nemoguća. U *Visokoj Sijeri* stari svet umire, ili je korumpiran, ili je beskoristan” (Shadoan, 2003: 72).

Roj se oseća dvostruko izigranim, sa jedne strane nepoštovanjem devojke, a sa druge strane nemogućnošću da se pouzda u nove članove bande zbog njihove pohlepe, spremnosti na izdaju i amaterizam. Banda njegovog šefa odražava šire društveno stanje i predstavlja mesto konstantnog konflikta. Nepoverenje vlada među gangsterima u bandi, a oni su u filmu predstavljeni samo kao kopije gangstera po spoljnom izgledu, bez unutrašnjih kvaliteta da to i budu. Jedan od pripadnika bande tuče ženu, a drugi je zbog lošeg razvoja situacije tokom pljačke, zbog čega je Roj ubio policajca, zgranut i počinje da se ponaša neprofesionalno. U filmu su svi Rojevi saradnici prikazani kao bleđi gangsteri. Oni mu se dive zbog toga što je on nekada bio, ali su isto tako spremni da ga iznevere zarad lake i nepromišljene dobiti. Prvo ga izdaje policiji Mendoza, jedini preživeli saučesnik pljačke, a kasnije, nakon smrti šefa bande, pokušavaće da ga ubije i opljačka Kranmer. Roj u sukobu sa Kranmerom, nastalom oko raspodele plena, pokušava da sprovede želje šefa mafije do kraja. Na ovom primeru vidi se da je Roj pripadnik stare škole gangstera, pokazujući lojalnost svom šefu, čak i nakon njegove smrti. Međutim, novo vreme donosi drugačije perspektive i Kranmer želi da nakon nestanka figure šefa mafije dođe do drugačije raspodele novca. U sukobu Kranmer je ubijen, a Roj je ranjen, što će mu kasnije otežati pokretljivost tokom policijske potere.

Kao pripadnik stare škole gangstera, Roj je vezan pravilima ponašanja u bandi. Međutim, njegova banda nije situirana u gradu na određenoj teritoriji. Roj i drugi gangsteri su razasuti izvan grada i čekaju direktive šefa mafije. Ovo slabi uticaj šefa i strukture bande, a isto tako im uskraćuje teritoriju na kojoj se bezbedno kreću. Čvrsta povezanost gangstera u bandi i njena jaka struktura mesto su odakle pojedinačni gangster crpi svoju snagu. Rojeva banda trpi posledice nestrukturiranosti, rasutosti, amaterizma i nelojalnosti i, usled svih ovih okolnosti, stičemo utisak da glavni junak ne utiče na svoju sudbinu, već se on, kako se film odvija, sve bezuspešnije bori sa mnoštvom nadolazećih problema. On pokušava umesto bolesnog bosa da zavede red i disciplinu među novim članovima, a deluje na teritoriji nad kojom nema kontrolu. Za razliku od drugih mafijaša, kao što je Tom Pauers iz *Državnog neprijatelja*, on ne može da se osloni na zaštitu i utočište u organizaciji bande, već sam predstavlja kohezivnu snagu bande držeći je na okupu. Takoreći, bez obzira što ima bandu, on je usamljeni razbojnik u svojim akcijama, a pravila bande i lojalnost šefu kojima se pokorava samo ga sputavaju u donošenju vlastitih odluka. On se pojavljuje u filmu kao odmetnik ne samo od društva, već i od vlastite bande. Nakon smrti šefa, osim policije, neprijatelji mu postaju i drugi članovi bande.

Visoka Sijera je potpuno surov film u opisu rušenja iluzija glavnog junaka. Roj se u tragičnoj strukturi narativa pokazuje kao žrtva vlastitih osećanja. On nije beskompromisni mafijaš u nameri da prigrabi sve za sebe, već, suprotno tome, romantično zaljubljeni junak privržen svojoj bandi. Kao takav, on daje sav svoj novac za Velmino ozdravljenje, kao što i u odsustvu šefa ne beži sa svim parama, već pokušava ravnopravno da ih raspodeli. Ipak, on nailazi samo na pohlepu drugih zbog kojih se žrtvovao. Njegova smrt u svetu kakav je zatekao nakon izlaska iz zatvora očigledno nije nesrećan kraj, već njegovo konačno oslobođenje.

Bela vrelina

Nakon završetka Drugog svetskog rata, priče o usponu mafijaša na vrh nestaju. Kao što je rečeno, *Visoka Sijera* je film tranzicije, sa opisom

propasti nekadašnjeg velikog gangstera u izmenjenim društvenim okolnostima i mogao bi se uzeti kao simboličan prikaz stanja žanra u naredne dve dekade. Tokom četrdesetih i pedesetih godina snimani su filmovi o vojnicima u mafijaškoj strukturi, plaćenim ubicama ili sitnim kriminalcima. Retko kad su snimani filmovi kao što je *Dilinđer* iz 1945. godine, posvećeni vođama i šefovima mafije. Kada se ipak neko opredelio da snimi film o vođi mafije, onda je to radio na stereotipan način, predstavljajući glavnog junaka kao izuzetno nasilnog i bazirajući film na izlivu njegove psihičke energije, često uslovljene patološkom devijacijom ličnosti. Za razliku od velikih bosova mafije tokom tridesetih, njihovi pandani četrdesetih nisu predstavljeni kao opšte opasni po društvo, a kriminalne delatnosti nisu parodirale kapitalistički sistem. Vođa mafije tokom ovog dela istorije filma predstavljen je kao figura sa slabom povezanošću sa širim društvom, koja nakon kraćeg, ali intenzivnog i nasilnog kriminalnog života, biva uhvaćena i obuzdana ili eliminisana iz društva. Na primer, u filmu *Ostrvo Largo* iz 1948. glavni junak filma, nekada veliki bos mafije, napušta zemlju i odlazi na Kubu. Film prati njegov pokušaj da se vrati u Ameriku sa krivotvorenim novcem. *Ostrvo Largo* je u slabijoj meri gangsterski film i više spada u noar žanr. O prisustvu gangstera u noar filmu, korporativnom gangsterskom filmu i razvoju gangsterskog pljačkaškog filma biće reči u narednom poglavlju, kao poslednjem delu knjige posvećenom klasičnom gangsterskom filmu nakon Produkcionog koda. Ipak, pre nego što se dođe do ovoga, sledi prikaz filma *Bela vreline* iz 1949. godine, o kojem Šadoan piše veoma pohvalno. Bez obzira što se smatra da preteruje sa pohvalama *Bele vrelina*, složili bismo se sa njegovom konstatacijom da je to poslednji veliki gangsterski film snimljen do pada Produkcionog koda i pojavljivanja ostvarenja *Boni i Klajd* 1967. „Mnogo toga interesantnog desilo se tokom dekada pedesetih i šezdesetih, ali *Bela vreline* i *Boni i Klajd* stoje kao dva najbolja primera žanra ovog perioda” (Shadoian, 2003: 164). *Bela vreline* je film nekarakterističan za prikaz gangstera u vremenu u kom nastaje i, kao u *Dilinđeru*, u njemu se pojavljuje veliki vođa kriminalne organizacije. Mason piše da je glavni junak *Bele vrelina* Koda devijacija u odnosu na tadašnji ustaljeni opis sitnih mafijaša kao usamljenih individua (Mason, 2002: 71). Gangsterski film je, prema njemu, prikazom tragičnih sudbina sitnih mafi-

jaša izražavao tokom ovog perioda globalno društveno stanje u kom je došlo do smrti individualnosti i sopstva ljudi u zapadnoj kulturi.

Bela vrelina nastaje pod Produkcionim kodom i prikazuje gangstera onako kako je to duh vremena dozvoljavao i tako bi ga trebalo razumeti ako želimo da ga tumačimo u kontekstu u kom je nastao. U njemu je, po važećim pravilima, vođa bande mentalno bolesna i veoma nasilna osoba. Naravno, policija je prisutna da bi ga obuzdala i eliminisala, njeni pripadnici su mirni, poštteni i dostojanstveni ljudi predani borbi protiv kriminala. Cenzori su verovali da je ovo dovoljno da publika izgubi naklonost prema gangsteru, kao što je u većini filmova ovaj nametnuti model to uspevao da učini. Međutim, u okviru jedne nametnute forme vešt reditelj može da prikaže sve u zadatom okviru, ali da značenja onoga što vidimo budu sasvim drugačija. *Bela vrelina* prikazuje Kodija u izuzetno negativnom svetlu, on ubija ljude, maltretira ženu, grubo se ponaša prema mafijašima svoje bande i ima patološki odnos sa majkom. Bez obzira na sve, čini se da to ovoga puta nije bilo dovoljno da bi imali negativno mišljenje o glavnom junaku, već baš suprotno, bez obzira na sve prikazano, Kodi, u tumačenju Džejmisa Kegnija, dominira svojom energijom u filmu i čini nam se dopadljivim. Šadoan piše:

Gangster u *Beloj vrelini* je doslovno lud, slučaj mentalne bolesti... Sa druge strane, on je jedino ljudsko biće u filmu. U *Beloj vrelini* biti ljudsko biće znači biti lud. Film je filozofski romantičan. On pokazuje svet i čoveka kao jedinstvo. Svet je poludeo zbog ljudi u njemu; zauzvrat to čini ljude poludelim. Klasična opozicija između čoveka (gangstera) i društva sada se pomera ka čoveku (gangsteru) i njegovom sopstvu (Shadoian, 2003: 148).

Munbi (1999), razmatrajući *Belu vrelinu*, smatra da je prikaz mentalno obolelog Kodija promenio način identifikacije publike sa kriminalcem. Kodijevo ludilo smešta ga na periferiju društva. Tom Pauers iz *Državnog neprijatelja* mogao bi biti neko koga znamo iz komšiluka, a njegova kriminalna motivacija dolazi iz razumljive želje da prevaziđe sociokulturnu isključenost i izađe time iz siromaštva. Kodijeve sklonost ka nasilju i

kriminalu predstavljena je kao mentalno oboljenje. On je potpuno očišćen od želje za usponom na društvenoj lestvici i ne pripada nekoj etničkoj imigrantskoj zajednici. Kao takvom, njemu je grad potpuno nepotrebno mesto za ispoljavanje bogatstva i on se kreće po neurbanim sredinama. Ovakve intervencije u predstavljanju gangstera posledica su pritisaka cenzure i prilagođavanja studija željama cenzora. Nesumnjivo je da ovakvo predstavljanje gangstera u *Beloj vrelini* otupljuje kritičku oštricu žanra, jer umesto prikaza društvenih uzroka gangsterizma, vidimo da je psihička labilnost glavnog junaka uzrok i objašnjenje njegovog ponašanja.

Ipak, ključ za razumevanje Kodijeve dopadljivosti jeste Kegnijevo energično tumačenje uloge glavnog junaka filma, čime se prevazilazi cenzurom nametnuta opcija reprezentacije gangstera: dobar ili zao. Snaga filma je u tome da u okviru nametnute forme dobijemo mogućnost više načina čitanja. Sa jedne strane, *Bela vrelina* može se tumačiti kao film o uspešnom hapšenju opasnog kriminalca i odličnoj saradnji ljudi u državnim organima tokom njegovog lociranja. Sa druge strane, Kodi pleni svojim ludilom na ekranu, odbacujući sve aspekte konformiranja sa vladajućom kulturom oličenom u njegovom glavnom supraniku, bezličnom i neupečatljivom državnom agentu Falonu. Šadoan (2003) tvrdi da se *Bela vrelina* može videti kao šou jednog čoveka (*one man show*). Mason (2002) u istom stilu konstatuje da je Kegnijevo tumačenje Kodija učinilo da kriminal još uvek izgleda atraktivnije od zakona. Policiju u *Beloj vrelini* interesuje samo novac nestao u pljački voza sa početka filma. Čini se da policajci ne pridaju nikakvu pažnju činjenici da je Kodi na slobodi, čak iako veruju da je nasilan i opasan po društvo. Agenti su predstavljeni, kao nikad do tada u kinematografiji, potpuno samouvereno i emotivno stabilno, a sa druge strane gangster gori u psihičkoj nestabilnosti. U Šadoanovoj interpretaciji, ovo ukazuje na neljudsku stranu policije koja neemotivno ulazi u svoje operacije, koristi se najsavremenijim naučnim dostignućima u otkrivanju kriminala i zainteresovana je samo za sakriven novac. Kodijeva individualnost je praktično suprotstavljena anonimnom federalnom agentu Falonu, podređenom potrebama državnih organa i opremljenom najsavremenijim tehnikama za detektovanje kriminalaca. „Ovo implicira da je detektovanje kriminala redukovanje svega na sistem, što dovodi do dehumanizacije subjekta, ne

samo kriminalca kao što je Kodi, već i ljudi koji rade unutar sistema kao što je Falon” (Mason, 2002: 69).

Osim što veštim razvojem likova u filmu reditelj ubacuje subverzivni podtekst i otvara mogućnost za različita tumačenja, *Bela vrelina* je značajna i zbog uključivanja veoma mnogo nasilnih scena. *Bela vrelina* je postavila nove standarde u reprezentaciji nasilja, otvarajući vrata njegovom sve većem prisustvu u filmovima pedesetih. Na početku filma, Kodi tokom pljačke voza, zbog toga što je jedan od gangstera izgovorio njegovo ime, ubija dva čoveka. Još od nastanka Produkcionog koda, snimiti gangstera kako ubija civile bilo je nepoželjno. U *Malom Cezaru*, na početku filma, Riko ubija prodavca na benzinskoj pumpi, ali to je snimljeno na takav način da o ubistvu možemo da zaključimo samo na osnovu zvuka. Kodijevo nasilje sa početka filma ima svrhu da nam prikaže u kojoj meri je on zao lik kojeg bi društvo trebalo da se otarasi, međutim, sa druge strane, prikaz nasilja omogućava da se barijere cenzora, kada je njegova reprezentacija u pitanju, polako prebrode. Odmah nakon ove scene nasilja, u filmu će uslediti još više prikaza brutalnosti. Kao što je rečeno, ove tendencije će filmovi pedesetih oberučke prihvatiti i intenzifikovati, što će konačno dovesti do sloma Produkcionog koda. Osim ubijanja civila iz pištolja, fascinantne su barem još dve scene nasilja. Prva se odvija u zatvorskoj menzi, kada Kodi saznaje da mu je majka mrtva, on gubi kontrolu i počinje da se kreće histerično i pritom nokautira svakog ko mu se nađe na putu. Ovo je izuzetno odglumljena scena, a Kegni pokazuje neverovatnu enrgičnost u tumačenju Kodija, dočaravajući nam njegov svet ludila. Druga upečatljiva scena nasilja je poslednja u filmu i u njoj možemo videti Kodija okruženog policijom na vrhu gasovoda. On opet gubi razum i ubija jedinog preostalog gangstera koji je uz njega jer je pokušao da se preda. Na polju hemijskog postrojenja, on se nalazi na vrhu gasovoda i, bez obzira što ga je policija snajperom ranila, on se i dalje nadljudskim snagama drži na nogama. Nakon kraćeg vremena, ostavljenog verovatno da bi mogao da izgovori rečenicu: „Mama, na vrhu sam sveta”, on puca u gasovod, što dovodi do eksplozije i njegove smrti. Šadoan smatra da ovakav rasplet sa eksplozijom na postrojenju fabrike referira ka hladnoratovskoj paranoji od nuklearne katastrofe. Prema njemu, Kodi bi podigao u vazduh ceo svet samo kada bi mu

se ukazala šansa, ili da se našao u okviru nuklearnog postrojenja. Zbog ovoga, Kodi je mnogo opasniji od gangstera *Visoke Sijere* i *Burnih dvadesetih* jer su oni nespremni da naude celokupnom društvu, za razliku od njega.

U *Beloj vrelini* klasična figura gangstera, povezana sa poznatim glumcem žanra Kegnijem, postaje uznemirujuća. Ništa od onoga što su klasični gangsterski filmovi prvog ciklusa isticali nije bilo moguće prikazati 1949. godine, čak iako je glavni glumac Kegni, a reditelj Raul Volš, zvezde formirane u tom periodu. Gangster je morao da bude prikazan u drugačijem svetlu nego što je to bio u vreme nastajanja žanra. Grad kao mesto konflikta je izbačen iz *Visoke Sijere* i *Bele vrelina*. Gangster je sada protiv celog sveta, ali i samog sebe. Nema više ciljeva kao što su bogaćenje i raskid sa društvenom isključenošću. Sve što mu je ostalo da uradi je da nam pokaže svoju nepopravljivo mentalno obolelu psihu. Kodi predstavlja čudnu agoniju samoodređenja, a njegove erupcije nasilja pokušaji su dokaza da postoji ljudskost u svetu. Gangster je oduvek bio čudovište u ljudskom obliku savremenog društva. Čudovište sa tragičnom sudbinom, što je paralela činjenici da smo izgubili ljudskost. Na kraju, *Bela vrelina* može biti protumačena kao film veoma skeptičan prema tome da američko savremeno društvo dobro funkcioniše i da ga čeka svetla budućnost. Eksplozija na industrijskom polju u *Beloj vrelini* skreće pažnju da su četrdesete i pedesete godine vreme kada su ljudi živeli u senci atomskih bombi i straha od apokalipse, u rastućem konformističkom društvu u kojem ljudi postaju dehumanizovani aparati. *Bela vrelina*, pročitana na ovaj način, ukazuje da su naše ljudske osobine nagrižene u savremenom društvu. Tokom pedesetih, filmovi sa kriminalističkim sadržajem, kao što su noar, preispitivali su izgublenu ljudskost i sredstva kojima bi se ona mogla povratiti. U ovom periodu pojavili su se filmovi sa gangsterima oštro kritikujući društvo na eksplicitan način, umesto prikriveno, kao što je to rađeno u *Beloj vrelini* i filmovima prethodnih dekada. Prikaz brutalnosti i svesno ukazivanje na goruće probleme američkog društva našli su se u žiži interesovanja nižebudžetnih filmova iz Holivuda označenih kao B produkcija. Međutim, manje novca u B produkciji dozvoljavalo je rediteljima više slobode u kritičkom stavu prema društvu, pa su se mnogi poznati reditelji opredelili da snimaju

niskobudžetna ostvarenja. *Bela vrelina* je film u kojem klasični gangster doživljava svoj vrhunac, a na njegovo mesto pedesetih godina dolaze korporativni gangsterski film, pljačkaši i kriminalci iz noir žanra.

Gangsteri u noaru, korporativnom i pljačkaškim filmovima

Period četrdesetih i pedesetih svedoči da gangsterski film ne može biti shvaćen kao skup opštih konvencija ili iste ikonografije nastale sa klasicima prvog ciklusa žanra. Čak i u filmovima posvećenim kraju velikog gangstera, kao što je *Visoka Sijera*, najbližim klasičnom ciklusu, postoji previše varijacija da bi se gangsterski žanr mogao razumeti samo kao proizvod ranijih žanrovskih konvencija. Filmovi o kraju velikog mafijaša nemaju klasičan narativ o njegovom usponu i padu, već prate samo pad. Kada se pogledaju mnoge druge varijacije gangsterskog filma, postaje jasno da je redukovanje žanra na konvencije i ikonografiju uspostavljen u klasičnom ciklusu neodbranljivo. Rečeno postaje očigledno sagledavanjem najrazličitijih varijacija gangsterskog žanra, nastalih delom zbog društvenih promena i delom zbog pritiska cenzure, kao što su: noir, korporativni gangsterski, pljačkaški, detektivski, tajni agent i G-man film. U uvodnom delu, u teorijskoj raspravi o žanru, izneseno je da je češći slučaj da je jedno ostvarenje rađeno u više žanrova nego da pripada tvrdom jezgru žanra. Ovim dolazimo do toga da, na primer, jedan noir film u kojem je umesto privatnog detektiva glavni junak gangster može da bude svrstan u više kategorija. On je noir film, ali prema nekim njegovim karakteristikama spada u širi krug gangsterskog filma.

Šadoan (2003) piše da je pedesetih godina izgledalo da gangster želi bogatstvo i moć i kad ih dobije, želi još. On prati kuda se svet kreće, a to je pravac konkurentne industrije i korporacija. Nema potrebe da se objašnjava gangsterov lik, razlozi njegove bezobzirnosti očigledni su i ogledaju se u sticanju novca po cenu bilo kakve ljudske žrtve. Šadoan primećuje da je gangster pedesetih manje zabavan i turobniji, manje dopadljiv i često mnogo brutalniji nego ranije. Ako je noir promenio odnos u žanru, pedesete su ga izokrenule. Gangster predstavlja društvo, društvo je gangster. Ako želi-

mo da sačuvamo osobine ljudskosti, moramo se suprotstaviti društvu. Civilizacija je stvorila kaos koji treba izlečiti. Rani gangsterski film bazira se na prikazu gangstera izvan društva i u suprotnosti sa njim. Prvi ciklus je ubijao gangstera iznova i iznova, ponavljajući isti ritual iz filma u film u nameri da ga eliminiše iz društva. Žanr je pedesetih sugerisao da gangster nikada ne umire, već se utapa u nas. Njegovo mesto je naše, on živi gde i mi. On nije ni iznad, ni ispod nas. „Mi ga prihvatamo i ne radimo ništa u vezi sa njim na isti način kao što prihvatamo i ne radimo ništa po pitanju mehaničke i nehumane prirode naših života” (Shadoian, 2003: 178). Pedesete su demitologizovale razliku između između nas i gangstera. Konflikt dobrog protiv lošeg, ispravnog protiv pogrešnog, ne postoji. Obe strane opozicije postoje svuda i u svima. Prema Šadoanu, gangsterski žanr pedesetih govori o tome da smo svi deo korumpiranog sistema, sakriveni iza fasade racionalizacije. Svi imamo isti potencijal za nasilje. Prema njemu, filmski opis gangstera dekade pedesetih karakteriše racionalizacija i kontrola ponašanja koje su otišle dotle da je on izgubio sebe.

Jedna od najznačajnijih razlika između klasičnog gangsterskog filma i njegovih verzija u četrdesetim i pedesetim godinama jeste različita reprezentacija muške individualnosti. Tokom klasičnog perioda, gangsteri su ispoljavali svoju volju slobodno, što u četrdesetim i pedesetim postaje gotovo nemoguće pronaći u ovoj vrsti filma. Noar i pogotovo korporativni gangsterski film lociraju gubitak individualnosti preko predstavljanja gangstera kao dela bande ili organizacije koja mu sad ne daje snagu i podršku za delovanje, već više predstavlja izvor gušenja individualnosti i stvaranja neprilika. Gangster je u noar filmu otuđen od bande kao što je otuđen i od društva, odsečen je od svakog smisla društvenog pripadanja. Sa druge strane, pljačkaški film mapira fragmentaciju individualnosti smeštajući gangstera u društvo bez sistema i reda. On postaje mobilna figura, slabo povezana sa bandom koja ga sputava. Gangster pljačkaš zasniva se, za razliku od klasičnog gangstera prvog ciklusa, na principu mobilnosti po Americi umesto statičnosti u jednom gradu. Mobilnost ne znači i slobodu, već više fragmentaciju i osećaj gubitka ličnog identiteta. Klasični gangsterski film predstavljao je mafijaša suprotstavljenog društvenim ograničenjima i otkrivao da je individualnost jedino moguća izvan oficijelnog

društva u svetu kriminala, filmovi nakon Drugog svetskog rata prikazuju gangstera ograničenog i suprotstavljenog sopstvenoj bandi. Banda prestaje da bude nešto što je suprotno društvu, pošto u gangsterskim filmovima počinje da deluje kao vladajuća ideologija. Gangster kao individua i dalje je u konfliktu sa vladajućom ideologijom, ali je predstavljen kao proizvod društva, svakidašnji čovek, isto kao glavni junak *Burnih dvadesetih*. Banda kao moćna struktura razvija svoju vlastitu alternativnu ekonomiju, zamenjujući onu iz oficijelnog društva. Gangsteri se u ovim filmovima više ne bave trgovinom alkohola, nego aktivnostima sličnim onima u regularnom društvu i time žanr ironično pokazuje da je sve teže razlikovati legalnu od nelegalne ekonomije i da su one gotovo iste. Šta više, ideologija bande slična je vladajućoj iz legalnih korporacija. Gangster kao pojedinac suprotstavljen je i društvenoj i bandinoj ideologiji, a njegovo otuđenje izraženo je, u korporativnom i noar filmu, njegovim prikazom kao figure bez mesta u oficijelnom i gangsterskom svetu.

Gangster u noar filmu

Noar film je veoma diskutabilna kategorija i stoga je mnogi, kao Munbi, osporavaju. On smatra da je termin dodat aistorijski kriminalističkoj filmskoj formi. Njegovim dodavanjem, prema Munbiju, došlo je do ispuštanja veze između Holivuda tridesetih i četrdesetih godina. Ovo nije beznačajno jer politički i ideološki status noar filmova može se razumeti samo kroz sagledavanje kako njihov odnos sa prošlošću uslovljava današnje tumačenje. Gangsterski film četrdesetih je samo mutacija prototipova iz tridesetih. Noar filmovi, zaključuje Munbi, nisu se pojavili u vakuumu.

Ključni problem je velika različitost filmova svrstavanih u noar žanr. Postoji jako puno radova na ovu temu, međutim, knjiga o gangsterskom filmu nije mesto gde bi o tome trebalo naširoko da se raspravlja. Uzećemo kao činjenicu da noar film postoji i da se tvrdo jezgro žanra ogleda u filmskim adaptacijama „tvrdo kuvanih” (engleski: *hard boiled* – odnosi se na nesentimentalne i neosetljive junake detektivskih pripovetki) dela pisaca kao što su Kejn, Hamet i Čendler. Ipak, nije moguće klasifikovati sve noar filmove na ovaj način jer je žanr od samog početka vrlo raz-

novrstan. Jedna vrsta noar filma biće podvedena pod naziv gangsterski noar film, jer postoji mnogo filmova, kao što su *Ubice* iz 1946. godine, u kojima preovlađuje noar atmosfera i zaplet, a glavni protagonisti su gangsteri, agent osiguranja i inspektor policije. *Ubice* i noar filmovi slični njemu nude nam društvenu kritiku dotičući se tema moći, novca, kapitalističke ekonomije i stvaranja nove mašinerije represije oličene u rastućem korporativnom društvu. Gangsterski noar film prikazuje neuspeh američke ideologije i predstavlja nam krizu moderne. Neki autori idu dotle da tvrde da je noar sa prikazom razočarenja u modernu kulturu prvi primer postmoderne kinematografije. Čini se da je ovo preuranjena konstatacija i da će debata o postmoderni biti locirana u kasnijem periodu. Noar bi pre bio viđen kao produžetak modernističke kritike masovne kulture i gubljenja sopstva stanovnika nastalog zbog rastuće komodifikacije.

Gangster u prvom ciklusu gangsterskog filma je figura sa tendencijom zauzimanja prostora u urbanoj sredini, okupirajući ga zajedno sa svojom bandom. U gangsterskom noar filmu gangster je deo procesa deteritorijalizacije u kojem njegov identitet nije izražen prostornim širenjem, već urbano prostranstvo čini njegovu ličnost razasutom. Gangsterski noar film na različite načine prikazuje gangstera u odnosu na urbani prostor. Možda se najinteresantniji primer može pronaći u filmu *Ubice*, gde se glavni junak povlači iz grada i živi u ruralnoj sredini, imajući kontrolu samo nad prostorom svoje sobe. Banda u gangsterskom noar filmu više je uključena u mafijaški sistem zgrtanja novca, a pokrivanje određene teritorije grada nije više od takvog značaja kao u prvom ciklusu klasičnog gangsterskog filma. Posedovanje novca pokazuje se kao glavni izvor moći, a ne vlast nad određenom teritorijom. Novac je fluidan i prenosiv, što čini bandu nestabilnom strukturom. Gangsterski noar film ima tendenciju da se fokusira na pojedinca i prikaže njegove najrazličitije kriminalne radnje u koje je uključen da bi nam ukazao na opseg delovanja kriminalne ekonomije u društvu i nestajanje razlika između ilegalnog i legalnog poslovanja. Nadalje, ovaj pravac u noaru ne samo da se fokusira na pojedinca i njegovu otuđenu relaciju sa bandom, već prikazuje njegovu nemogućnost da se otrgne iz sveta gangsterizma. Ako pokuša da se sakrije od kriminalaca u neko zabito mesto u Americi, oni će ga pronaći i eliminisati.

Film Roberta Siodmarka *Ubice* odličan je primer navedenih tendencija u okviru noir gangsterskog filma. Reditelj je snimio *Ubice* na takav način da ne možemo da odredimo ko je glavni junak, jer film paralelno prikazuje istragu agenta osiguravajućeg društva i sudbinu gangstera u bekstvu. Odbegli gangster Svid potpuno je marginalizovan i očajnički pokušava da sačuva svoj život. Prva scena prikazuje dvojicu plaćenih ubica kako pronalaze Svida i eliminišu ga. Na samom početku ne razumemo zašto je ubistvo počinjeno, ali se pojavljuje još jedan od glavnih junaka, agent osiguravajućeg društva Riordan u nameri da otkrije motive ubistva. Film se sastoji od nechronoloških flešbekova nastalih na osnovu svedočanstva različitih junaka o Svidu. Riordan pronalazi da je Svid žrtva prevare u gangsterskoj bandi nastaloj nakon uspešne pljačke. Šef kriminalne organizacije Kolfaks je sa svojom ženom uspeo da nasamari Svida. Kolfaksova žena, u dogovoru sa njim, zavodi Svida i nagovara ga da otme sav novac od bande i sa njom pobegne u drugi grad da bi tamo započeli novi život. Zaljubljeni Svid lakomisleno pristaje i, prvom prilikom kada je ostavio Kolfaksovu ženu samu nakratko, ona nestaje sa novcem i vraća se svom mužu. Kolfaks je prigrabio sav novac, a drugi članovi bande veruju da je Svid prevrtljivac. Njemu ostaje jedino da pokuša da se sakrije u nekom od malih mesta u Americi kao što je Brentvud, jer drugi članovi bande žele novac, a Kolfaks da ga ukloni, da se ne bi saznalo za prevaru. Međutim, u noaru nema konačnog bekstva i sakrivanja. Kolfaks ga je prvi otkrio vozeći se kroz Brentvud u kojem je Svid radio na benzinskoj pumpi. Nakon toga, on šalje profesionalne ubice da ga eliminišu da ne bi drugi mafijaši stigli do njega i saznali da je novac kod Kolfaksa. Svid, videvši Kolfaksa na benzinskoj pumpi, ne pokušava da se sakrije, već umoran od bežanja i verovatno razočaran u život, mirno čeka svoje ubice. Pre samog čina egzekucije, kolega sa posla ga obaveštava da ga ubice traže, na šta Svid odgovara: „Jednom davno uradio sam nešto loše”. Gangster noara umoran je od života i bekstva zbog toga što su mu gangsteri već godinama za petama i on svaki dan proživljava u strepnji, ali i želi da okonča takav život. On nema neumoljivu snagu Tonija Kamote iz *Lica sa ožiljkom* ili Kodija iz *Bele vreline* i, za razliku od njih koji su se sami okruženi policijom borili do smrti, on se predaje. Zbog toga što radnja filma uključuje prisustvo fatalne žene, mračnu atmosferu, prika-

zuje labavo jedinstvo bande, gangstera nemoćnog da se odupre sudbini i agenta osiguravajućeg društva u jednoj od glavnih uloga, *Ubice* su noar film sa prisustvom organizovanog kriminala i gangstera kao glavnih junaka.

Gangsterski aspekt *Ubica* je samo Svidovo učešće u organizovanju pljačke, ali on je samo vojnik u bandi. Njegovo učešće u kriminalu nastupa sa preranim završetkom boksterske karijere izazvane povredom šake i on postaje gangster više slučajno nego što je to stvarno želeo. Banda je takode drugačija od one u klasičnom gangsterskom filmu, veze među gangsterima su slabe i nema lojalnosti među njenim pripadnicima. Kolfaks se pojavljuje kao koordinator između nezavisnih kriminalaca. Ni sam Kolfaks nije šef mafije u tradicionalnom smislu, nego samo pokretač kriminalne grupe. U *Ubicama* nema prikaza organizovanog kriminala kao što je to slučaj u korporativnom gangsterskom filmu, gde mafija deluje koherentno. Zbog nepostojanja centralne strukture u svetu podzemlja oličene u jakoj bandi, gangsterski noar prikazuje usamljenog kriminalca u marginalizovanom položaju. *Ubice* odlično izražavaju tendencije bleđenja gangsterske ličnosti prisutne u celom noar žanru. U noaru nema više velikih šefova mafije, niti spektakularnih prikaza njihove smrti. Slični gangsterski noar filmovi su *Izvan prošlosti / Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), *Poljubac smrti / Kiss of Death* (Henry Hathaway, 1947) i *Plač grada / Cry of the City* (Robert Siodmak, 1948). Nakon dekade četrdesetih, gangsterski žanr se revitalizovao pedesetih godina sa pljačkaškim i korporativnim gangsterskim filmom. Gangsterski noar je nastavio da postoji, ali se i on izmenio u sve manje povezan žanr sa gangsterskim filmovima preispitujući ljudsku nemoć u savremenom društvu. Najbolji primeri ovih filmova su verovatno *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955) ili *Nightfall* (Jacques Tourneur, 1957).

Gangster u korporativnom filmu

Korporativni gangsterski i pljačkaški film kao podžanrovi potcrtali su fleksibilnost gangsterskog žanra jer se oni toliko razlikuju od klasičnih konvencija, da se skoro, kao noar film, mogu podvesti u zasebne vrste. Ova dva podžanra i dalje govore o individualnosti u sklopu šireg društva i imaju sličnu ikonografiju (brza kola, pištolji i skupa odela) kao raniji gangsterski

filmovi, ali oni naglašavaju beznačajnost individualnog, a gangster je podveden pod racionalni sistem organizacije bande. „Korporativni gangsterski i pljačkaški film zajedno su redefinisali gangsterski žanr zbog naglašavanja bande umesto gangstera, do tog nivoa da su oni filmovi o bandama više nego o gangsterima” (Mason, 2002: 97). Bez obzira što zadržavaju interesovanje za gangstera, fokus ovih podžanrova je uloga bande u društvu i kako ona metaforički gangsteru zamenjuje legitimni društveni poredak. Umesto individue, banda se pojavljuje kao entitet, predstavljajući pretnju zvaničnoj ideologiji, a nju je teže iskoreniti iz društva nego individualnog gangstera. Rečeno je najočiglednije u korporativnom gangsterskom filmu u kojem nelagalni biznis dominira društvom i nipodaštava individualnog gangstera više nego u drugim pravcima gangsterskog filma. U pljačkaškom filmu banda, takođe, marginalizuje gangstera. Čak i kad je zaplet izražen kroz njegov lik, on je samo deo šire organizacije, iznajmljen u jednu svrhu i nakon pljačke nema neku dalju društvenu ulogu.

Munbi (1999) piše da korporativni gangsterski film postavlja u tešku poziciju individuu, obično vojnika u okviru gangsterske organizacije, protiv bezličnog i brutalnog sistema. Najčešće ovakva vrsta filma drammatizuje položaj čoveka u borbi sa korporacijom za koju radi za prevlast nad samim sobom. U poređenju sa prvim ciklusom gangsterskih filmova, korporativni film skreće pažnju sa šefova mafije na anonimne članove bandi. Najbolji primer je verovatno film Abrahama Polonskog *Sile zla / Force of Evil* (Abraham Polonsky, 1948) i drugi slični njemu, kao što su *Dark Corner* (Henry Hathaway, 1946) i *I Walk Alone*. Korporativni gangsterski film pokazuje da gangsteri iz vremena depresije i prohibicije alkohola nemaju šane u Americi nakon Drugog svetskog rata.

Sile zla počinju kadrom u kojem se vidi finansijski distrikt Njujorka sa visokim zgradama među kojima se nalazi crkva, sa namerom da se potcrta da će film tematizovati moć novca da ljude učini korumpiranim. Uvodni kadar prati naracija junaka Džoa. On priča priču o svom učešću u ne baš legalnim poslovima na Vol Stritu, a sebe opisuje kao advokata za prevaru na brojevima. Nelegitimnost posla ogleda se u tome što varaju 20 miliona Amerikanaca u igrama na sreću, što ukupno donosi prihod od 100 miliona dolara godišnje. Uvodna scena šalje jasnu poruku da se iza površi-

ne Vol Strita nalaze korupcija i prevara. Narator objašnjava da je granica između legalnog poslovanja i ilegalnih operacija ekstremno tanka. Posao Džoa, korporativnog advokata, jeste da nelegalne poslove nameštanja brojeva na lutriji učini legalnim. *Sile zla* prate njegovu sudbinu od početka velike nameštaljke brojeva u kojoj broj 776 (stari broj slobode) treba da bude namešten za izvlačenje 4. jula (dan proglašenja nezavisnosti Amerike), kada većina ljudi simbolično igra ovaj broj, u nadi da će dobiti na lutriji. Prevara se sastoji u tome što će manji prodavci tiketa propasti u nemogućnosti da isplate pogotke mnogim ljudima, a korporacija će preuzeti sve njihovo poslovanje i poslovanje malih banaka. Džo u filmu nailazi na otpor brata Lea, vlasnika jedne od manjih banaka. Leo se opire ulasku u korporativni sistem, kao što se protivi saradnji brata sa gangsterima, zbog čega strada. *Sile zla* je paradigmatičan korporativno gangsterski film, karakterističan za period posle Drugog svetskog rata, u kojem se gangsterizam više ne locira u pojedinca sa margine, klasno i nacionalno deprivilegovanog, već u srce korporativne kulture. Takođe, gangsterski žanr je otpočetak bio kritički nastojen prema kapitalističkom sistemu, pa se on kao forma sa postojećom kritičkom tradicijom pokazao kao dobro sredstvo izražavanja nezadovoljstva protiv politike korporativnog kapitalizma. Politička poruka je otvorenija od dotadašnje žanrovske tradicije drugih vrsta filma, ali i činjenica je da je izabrano da bude poslata kroz formu gangsterskog filma.

Gangster u pljačkaškom filmu

Sa jedne strane, korporativni gangsterski film predstavlja tragičnu sudbinu otuđenog pripadnika mafije protiv korumpiranog sistema velike nemoralne kriminalne mašinerije, a sa druge, pljačkaški film prikazuje organizovan pokušaj da se prevari sistem. Izvođenje pljačke podrazumeva skupljanje tima gangstera u nameri da se konfronira sa legitimnim sistemom. Mason smatra da pljačkaški i korporativni film stoje u suprotnosti zbog toga što prvi dramatičnije marginalizovanost i kaos, a drugi ukazuje na povećanje straha od sistematizacije, nastalog sa usponom korporativnog društva. Marginalizovanost i kaos u pljačkaškom filmu rezultat su opozicije između individualne želje svakog člana bande i pravila nametnutih to-

kom njenog okupljanja, što često u ovakvim filmovima dovodi do fragmentacije bande i njenog neuspeha. Situacija konflikta, međusobnog nepoverenja i prevare nakon izvršene pljačke opisana je ukratko u analizi filma *Ubice*. Banda u pljačkaškom filmu je paradoksalno mesto podeljeno između individualne želje i pravila organizacije sa zahtevima za konformiranjem. Iz rečenog sledi da gangster pljačkaš ima fluidan identitet jer on i pripada i ne pripada bandi, sa njom je u pljački i protiv nje tokom raspodele plena. Banda je otpočetak pljačkaškog filma grupa pojedinaca sa internalizovanim konfliktom. Pljačkaški film predstavlja strategije kratkoročne dobiti, a ne organizovanog pokušaja da se vlada određenom teritorijom i ostvari uticaj u društvu. Gangster pljačkaš mašta o životu van društva sa lako stečenim novcem, jer unutar legitimnog društva nije uspeo. Narativ pljačkaškog filma prati događaje okupljanja bande, njeno suprotstavljanje društvu i, kasnije, međusobni obračun gangstera. Najbolji primeri ovog žanra iz perioda pedesetih su filmovi *Odds Against Tomorrow* (Robert Wise, 1959), *Džungla na asfaltu / The Asphalt Jungle* i *The Killing*.

Džungla na asfaltu je film u kojem banda ne postoji dokle god plan izvođenja ne dođe do realizacije, a kad se formira, predstavlja nestabilno jedinstvo raznolikih individua. Članovi bande kao da su vođeni apstraktnim idejama organizatora kriminala u kojem svaki pojedinac izvršava svoj zadatak i pristupa bandi iz različitih interesa. Nepostojanje kohezije bande predstavlja metaforu filma za opšte stanje američkog društva jer je čine etnički i klasno različiti članovi. Banda je okupljena na osnovu ideje čuvenog nemačkog kriminalnog uma Ridenšnajdera i čine je propali advokat Emerik, Kiavielije stručnjak za obijanje sefova, doseljenik italijansko-američkog porekla, pripadnik niže klase sa ženom i bolesnim detetom koje izdržava, Kobi je nervozni vlasnik kladionice i sitan mafijaš, on podmićuje policiju i namešta opklade, Gus, vlasnik kafane, izabran je da bude vozač, Diks, na neki način glavni junak filma i lik za koga se najviše vezujemo, čovek je iz ruralne sredine čiji je cilj da u gradu stekne novac i povrati izgubljenu porodičnu farmu tokom ekonomske depresije. Čak ni organizator kriminala nije predstavljen bez problema, on je opsednut mladim ženama (tinejdžerkama), što će ga tokom bekstva zadržati u jednoj kafani na benzinskoj pumpi i usloviti njegovo privođenje. Munbi piše da ovako klasno,

urbano i etnički raznolika banda predstavlja otuđenje pre nego zajedništvo. Prema njemu, banda formira lažno zajedništvo, lažni lonac pretapanja, skupljen da bi se izvršila krađa. Ipak, čini se da nije baš kao što Munbi piše, u *Džungli na asfaltu* kao da pojedinci, svi osim Emerika, osećaju pripadništvo kriminalnom podzemlju i na taj način formiraju međusobno poverenje. Ovo se posredno odnosi na doktora Ridenšnjajdera, Diksa i Gasa. Oni za vreme pljačke i, u kasnijem bekstvu, veoma dobro saraduju, međusobno se pomažuću.

Međutim, jedini koji ne dolazi iz sveta kriminala je Emerik i on predstavlja kariku pucanja u lancu bande. On je uključen na predlog Ridenšnjajdera zbog toga što je sasvim pogrešno predvideo da Emerik ima novca da finansira pljačku. Ridenšnjajderova pohlepa je dovela do uključivanja pogrešnog čoveka jer nije hteo da deli plen, već je imao nameru da ostale kriminalce plati unapred po nižim cenama, a da plen deli njih nekoliko. Bez novca, on je morao da se osloni na nekog ko ih ima i time običnog građanina uvuče u gangsterski posao. Ridenšnjajder pravi dvostruku grešku jer, osim što Emerik nema osećaj pripadništva kriminalnom podzemlju, nema ni novca da finansira pljačku. Emerik prihvata plan, lažući Ridenšnjajdera da ima sredstva za izvođenje pljačke, u nameri da ga prevari i uzme ceo plen jer je potpuno bankrotirao i želi da pobegne od problema u drugu zemlju. U *Džungli na asfaltu* saznajemo za njegove namere odmah pošto mu je Ridenšnjajder izložio plan i otišao. Dakle, jasno je otpočetka da će banda, ako pljačka bude uspešno izvedena, doživeti debakl pri raspodeli plena. Moglo bi se reći da film postavlja u opoziciju Diksovu lojalnost i Emerikovu izdaju kao pokazatelje lojalnih odnosa među gangsterima i, sa druge strane, nepostojanje takvih odnosa između gangstera i drugih pripadnika društva.

Interesantan je i film *The Killing* reditelja Stenlija Kjubrika, u kojem neuspeh pljačke nije rezultat izdaje nekog ko ne pripada svetu kriminala, već pričljivosti Džordža i njegovog poveravanja plana pljačke ženi. Banda je opet raznoliko skupljena i njeni pripadnici pokazuju međusobno nepoverenje i tokom pljačke i tokom očekivanja raspodele plena. *The Killing* prati narator, ali to nije neki od junaka filma, već izgleda kao da policajac ili inspektor prepričavaju događaje vezane za pljačku kladionice na

hipodromu, iznoseći nam detalje o gangsterskim aktivnostima sa tačnim mestima i vremenom događaja. Narativ filma pojačava postojeću fragmentaciju bande jer ne ide hronološki, već prikazuje kako pojedini gangster izvršava zadatak od početka do kraja pljačke i onda se vraća na ulogu sledećeg junaka, da bi ponovio njegovu ulogu u čitavoj operaciji. Ovim se radnja filma stalno vraća na početak, prikazujući nam kako je ceo događaj viđen od strane različitih aktera pljačke. Većina pripadnika bande ima veoma malu ulogu u celom procesu pljačkanja kladionice, ali svačiji zadatak je jednako bitan i mora biti savršeno izveden. Na primer, Džordžova uloga je da otvori vrata Džoniju i da ga pusti u kancelarije kladionice, ali ako on ne uradi svoj zadatak na vreme, cela pljačka propada. Potpuna tačnost se zahteva od svakog gangstera, što na neki način implicira da je pljačka stalno na ivici propasti. Zahtev za tačnošću stvara tenziju koja jača međusobno nepoverenje članova bande i uslovljava njenu fragmentaciju. Na najtežoj poziciji našao se snajperista jer je morao na javnom mestu da se otarasi ljudi, izvadi pušku i precizno gađa, međutim, njega je na licu mesta ubila policija. U slučaju da je on zakazao na svom zadatku, sve bi propalo, ali on u neverovatnim okolnostima uspeva da ustrelji konja tokom trke i izazove pometnju i kaos na hipodromu. Na kraju, Džordžove netaktičnost i pričljivost dovode do pojavljivanja stranih lica koja će pokušati da otmu novac pljačkaškoj bandi tokom raspodele. Džordž prvi poteže pištolj, izazivajući obračun u kom svi ginu. Džoni sa vrećom novca kasni na raspodelu plena i uspeva jedini da izmakne tragičnom obračunu. Međutim, u pokušaju da pobjegne, njega prati neverovatno loša sreća. Na aerodromu, kofer sa novcem se, naočigled svih, otvara tokom transporta u avion i novčanice se rasipaju po pisti. Džoni pokušava da pobjegne sa aerodroma, ali ga policija hapsi.

Postklasični gangsterski film

Belo usijanje je bilo jedno od prvih ostvarenja u kojima je filmska reprezentacija nasilja gangstera eskalirala i žanr, tokom pedesetih i šezdesetih, iz godine u godinu, nastavlja ovaj trend. Kada je raspravljano o G-man filmovima, postalo je jasno da samo prisustvo nasilja nije bilo toliki problem cenzorima u Holivudu, već moralna ispravnost junaka koji ga čine. Gangsterski filmovi sa previše nasilja, prema kriterijumima vremena u kom su nastajali, bili su oduvek problem jer su nudili pogrešan model ponašanja. Sa druge strane, kada bi policija ili FBI agenti vršili nasilje nad kriminalcima, to nije predstavljalo problem. U studiji *Classical Film Violence* (2003) Stiven Princ detaljno objašnjava principe funkcionisanja Produkcionog koda i razloge njegove propasti. Nakon pada Produkcionog koda stvorili su se ponovo uslovi ne samo za reprezentaciju nasilja, već i za snimanje gangsterskih filmova bez prevelikih ograničenja cenzora. Za gangsterski žanr nije toliko bitno da je nasilje moglo opet nesmetano da bude uključeno, već da je reprezentacija gangstera kao glavnih junaka sa svim svojim vrlinama i manama omogućena i liberalizovana. Nakon pada Produkcionog koda 1966. bilo je moguće snimiti gangsterski film bez izjednačavanja dobrih i loših postupaka junaka filma i bez potrebe da se grešnik pokaje ili da bude kažnjen za svoja zlodela. Nestala je cenzura koja je pritiskala reditelje da reprezentacija gangstera nikada ne sme da pomeša dobro sa lošim, prema kojoj Kodi iz *Bele vreline* mora da bude inherentno zao, a policija savesna u ispunjavanju svojih zadataka čuvanja javnog reda. Nema više ni potrebe da reditelji uključuju u film sveštenika i njegove duge monologe da bi film dobio ispravan moralni ton i svideo se cenzorima, kao što je to bio slučaj u *Andelima garavih lica*. Pad Produkcionog koda, zajed-

no sa širom promenom društvene klime, donosi novine u gangsterski žanr, a on se menja i doživljava ponovni procvat sa filmovima kao što su *Boni i Klajd*, *Point Blank*, *Kum* i *Kum II*.

Razloga zbog kojih je pao Produkcioni kod ima više. Prvo, holivudski studiji *Paramount*, *Vorner Braders*, *RKO*, *Tventi Senčuri Foks* i *MGM* su sudskim sporom izgubili pravo na posedovanje bioskopa. Odvajanje prikazivanja filmova od produkcije otvorilo je nove mogućnosti nezavisnim producentima da prikazuju filmove u bioskopima. Ovo praktično znači da su necenzurisani filmovi nezavisne produkcije počeli da pristižu u bioskope i time su obesmislili postojanje Produkcionog koda u Holivudu kao autocenzorskog akta. Reditelji u Holivudu i dalje su morali da se pravedaju cenzorima, dok su se u bioskopima pojavili filmovi sa sadržajima koje oni nisu smeli da uključe. Drugo, pojava televizije odvušla je filmsku publiku i priliv novca sa bioskopskih blagajni. Televizija donosi i promenu strukture publike. Pre njenog pojavljivanja, publika bioskopa pripadala je svim starosnim grupama i klasnim kategorijama. Međutim, to se njenim pojavljivanjem promenilo, kao što se promenila i činjenica da filmska industrija mora u trku za publikom. Da bi filmska industrija opstala, studiji su morali da ponude publici nešto što ne može da se vidi na televiziji, pa makar i prikaz kriminala. Treće, filmu je 1952. u sudskom sporu vraćeno davno oduzeto pravo slobode izražavanja. Cenzori su se našli pred teškim zadatkom nakon ove odluke da opravdaju svoje postojanje u Holivudu. Četvrto, Holivud je bio politizovan kampanjom uključivanja Amerike u Drugi svetski rat. U tom periodu snimani su izuzetno nasilni ratni filmovi da bi se prikazale brutalnosti neprijatelja i javnosti opravdalo učešće u ratu. Posle rata, cenzorima je bilo teško da objasne zašto gangsterski film ne bi mogao da se snima i zašto je cenzura nasilja gangstera neophodna. Peto, društvene promene stvorile su tolerantnije društvo prema filmskoj reprezentaciji. Stari moral i etika bili su strani novim generacijama koje su se borile za seksualnu revoluciju, prava crnaca i prestanak rata u Vijetnamu. Produkcioni kod ukinut je 1966. godine, uz obrazloženje da je to učinjeno da bi se zadržala harmonija sa običajima, kulturom, moralom i očekivanjima savremene Amerike (Prince, 2003: 196). Porast nasilja u ratnom filmu, pojava televizije, promena zakona i nova društvena kretanja, doveli su do

toga da svrha postojanja Produkcionog koda sa moratorijumom na snimanje gangsterskih filmova nestane. Munbi piše da je tokom četrdesetih godina Produkcioni kod bio već nagrižen i da su studiji u Holivudu različitim strategijama uspevali da prikažu adekvatno američki život zaobilazeći vešto cenzuru. Ključni problem Produkcionog koda bila je činjenica da je pisan početkom tridesetih i da je iz godine u godinu bio sve anahroniji.

Period šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka je period revitalizacije, ali i ponovnih promena žanra, nastalih u drugačijem društvenom kontekstu i pod drugačijim uslovima proizvodnje filmova prouzrokovanim opadanjem studijskog sistema. Neraskidiva je veza filmova nastalih krajem šezdesetih i socijalne istorije američkog društva. Ameriku krajem šezdesetih potresaju kontrakulturni pokret, rat u Vijetnamu, politička ubistva, urbane borbe i porast kriminala. Filmove ovih godina možemo nazvati postklasičnim, a epoha u kojoj su nastali u istoriji kinematografije naziva se Novi Holivud. Period Novog Holivuda karakteriše pojava novih formi mejnstrim produkcije i distribucije, nastanak blokbastera i stvaranje prostora za nezavisnu kinematografiju. Postklasični Holivud oslobođen cenzure zauzima drugačije ideološke pozicije nego što je to bio slučaj tokom njegovog klasičnog perioda. U ovom periodu studiji nisu imali adekvatan odgovor na zahteve tržišta, pa su se reditelji našli u slobodnijoj poziciji u svom radu u Holivudu. Nove slobode reditelja bile su uslovljene ne samo promenama u sistemu cenzure. Krizu Holivuda izazvalo je još faktora: gubljenje publike pojavom i širenjem televizije, dogodilo se da bioskopi oslobođeni pritiska holivudskih studija počinju da puštaju nezavisna ostvarenja i uvoze evropski film i, konačno, mnogi visokobudžetni filmovi doživeli su propast na tržištu. Holivud se našao na ivici ekonomske propasti jer je industrija beležila gubitke, a producenti nisu imali gotova rešenja za snimanje ekonomski isplativog filma. Ovakva situacija omogućila je filmskim rediteljima Holivuda veću slobodu u kreativnom izražavanju. Kraj šezdesetih period je estetskog i ekonomskog zaokreta Holivuda. Filmska industrija prošla je kroz dotad neviđeni period inovacija zahvaljujući novoj generaciji reditelja koji su, menjajući Holivud, promenili i gangsterski žanr. Jedan od interesantnih momenata u Holivudu ovoga perioda jeste prihvatanje uticaja evropske kinematografije. Šadoan nije ljubitelj novih ten-

dencija u gangsterskom filmu, smatrajući da Novi Holivudi, a pogotovo postmoderni, predstavljaju opadanje i degradaciju žanra. On nostalgично piše o vremenima gangsterskog filma pre šezdesetih:

Od opadanja studijskog sistema i razvodnjavanja ili redefinisanja žanra, nije bilo jedinstvenog stila ili produkcijskog metoda za žanrovske filmove. Bez ustaljenog metoda rasvete, snimanja, montaže, pisanja scenarija i tako dalje, nema uspostavljenih načina ponašanja i konzistentnih tehnika koje bi mogle da se nađu mladom režiseru pri ruci u sticanju prvog iskustva (tridesete, četrdesete i pedesete su imale korisne konvencije i prakse, tada je postojao ustaljen tok snimanja žanrovskih filmova) (Shadoian, 2003: 278).

Mason smatra da bi period kraja šezdesetih i početak sedamdesetih mogao da bude tumačen kao momenat holivudskog modernizma ili drugog talasa modernizacije. Novoholivudska kinematografija slična je eksperimentalnoj estetici modernizma tog perioda i preuzima evropski uticaj autorskog pristupa filmu, kako u praksi, tako i u teoriji. Evropski artistički pristup je u vremenu konfuzije studija dobio na snazi u holivudskoj produkciji filmova, donoseći eksperimente sa filmskom formom. Međutim, ove tendencije u Holivudu poklopile su se sa postmodernim promenama kulture. Najčešće se kao odlike postmodernog doba navode simulacija, fragmentacija, širenje komodifikacije, smrt subjekta i smrt velikih naracija. U filmsko izražavanje postmoderna donosi nostalgiju, intertekstualnost, kolaps žanrovskih granica i samorefleksivnost. Sledeće poglavlje će biti posvećeno ovoj temi, međutim, Novi Holivud je period u kom počinju da se javljaju postmoderne tendencije. Stoga, razumevanje filmova Novog Holivuda moralo bi da se sagleda kroz tenzije između modernizma i nadolazećeg postmodernizma.

Razmatrajući gangsterski film u periodu šezdesetih i sedamdesetih, mogu se uočiti slične tendencije. Žanr je izražavao prisutnost i modernizacije i postmodernizacije, a sagledavanje ovih procesa pomaže nam da bolje razumemo gangsterski film. Filmovi kao što je Point Blank objedinjuju tendencije prisećanja žanrovske istorije, što bi moglo da se tumači kao no-

stalgično referiranje ka korporativnom filmu, ali takođe se koristi modernističko eksperimentisanje u montaži. Prelomna tačka, ili film na osnovu kojeg možemo zaključiti da je postmoderni senzibilitet preovladao u kinematografiji, ne postoji. Društvene promene postepeno nastaju, a holivudska kinematografija izražava duh vremena, tako da se prelaz ka postmodernom filmu desio postepeno. Prema najznačajnijim teoretičarima, kao što su Džejmson i Bodrijar, prve primere postmoderne kinematografije možemo pronaći krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih. Radikalnog raskida sa modernističkim senzibilitetom nema, a postmodernizam se u kinematografiji pojavio postepeno, da bi taj proces doživeo kulminaciju devedesetih sa filmovima Kventina Tarantina, braće Koen i Tima Bartona. Pol Greindž u knjizi *Memory and Popular Film* (2003) tvrdi da je dekada sedamdesetih postala preplavljena memorijskim bumom, što je dovelo do potkopavanja istorijskih metanarativa, a prošlost je postala predmet kulturne medijacije, tekstualne rekonfiguracije i ideološke kontekstualizacije u sadašnjost. Postmodernizam donosi retro produkciju rekontekstualizujuću muziku, atmosferu, motive i senzibilitet već postojećih filmskih stilova.

Tokom šezdesetih godina, u Holivudu su snimljeni nostalgичni biografski filmovi o gangsterima kao što su *Rise and Fall of Legs Diamond* (Budd Boetticher, 1960), *Machine Gun Kelly* (Roger Corman, 1958), *The Bonnie Parker Story* (William Witney, 1958), *Al Capone* (Richard Wilson, 1959), koji su kasnije ponovo rekonfigurirani u *St Valentine's Day Massacre* (1967), *Lucky Luciano* (Richard Wilson, 1973), *Dillinger* (1973, John Milius) i *Lepke* (Menahem Golan, 1975). Smatra se da je još rano u ovim primerima identifikovati postmoderne tendencije, ali se gangsterski žanr našao u procepu između moderne i postmoderne sa biografskim filmovima koji su demitologizovali i nanovo mitologizovali istorijske mafijaške figure. Pomenuti filmovi bili su strukturirani oko prikaza karakternih osobina glavnih junaka, objašnjavajući njihov uspon i pad. Filmovi su demitologizovali gangstere, predstavljajući njihovo devijantno antidruštveno ponašanje, ali su sa druge strane oni dali psihološki profil glavnog junaka, prikazujući ga kao netipičnu osobu u društvu i time ga nanovo mitologizovali. Gangsteri šezdesetih godina prikazani su kompleksnije nego u vreme jake cenzure, kada je njihova ličnost bila predstavljena jednodimenzionalno

patološki. Međutim, padom Produkcionog koda, došlo je do uspona ultranasilnog filma, pa su zbog opšteg rasta prikaza nasilja u svim žanrovima, gangsterski filmovi prikazivali svoje junake kao još veće psihopate, u većoj meri bezobzirne, nemilosrdne, i nasilne. Ovo je dovelo do toga da su istorijski događaji počeli da se mešaju sa razvojem žanrovskih pravila, stvarajući od istorijskih činjenica spektakl nasilja i jurnjave u kojem je publika uzivala. „Žanrovska memorija u manjoj meri zavisi od direktnog sećanja na događaje, karaktere i doživljaje, već u mnogo većoj meri od upotrebe i prisvajanja prethodnih kinematografskih modela rada i konvencija” (Gringe, 2003: 9–10).

Šadoan (2003) piše o novim tendencijama u gangsterskim filmovima *Boni i Klajd*, *Point Blank* i *Kum*, gde je nestala iluzija da, gledajući neki od navedenih filmova, mi gledamo stvarnost. „Ogledalo života nemoguće. Filmovi postoje već dovoljno dugo da počinju da se bave samouređivanjem i preuređivanjem svojih konvencija” (Shadoian, 2003: 240). Tokom klasičnog perioda, publika je barem za vreme bioskopske projekcije imala utisak da gleda nešto što se stvarno dešava. *Boni i Klajd*, *Point Blank* i *Kum* pokazuju da nema više zajedničkog sistema u snimanja filmova. U estetski samosvesnoj i sofisticiranoj atmosferi, slobodna mreža estetskih mogućnosti proizvela je tri veoma različita najznačajnija filma gangsterskog žanra u periodu Novog Holivuda. Gangsterski film nije više povezan sa realnošću, već je imaginarni proizvod kulturne šizofrenije i plod pet decenija razvoja gramatike filmskog jezika. Žanr više ne nalazi uporište u novinskim člancima o kriminalcima, već u njemu reditelji eksperimentišu filmskim tehnikama.

Pored opisanih tendencija, opštih za ceo Holivud, a ne samo za gangsterski film, postoje još tri ključne promene u samom žanru. Prvo, pojava boje u kriminalističkom filmu kasnila je za njenom pojavom u drugim žanrovima, a najznačajniji filmovi gangsterskog žanra u postklasičnom Holivudu snimani su u boji. Muzički, SF i western filmovi su u periodu pedesetih rađeni u boji, a gangsterski film je ostao crno–beli. Boja je dolaskom u film u početku značila spektakl i fantaziju, a gangsterski film je ostajao crno–beli, da bi zadržao realističnost. Napuštanje crno–belog pristupa u snimanju gangsterskog filma šezdesetih godina poklopio se simbo-

lično sa pojavom slabljenja žanrovskog interesovanja za reprezentaciju realnosti. Drugo, dani kada su gangsterski filmovi B produkcije ličili jedan na drugog su prošli, a razlog raznovrsnosti filmova tokom šezdesetih nastao je i zbog povećanih sloboda reditelja. Reditelj u žanru time dobija na značaju i publicitetu. Gangsterski filmovi Novog Holivuda odavali su utisak da iza njih stoji figura reditelja, svako ostvarenje je imalo individualni pečat ličnosti koja ga je stvorila. Treće, pojavio se afroamerički gangsterski film, predstavljajući probleme obojenih ljudi u Americi. *Black Caesar* i *Across 110th Street* prikazuju etnički neravnopravnu zajednicu u Americi u bezuspešnoj borbi za ostvarivanje uspeha i asimilaciju u društvo koje je isključuje.

Boni i Klajd

Pod starim Produkcionim kodom moglo se videti da je neko ubijen, ali nikada nisu prikazana raznesena tela junaka filma. Eksplicitno prikazivanje nasilja i njegovih posledica nije bilo dozvoljeno. Nakon promena u sistemu cenzure 1966. godine, postalo je moguće snimiti nasilne scene potpuno eksplicitno. Padom koda, pojavili su se novi oblici reprezentacije nasilja pojačavajući i dodatno dramtizujući njegov efekat. Jedan od prvih filmova u kojem ubistva izgledaju ultranasilno bio je *Boni i Klajd*. Nakon pojavljivanja *Boni i Klajda*, kinematografija je zakoračila u eru ultranasilnog filma. Radnja filma počinje 1931. godine u momentu kada Klajd upoznaje Boni, pokušavajući da ukrade kola njene majke. Njih dvoje kreću u pljačke prodavnica, benzinskih pumpi i na kraju banaka. Postavši ozloglašeni i ambiciozniji pljačkaši, oni u bandu priključuju Klajdovog brata, njegovu ženu i vozača C. W. Ova banda je harala po američkim državama Teksasu, Misuriju, Kansasu, Nebraski i Ajovi. Vremenom se, kako se film razvija, upotreba nasilja bande povećava, a ubistva postaju sastavni deo kriminalnih radnji. Dinamika prikaza nasilja razvijena je tako da se ono konstantno povećava i postaje brutalnije, da bi na kraju filma doživeli njegovu erupciju. Pre svakog prikaza nasilja reditelj nam vešto ubacuje komične scene, da bi zatim direktno prešao na nasilan akt i tim kontrastom ga potcrtao i učinio brutalnijim. Tokom jednog od pokušaja hapšenja, policija

je ubila Klajdovog brata i uhapsila njegovu ženu. Bežeći od policije, Boni i Klajd su se sakrili kod C. W-ovog oca, a on ih je izdao policiji da bi umanjio kaznu svome sinu. 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 nasilja. Smrt Boni i Klajda je vešto snimljena scena sa četiri kamere, od kojih je svaka snimala u drugačijoj brzini, uz korišćenje različitih objektivna. U montaži se ovim dobio šokantan i nestvaran prikaz nasilne smrt glavnih junaka.

Boni i Klajd jasnije nego drugi filmovi žanra posvećeni gangsterima iz prošlosti referiraju na tadašnju savremenu kulturu Amerike. Reditelj i scenaristi filma povezali su dva istorijska perioda. Snimajući film o gangsterima iz istorije Amerike, oni su predstavljali eskalaciju nasilja u vremenu u kom žive. Film nam nudi perspektivu (istovetnu onoj iz tadašnjih antiratnih protesta i hipi kontrakulturnog pokreta) suprotstavljenu američkoj državi, njenoj ideologiji, ratu u Vijetnamu i kapitalizmu. Ipak, za razliku od kontrakulturnog pokreta koji je ponudio drugačiji oblik organizacije društva, film ne nudi nikakvo rešenje. Reditelj Artur Pen je, ubacivanjem savremenih modernističkih elemenata u klasičnu paradigmu o gangsterima, reartikulisao savremena dešavanja u vreme velike ekonomske depresije, prikazujući nam da društveni pritisci u šezdesetim jesu produkt iste forme kapitalističke eksploatacije kao oni iz tridesetih. Da film *Boni i Klajd* nije posvećen tridesetim, već tematizuje niz problema društva šezdesetih, može se uočiti na mnogo mesta, od kojih je verovatno raspravljanje o tetovaži najdrastičniji primer aistoričnosti tema dijaloga.

Film osvetljava prošlost da bi identifikovao postojanje istih problema u sadašnjosti, prikazujući državnu nebrigu za građane ostale bez bilo kakve socijalne zaštite u vreme ekonomskog pada i gubljenja poslova. Klajd je, na pitanje čime se bavi, jednom od propalih farmera kome je banka oduzela imovinu odgovorio: „Mi pljačkamo banke”. Njegov odgovor ne ukazuje na to da se on bavi kriminalnim radnjama, već predstavlja politički stav suprotstavljen kapitalizmu, državi i njenim institucijama. Boni i Klajd su romantični odmetnici, kao Roj Erl iz *Visoke Sijere*, gangsteri sa stavom protiv društvenih nejednakosti. Oni su produkt društvene isključenosti i siromaštva, a nalaze se u potrazi za nečim što u društvu legitimnim putem

nisu mogli da ostvare. Oni nisu gangsteri u klasičnom smislu, i time odu–daraju od svojih kinematografskih predaka, zbog toga što klasični gangster juri za ostvarivanjem američkog sna nelegitimnim sredstvima. Kriminal u filmu *Boni i Klajd* predstavljen je kao odgovor glavnih junaka na društvenu marginalizovanost. Boni i Klajd su u filmu distancirani od ideje ostvariva–nja američkog sna i ne žele da se uključe u oficijelno društvo. Kriminal je dobio oblik akcije suprotstavljanja zvaničnom poretku koji ne vodi nikuda, umesto klasičnog oblika u kojem kriminal služi marginalizovanima da steknu bogatstvo i ostvare uticaj u društvu.

Kriminal je predstavljen sredstvom ostvarivanja zadovoljstva. Pljačka donosi neizvesnost, akciju, pojačava adrenalin, a njena organizaci–ja i sprovođenje donose glavnim junacima samoispunjenje i zadovoljstvo. „Kriminal kao zadovoljstvo zahteva oslobođenje od društvenih ograniče–nja i ima karnevalski značaj koji im omogućava da se izraze van okvira za–kona. Kriminal je izraz individualne slobode... on nema drugu svrhu osim da ukaže da Boni i Klajd mogu da delaju bez ikakvih ograničenja” (Mason, 2002: 126). Međutim, kriminal je i zamka u koju glavni junaci padaju, iz koje nema povratka. Kao medijski poznatim pljačkašima, onemogućeno im je da se vrate u normalan život neke urbane sredine u Americi a da ne budu prepoznati. Stoga, da bi imali sredstva da žive na putu, stalno bežeći od za–kona, oni su primorani da vrše kriminalne radnje. Boni u filmu kaže da oni nemaju kud da idu i šta da rade osim da pljačkaju banke. Kriminal počinje da biva nešto čime glavni junaci moraju da se bave, ne samo iz zadovoljstva, nego i zbog situacije u kojoj su se našli. Zbog toga je njihova sudbina iz pljačke u pljačku neizvesnija, svaka sledeća kriminalna radnja postaje sve histeričnija i opasnija, da bi na kraju tragično završili. Šadoan piše da je sloboda Boni i Klajda samo iluzija. Njihov pokušaj bega od realnosti je ne–izvodljiv. Nema spasa za Boni i Klajda, čak ni ako izaberu da žive sigurnim i dosadnim životom na nekom napuštenom mestu.

Boni i Klajd imaju ambivalentan odnos sa društvom. Sa jedne stra–ne, oni su izvan njega, stalno na putu, čime ovaj film pripada i roud žanru, a sa druge strane, glavni junaci kao da uživaju u popularnosti u medijskoj kulturi. Kriminal je prikazan i kao deo medijske kulture i sticanja popular–nosti dva glavna junaka filma. Boni i Klajd ne presecaju komunikaciju sa

društvom u potpunosti, već je održavaju uživajući u svojoj popularnosti i pružajući priliku medijima da o njima izveštavaju. U filmu banda više puta fotografiše sebe i dostavlja slike javnosti, što nam može sugerisati da je svesna svog pop–kulturalnog identiteta i da je deo cirkulacije slika u medijskom društvu. Klajd je, pokazujući pištolj i nagoveštavajući da će putem kriminala doći do uspeha i javne prepoznatljivosti, zaveo Boni. Ovo ukazuje da oni grade medijski identitet predstavljanjem svog sopstva kao pop–kulturalnog spektakla gangsterizma. Članovi bande u filmu uživaju kada čuju da novine o njima pišu senzacionalističke članke. Stoga film može biti viđen kao kritika masovne kulture u kojoj njeni produkti nekritički dobijaju na značaju samim svojim prisustvom u medijima. Ne samo da u filmu Boni i Klajd postaju popularni, već i u realnosti zapadnih zemalja gangsteri iz filma postaju predmetom fascinacije. Glumci Voren Biti (Klajd) i Fej Danavej (Boni) pojavljuju se u najrazličitijim magazinima, utičući čak i na modne trendove.

Film će u istoriji žanra ostati kao jedno od ključnih mesta, na koje će se vraćati citatima i aluzijama reditelji gangsterskog filma narednih generacija. *Boni i Klajd* jesu ostvarenje u kojem se jasno vidi promena estetičkih principa u Holivudu i gangsterskom žanru. Ovakav film mogao je biti snimljen samo nakon pada Produkcionog koda. Šadoan smatra da *Boni i Klajd* otvaraju novu estetiku šezdesetih, dok filmovi pedesetih ostaju u procepu između klasičnog i novodolazećeg pristupa u snimanju. Nadalje, on tvrdi da je reditelj Artur Pen uočio da žanr mora da bude sposoban da funkcioniše i ostane značajan u okolnostima u kojima se moderna umetnost trivijalizuje u popularnim medijima. Promišljanje i uključivanje ovog aspekta u produkciju dalo je žanru novi život. Prema njemu, nije jednostavno uključivanje nasilja u film proizvelo njegovu popularnost, već njegova jaka povezanost sa rastrojstvom kulture toga vremena. Dobar odjek bio je prozrokovan time što je bio istinit, ali ne na način na koji je predstavio tridesete ili gangstere, već je bio tačan u nesentimentalnom predstavljanju stanja američke nacije publici željnoj da vidi takvo ostvarenje. Bez obzira što se smatra da je napisano tačno, Šadoan slabo razmatra uticaj cenzure. Razlog što je film *Boni i Klajd* odlično izrazio duh vremena ne leži samo u Penovom talentu, već i u činjenici da nije bilo više pritiska cenzorskog akta,

pisanog tridesetih, koji je filmove pedesetih i prve polovine šezdesetih primoravao da oslikavaju društvo na anahron i neadekvatan način. Ovo se posebno odnosi na reprezentaciju junaka gangsterskog žanra i snimanje nasilja kriminalaca. Slično se desilo sa produkcijom filma *Divlja horda / The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) reditelja Sema Pekinpoa. *Divlja horda* ima isti uticaj na kulturu svog vremena i uključuje još više ultranasilnih scena od *Boni i Klajda*. Pekinpo je hteo da uđe u proces snimanja filma pre pada Produkcionog koda, ali da bi ga snimio u duhu vremena, morao je da sačeka da cenzorski akt nestane, da bi u svoj film uspeo da unese estetske i narativne elemente odgovarajuće vremenu u kom nastaje. Takođe, Pen, osim što je imao sluha da izrazi na adekvatan način kontradikcije američkog društva, morao je da sačeka da dobije određene ruke da to i uradi. *Boni i Klajd* i *Divlja horda* mogli su da nastanu samo tada kada su nastali, nakon pada Produkcionog koda. Previše nasilja u ovim filmovima možda je i proizvod toga što je njegova reprezentacija toliko sputavana i činjenice da su se reditelji odjednom našli slobodni da snime i eksperimentišu sa onim što prethodne generacije njihovih kolega nisu mogle ni da zamisle.

Point Blank

Kontekstualizujući danas *Point Blank* u vreme u kojem je nastao, 1967. godine, možemo zaključiti da je to bio film ispred svog vremena. Nema sumnje da je *Point Blank* ozbiljan pokušaj da se u žanr konceptualno i estetski donese osveženje. Reditelj Burman je veoma vešto obuhvatio istoriju žanrovskih konvencija mešajući je sa evropskim modernističkim artističkim pristupom u kinematografiji da bi dobio autorski gangsterski film. Film karakterišu interesantna upotreba boja, neuobičajeni uglovi snimanja kadrova, eksperimentisanje u montaži, nehronološki ispričan rasplet, nedorečenost da li se sve što gledamo dešava ili glavni junak mašta o tome, gej podtekst i vizuelne aluzije ka zatočeništvu individue u svetu moderne tehnologije. *Point Blank* je dokaz da osnovne teme i obrasci gangsterskog žanra mogu izdržati upliv najrazličitijih inovacija. Film ostaje veoma uticajan, ali zbog svoje ekscentričnosti moralo je da prođe mnogo vremena da bi drugi reditelji krenuli sličnim putem kao Burman. S obzirom na način

snimanja, moglo bi se zaključiti da je za istoriju žanra interesantno to što u *Point Blank*–u zaplet nema toliku važnost i ne mora biti shvaćen da bi se uživalo u filmu. Ne postoje gotove poente koje nam film servira, već ostaje otvoren za interpretacije. Burmanovo ostvarenje radikalno je za svoje vreme jer nakon više od tri decenije moralističkih filmova o tome kako se kriminal ne isplati, nove slobode donose gangsterski film sa otvorenim krajem. Istorija žanra je prisutna u njemu, ali je pomućena i izobličena načinom snimanja filma i nechronološkim narativom sa puno flešbekova.

Point Blank nam prikazuje glavnog junaka sa prezimenom Volker (niko u filmu ne zna njegovo ime, čak ni najbliži prijatelj) kako je izigran od strane svog prijatelja Risa, koji puca na njega nakon uspešne pljačke i odlazi sa njegovom ženom. Film prati Volkera u pokušaju da povрати novac i osveti se Risu za prevaru. Zaplet je klasičan, ali su reditelj Džon Burman i pisac Aleksandar Jakobs u njega uneli neobičan zaokret. Volkerova osveta je klasičan narativ, ali on se nalazi, za istoriju žanra, u novom obliku dehumanizovanog depersonalizovanog sveta. On neće dobiti novac, a njegova osveta će često biti usporena nemogućnošću da se snađe u realnosti koju bi hteo nasilnim putem da prilagodi sebi. Naracija filma izgleda kao da pratimo Volkerov san ili maštu o tome kako bi on želeo da njegova realnost izgleda. Na početku vidimo Volkera kako leži ranjen i pita se da li je to san, a na to pitanje do kraja filma nećemo dobiti odgovor. Film nas zbunjuje zbog činjenica da svet koji očekujemo da vidimo u njemu nije tamo, gledamo gangsterski film, ali sva očekivanja nastala na osnovu prethodnog poznavanja žanra ništa nam ne vrede. Film se igra sa gledaocem ne dopuštajući mu da do kraja shvati šta se stvarno dešava i gde je granica između sna ili mašte i stvarnosti. U filmu vidimo svuda distorzirano okruženje po kojem se kreću junaci da bi nam se dočaralo Volkerovo osvetničko mentalno stanje ili iluzija i san. Na početku filma Volker je smrtno ranjen i, dok umire, moguće je da mašta o osveti, njegova imaginacija je film koji on halucinira umirući. U filmu se više puta pominje da je mrtav. Njegova žena mu se obraća: „Kako je dobro biti mrtav”. Konobarica: „Ti si još uvek živ?”, da bi mu kasnije rekla: „Ti si stvarno umro u Alkatrazu”. Bruster izgovara: „Ti si izigran, gotovo je. Zašto ne legneš dole i umreš?”. Pretpostavka da je Volker mrtav u *Point Blank*–u radikalno utiče na percepciju

klasične forme priče o osveti gangstera celoj kriminalnoj korporativnoj organizaciji. *D.O.A* (Rudolph Maté, 1950) iz 1950. sličan je *Point Blank*–u, međutim, glavni junak je otrovan i već mrtav, ali otrov će ga savladati tek za nekoliko dana, a to mu daje vreme za osvetu. Sličnost *D.O.A.* i *Point Blank*–a se ogleda i u činjenici da je prikazano kako kriminal cveta u svetu legalnog biznisa, čime su granice između gangstera i biznismena nestale, a glavni junaci filmova žrtve su korporativnih prevara. U *Point Blank*–u pitanja uvek ostaju: da li je Volker ubijen tokom razmene novca u napuštenom Alkatrazu, da li je film njegova imaginacija ili da li je on ikada i postojao. Pošto na ova tradicionalno važna pitanja nije moguće odgovoriti, verovatno je da su odgovori nebitni. Moguće je da je reditelj ova pitanja ostavio otvorenima da bi skrenuo pažnju sa samog zapleta na način snimanja filma.

Ako izaberemo perspektivu tumačenja u kojoj je Volker stvarno preživeo ranjavanje u Alkatrazu i uspeo da ode iz napuštenog zatvora preplivavši povređen veliku razdaljinu, onda film možemo sagledati kao osvetu starovremenog gangstera savremenim korporativnim kriminalcima. Pogled na film iz ove perspektive postavlja nam pitanje da li je Volker pre presretanja razmene novca u Alkatrazu sa Risom uopšte bio gangster. O njegovoj prošlosti znamo vrlo malo, što nam može ukazivati da Volkerova osвета nije osвета gangstera već običnog čoveka. U tom smislu, *Point Blank* više podseća na *Underworld USA* u kojem se individua sveti korporativnom kriminalu. Burman nam ni ovaj detalj ne otvara, pa, s obzirom da glavni junak zna da rukuje oružjem i vešto primenjuje fizičko nasilje, možemo smatrati da je tačan način kako ga Mason opisuje: „Volker je poslednji gangster, povratak gangsterskog etosa koji vidi svet u personalnim odnosima i kodu časti u svetu koji ne pridaje nimalo važnosti ličnom i individualnom” (Mason, 2003: 128). *Point Blank* sadrži mnogo scena, od kadrova usamljenog Volkera u Alkatrazu, preko opisa savremene kulture i noćnog života u klubovima, pa sve do kadrova sa zgradama korporacija izgrađenih u stilu arhitektonskog modernizma, čime se izražava depersonalizacija i izolacija individue. Film prikazuje gangstera starog kova u obračunu sa modernim kriminalcima u društvenoj sredini otuđenosti i egzistencijalne izolacije, gde novac predstavlja jedinu vrednost. Korporacija protiv

koje se Volker bori je kapitalističko preduzeće, deo sistema kapitala uključenog u globalne tokove kretanja novca, istovremeno izolovano od okolne sredine. „Gangstersku ljudsku funkciju preuzela je tehnologija. Volkerov pravi neprijatelj nisu ljudi sami po sebi, već tehnologija čiji su oni samo proizvođači” (Shadoian, 2003: 258). Zgrada u kojoj živi Ris i ostali korporativni gangsteri ne samo da je smeštena u urbanom miljeu bez mnogo društvenog života, već je i obezbeđena, tako da je gotovo nemoguće doći do njenih stanara. Banda je u ovom smislu okarakterisana radikalnom decentralizacijom u izvođenju operacija i donošenju odluka. Volker pokušava u više navrata da uceni njene pripadnike da mu daju 93.000 dolara, ali jedino na šta nailazi je odgovor da niko nema kod sebe tu količinu novca i da niko ne može na svoju ruku da ih uzme iz korporacije. Bruster u džepu ima jedanaest dolara i kreditne kartice, što Volkera zbunjuje jer ne može da se snađe u savremenom svetu. Niko od članova bande ne pokazuje razumevanje za život kolega. Svaki put kad Volker dođe do nekog njenog člana u namjeri da uceni korporaciju za novac, ostatak bande pokazuje nezainteresovanost za pojedinca. Korporacija ga prepušta na milost i nemilost Volkeru, a jedina briga je očuvanje novca.

Volkerovo nesnalaženje nije okarakterisano samo činjenicom da ga je Bruster zbunio otkrivajući da niko od njih u korporaciji nije u mogućnosti da mu da ogromnu količinu novca. Pored ovoga, u njegovoj potrazi za Risom i daljem navođenju i otkrivanju drugih članova bande pomaže mu Jost. Volker ne zna da je on član iste korporacije u kojoj su Ris i Bruster i da je on u stvari njen uticajni član Feirfaks. Konačni rasplet filma otkriva da je Volker bio samo oružje u međusobnom razračunavanju gangstera korporacije i da je verovatno Feirfaks bio jedini čovek sa dozvolom da mu odobri novac i da je on trebalo da bude meta njegove potrage. Shvativši da je opet izigran od strane korporacije protiv koje je mislio da se bori, Volker se povlači. U konačnom raspletu filma vraćamo se na početak i vidimo kako on opet stiže u Alkatraz da bi presreo tajnu transakciju korporacije u napuštenom zatvoru i preoteo njen novac. Volker šalje Brustera da preuzme novac čekajući ga sakriven u mračnoj prostoriji. Po preuzimanju, Brustera ubija snajperista i pojavljuje se Jost/Feirfaks nudeći mu novac za posao čišćenja bande od njegovih suparnika. Volker uviđa do koje mere je dezori-

jentisan. Njegova lična osveta protiv Risa i ostalih korporativnih gangstera pokazuje se kao sukob unutar bande, a on, kao izigran čovek, naveden je da veruje da se sveti korporaciji radivši u stvari za njene interese. Ovo je totalni poraz Volкера. Svi njegovi naponi pokazuju se besmislenim i on ne zna više u šta može da veruje. Kraj filma (u slučaju da ga ne tumačimo kao san u kojem on nije uspeo da pobegne od sudbine uvek nasamarenog čoveka) možemo tumačiti različito. Volker neće da izađe iz mračne prostorije da preuzme novac od Feirfaksa zato što se boji da će i njega ubiti, ili konačno shvata da nikad neće moći sam da se suprotstavi korporaciji ili se povlači plašeći se da, ako prihvati ponudu, i dalje ostaje igračka u rukama velike mašine čije funkcionisanje nije sposoban da razume.

Volker jednostavno postaje stvar, kao što na kraju film otkriva, on je bio iskorišten od šefa mafije Feirfaksa, kao oruđe kojim se on otarasio zavere podređenih članova korporacije. Volker nije individua koja je postigla samoispunjenje povraćajem novca, nego Feirfaksov automat podešen da izgubi, na svom zadatku on je bio samo sredstvo nečijeg plana. Između ostalog, odbivši Feirfaksovu ponudu da bude deo organizacije, što se može protumačiti kao akt individualne autentičnosti, on je prikazan na kraju u senci, večno izvan i večno u stanju gubitka (Mason, 2002: 129).

Trilogija *Kum*

Prva dva filma serijala *Kum* iz 1972. i 1974. godine pokazuju snagu gangsterskog filma da, nakon perioda cenzure, ponovo uspe da se uspostavi kao vodeći žanr u Holivudu. *Boni i Klajd* i prva dva nastavka filma *Kum*, nakon dužeg vremena, snimani su ponovo kao visokobudžetni filmovi, vraćajući žanr na stare staze slave. Uspeh se ne ogleda samo u tome što su filmovi bili popularni i da su snimani u visokobudžetnoj produkciji, već i u činjenici da je *Boni i Klajd* osvojio dva, prvi deo *Kuma* tri, a drugi deo serijala *Kum* čak šest Oskara. Reprerentacija gangstera, kriminalnih radnji i njihovog nasilja, početkom sedamdesetih je bila opšteprihvaćeni deo popularne kulture. Filmovi *Kum* i *Kum II* predstavljaju, prema mnogim lista-

ma, dva najbolja gangsterska filma, a na IMDB-ovoj listi najboljih filmova svih vremena, u oktobru 2012. bili su na drugom i trećem mestu. Prva dva nastavka iz sedamdesetih imala su odličan prijem i kod publike i kod kritičara, bez obzira što su usložnila gangsterski narativ, donela novu ikonografiju u žanr i prikazala sagu o porodici Korleone kroz tri nestandardno duga filma.

Serijal *Kum* je ušao u popularnu kulturu na način na koji nijedan prethodni gangsterski film nije uspeo. Dijalozi, opis kriminala, organizacija ubistava i prikaz italijanske mafije postali su delom kolektivne sveti jer se ljudi prisećaju pojedinih scena iz filmova i prepričavaju ih širom zapadne kulture. Moguće je da razlozi prodora u popularnu kulturu filmova serijala *Kum* leže u prikazu alternativne kulture i ekonomije koja sadrži elemente svakodnevnog iskustva življenja u legitimnom društvu, ali sa potpuno drugačijim ustrojstvom. Mafijaši organizovani kao porodica italijanskog imigrantskog porekla žive u hermetički zatvorenom sistemu, pokazujući kako savremena ideologija i vrednosti ne postoje u njihovom svetu. Porodica Korleone deo je legitimnog društva, ali je isto enklava zatvorena za mnoge uticaje iz spoljašnjeg sveta. Šadoan piše da svet *Kuma* predstavlja mini društvo unutar globalnog. U klasičnim filmovima žanra kao što su *Državni neprijatelj* i *Lice sa ožiljkom* postoji svet mafije i spoljni svet, a između njih postoji interakcija. U *Kumu* postoji samo svet mafije i mafijaških odnosa, ostali oblici realnosti prisutni su samo kroz perspektivu gangstera i uticaja na porodični kriminalni biznis, ali oni ostaju vizuelno nevidljivi. Međutim, ono što je isto kao u klasicima žanra, jeste potcrtavanje etničkog porekla mafijaša. Drugi film u serijalu *Kum* prikazuje prošlost prvog Dona, razloge imigracije sa Sicilije i, najvažnije, ekonomsku i etničku isključenosti zbog koje je Vito Korleone počeo da se bavi kriminalom. Serijal filmova *Kum*, nakon dugog perioda cenzure, vraća pitanje etničke isključenosti na platna i govori o nepostojanju jednakih šansi za sve u Americi. Međutim, u trodelnoj sagi o smeni tri Dona na čelu porodice razrađene su i mnoge druge teme, a o čitavom serijalu mogla bi se napisati zasebna studija. Stoga će u knjizi biti analizirani samo najvažniji aspekti filmova *Kum*.

Glavni fokus reditelja Frensis Forda Kopole u filmu *Kum* je prikaz tenzija u odnosima mafije u Njujorku. Narativ trilogije opisuje nemoguć-

nost porodice Korleone da zadrži starovremeni konzervativni odnos prema porodici u svetu novodolazećeg biznisa. Međutim, ne radi se o legalnom poslovanju, već o promenama u svetu gangsterskog biznisa. Na početku prvog filma, usvojeni sin porodice Korleone, sada njihov pravni zastupnik Tom Hejgen, saopštava šefu porodice Vitu Korleoneu, nakon sastanaka sa Solocom, poslovnu ponudu: „Soloco... njegov biznis su narkotici. U Turskoj ima polja gde uzgaja mak. A na Siciliji ima fabrike za njegovu preradu u heroin. Trebaju mu pare i protekcija od policije. Za uzvrat nam nudi procenat u poslu. Porodica Tataljia je iza njega ovde u Njujorku”. Na Don Vitovo pitanje šta misli o poslu, Hejgen odgovara: „Ja sam za. U drogi je mnogo veća zarada nego u bilo čemu drugome. Ako se mi ne upletemo u to, neko drugi će. Možda će jedna od pet porodica, možda će sve. Od para koje zarade mogu da kupe još više policije i političke moći. Mi sad imamo sindikate i kocku i to je sjajno, ali u drogi je budućnost. Ako se ne uključimo u to reskiramo da izgubimo sve što smo dosad stekli. Ne sad, ali za deset godina odsad”. Hejgenovim izlaganjem Kopola nas vešto uvodi u porodični biznis Korleoneovih, oslikava da postoji podela poslova između porodica u Njujorku i daje do znanja da je porodica Korleone najuspešnija u podmićivanju političara i ostvarivanju društvene moći. Pored ovog, postaje jasno da druge porodice žele da je ugroze i da je svet gangsterizma nestabilan svet u kojem vlada nepoverenje između vodećih mafijaških organizacija. Takođe, ovo je momenat u kom reditelj nakon uvodnog opisa harmoničnog života italijanske mafijaške porodice najavljuje krvavi obračun među gangsterima i krizu Korleoneovih.

Prvi deo serijala filmova *Kum* opisuje rat između mafijaških porodica i smenu ostarelog šefa na čelu porodice Korleone. Nakon dobijanja ponude od Soloca, porodica Korleone sa Don Vitom odbija da se umeša u poslove vezane za trgovinu drogom. Njega sprečava stara etika da se umeša u, za njega, prljav biznis. Vito je procenio da će uplitanjem u trgovinu droge izgubiti prijatelje u svetu politike, kao i da ne želi da se bavi nečasnim poslom. Međutim, on je gangster starog kova, a kao što je Hejgen objasnio, vremena su se promenila, kao i pogledi na trgovinu drogom u gangsterskom i legitimnom svetu. Hejgen je u pravu i, kako nam se iz filma čini, mada nije direktno prikazano, jedino količina novca određuje mogućnosti

mafijaša da imaju političke veze, a ne priroda biznisa. Kriza porodice Korleone počinje nakon odbijanja poslovne ponude i izbivanja rata u gangsterskom podzemlju. Pored stradanja gangstera vernih porodici, Don Vito je teško ranjen, njegov sin Soni je ubijen, Majkl je morao da ode na Siciliju zbog toga što je, sveteći se, ubio Soloca i korumpiranog šefa policije.

Trilogija *Kum* bi mogla da se sagleda i kao mračna priča o Majklu Korleoneu i njegovom životnom neuspehu da se izvuče iz sveta kriminala. Ono što Munbi najviše ističe kada piše o gangsterskom filmu u knjizi *Public Enemies Public Heroes* (1999) jeste etničko poreklo gangstera i kritika vladajuće ideologije. Prema ovom kriterijumu, filmovi serijala *Kum* su na tragu klasičnog gangsterskog filma, predstavljajući nam nemogućnost pripadnika jedne etničke grupe da legalnim putem ostvari uspeh u društvu. Don Vito je kao imigrant teško živio u Njujorku sve dok nije počeo da se bavi kriminalom. Njegova želja je da mu najmlađi sin Majkl ostane izvan sveta kriminala i uključi se u legitimno društvo kao obrazovana i uticajna figura. Majkl se posvetio civilnom životu, studirao je na koledžu, prijavio se u vojsku tokom Drugog svetskog rata, držeći se dalje od gangstera. Nakon Vitovog ranjavanja počinje Majklova mračna transformacija i on postaje ne samo novi Don, već izuzetno surov i zao mafijaš, prihvatajući tradicionalno sicilijansko shvatanje porodice i druge vrednosti ruralne zajednice. U filmu je on prvi put prikazan po povratku iz vojske, na svadbi svoje sestre, u zatvorenom krugu porodice. Došao je na svadbu da pokaže poštovanje porodici, ali njegova vojnička uniforma i devojka neimigrantskog porekla pokazuju njegove tendencije da živi u civilnom društvu daleko od porodičnog kriminalnog biznisa. U jednom momentu on devojci, nakon objašnjavanja kriminalnih aktivnosti porodice Korleone kaže: „To je moja porodica Kej. Ja nisam”.

Majklovi napori ostaće, kao i očevi, bezuspešni jer on će u sva tri dela filma pokušati da napusti mafijaške korene i pređe u svet legalnog biznisa, ali mu prošlost i italijansko poreklo neće to nikada omogućiti. Iako je nasledio kriminalni biznis svoga oca, u drugom i trećem delu pokušaće da ih se oslobodi. Pitanje etničnosti se provlači u svim delovima filma, a u drugom delu trilogije *Kum* senator Nevade uvrediće Majkla: „...nameram da vas iscedim. Ne sviđaju mi se ljudi kao vi. Ne sviđa mi se što u ovu

neiskvarenu zemlju dolazite nauljene kose u tim svilenim odelima. Pokušavate da se prikažete kao pristojni Amerikanci. Ja ću da poslušem sa vama, ali ja prezirem to vaše pretvaranje. Taj nepošten način na koji prikazujete sebe i svoju jebenu porodicu”. Majkl će u poslednjem delu trilogije uspeti da se približi legalnom poslovanju, ali će se pokazati da u svetu legalnog biznisa vladaju prevare i da se on ne razlikuje od sveta kriminala. Trilogija *Kum*, osim prikaza deprivilegovanih etničkih zajednica, veoma kritički prikazuje liberalni kapitalizam, nastavljajući tradiciju klasičnog gangsterskog filma.

Majkllov povratak tradiciji verovatno je uslovljen njegovim boravkom na Siciliji. Nakon što je ubio Soloca i policajca, porodica Korleone ga šalje van zemlje dok se stvari u Americi ne slegnu i njegov boravak ponovo ne bude bezbedan. Upoznajući sicilijansku kulturu, Majkl počinje da usvaja i te vrednosti i poglede na svet. Nakon kraćeg vremena, on pronalazi svoju prvu ženu i prihvata da se dodvori njenom ocu i prođe celu tradicionalnu proceduru prošnje devojke u ruralnoj sredini. Sve teče idilično kratko vreme jer ubrzo njegov boravak na Siciliji postaje nebezbedan, a žena u pokušaju atentata na njega strada. Po povratku sa Sicilije, Majkl više nije onaj junak kojeg smo upoznali na početku filma na sestrijoj svadbi. Serijal filmova *Kum* postepeno, sa Majkl ovom transformacijom, dobija mračnu notu i prikazuje ga kao daleko manje srećnog gangstera od njegovog oca. Vito Korleone je do pred kraj života uspeo da sačuva svoju porodicu i sicilijanski stil života u Njujorku, da bi u vreme njegove duboke starosti izmenjene okolnosti u legitimnom svetu, kao i mafijaškom podzemlju, dovele do narušavanja idile koju je on uspeo da zadrži celoga života. Ipak, Vito Korleone je, osim što je izgubio jednog sina, umro u dubokoj starosti, čuvajući unuke, predavši porodični biznis Majklu. Njegovo najveće razočarenje je što, pored sve moći koju je imao, nije uspeo od Majkla da napravi uglednog čoveka legitimnog društva, već mu predaje kriminalni biznis, sve ono čime se on bavio jer je morao, ali to nikada nije želeo svojoj deci. Vito Korleone kaže Majklu: „Znao sam da će Santino morati da prođe kroz sve ovo... Ali za tebe to nikada nisam želeo. Ceo sam svoj život radio. Ne žalim se što sam brinuo o svojoj porodici. Nisam hteo da budem budala, da plešem poput lutke na koncu kojom upravljaju svi ti moćnici. Ne žalim se,

to je moj život, ali sam se nadao da, kada dođe tvoje vreme, da ćeš ti biti neko ko drži konce. Senator Korleone. Guverner Korleone. Nešto”.

Dalji život Majkla Korleonea biće borba da uđe u legalni sistem društva. Svaki put kad bi ga žena pitala kada će prestati da se bavi kriminalom, on bi odgovorio: „U roku od pet godina prelazim u svet legalnog biznisa” – što mu je verovatno i bio cilj. Međutim, on se promenio, njegov karakter postaje osvetnički i zao, on više nije nasmešeni mladić, već surovi gangster koji zaglibljuje sve dublje u svet mafije. Njegova pozicija Dona se ne ogleđa u ubijanju i ličnom razračunavanju, već širenju uticaja porodice i smišljanju najrazličitijih ubistava svih onih koju su pokušali da mu stanu na put. Majkl veoma uspešno razvija gangsterski biznis i jača uticaj porodice. Prvo je ubio sve vođe familija u Njujorku, preselio je porodični biznis u Nevadu (preuzimajući sve kockarnice) i na kraju prvog dela, po njegovom nalogu, ubijen je sestrin muž zbog izdaje i smrti brata Sonija. Ubistvo sestrinog muža najavljuje njegovu hladnokrvnost i u drugom delu filma će, osim svojih neprijatelja, ubiti i najstarijeg brata Freda zbog toga što su ga drugi mafijaši nasamarili i od njega saznali informacije o Majklu pokušavajući da ga eliminišu. Majkl je predstavljen kao okrutan lik spreman da uništi svakoga ko mu se nađe na putu. Njegov karakter doneće mu nesrećan život i, konačno, raspad porodice. On je pokušao, kao njegov otac, da sačuva porodicu na okupu, međutim, svojim ponašanjem zgrozio je i sestru i ženu. Njegova žena je izvršila abortus ne želeći da mu rodi sina od kog bi on napravio još jednog monstruma mafijaša. Majkl u jednom momentu kaže: „Ako je išta u ovome životu sigurno, ako nas je istorija nečemu naučila, to je onda da svako može da se ubije”. Tom Hejgen zgranut pita: „Razmisli oko ovog Majkl... Rot i braća Rosano su u begu. Jesu li oni vredni i jesmo li mi dovoljno jaki? Da li je to vredno? Ti si pobedio. Želiš li baš svakoga da ubiješ?”. Ništa od onoga što je njegov otac imao on nema. Moćniji je gangster i porodica Korleone sa njim na čelu nikada nije bila jača. Ali to više nije porodica, ostao je samo stari naziv zbog toga što su nekada porodice organizovale kriminal. Majkla je zbog svireposti, ubistava i licemerja žena napustila, ubio je jedinog preostalog rođenog brata i udaljio se od sestre ubivši joj muža. U vezi sa Majklovim ubistvima rođaka Mason piše: „Ubistva potcrtavaju hipokriziju mita porodice, čak iako su izvršena da bi se ona

zaštitila” (Mason, 2002: 134). Mason ide dotle da tvrdi da se hipokrizija ne ogleda samo u Majklovim ubistvima rođaka, već i u želji Karla i Freda da ga izdaju, što ukazuje na hipokriziju lojalnosti unutar porodice. U poslednjoj sceni drugog dela serijala *Kum* Majkl sedi sam u stolici i seća se setno idile porodičnog života, davno prošlog dana kada je Vitu Korleoneu bio rođendan, a svi članovi porodice na okupu. *Kum II* daje mračnu sliku gangsterizma i prikazuje Majkla kao tragičnog lika koji je ubijanjem opustošio sve oko sebe, uništivši svoju porodicu, ono što je naučio na Siciliji da je najsvetije. U trećem nastavku, ostareli Majkl kaže svešteniku na ispovesti, očajan: „Izneverio sam ženu, izneverio sam sebe. Ubijao sam ljude. Izdavao naredjenja da budu ubijeni. Naredio sam ubistvo svoga brata. Ubio sam sina svoje majke. Ubio sam sina svoga oca”.

Kum III nastavak je priče o porodici Korleone i njenim pokušajima da pređe u svet regularnog biznisa. Treći nastavak je slabiji od prethodna dva i sadrži dosta patetike i nostalgije za vremenima koja su prošla. Međutim, s obzirom da smo celo poglavlje o trilogiji *Kum* sagledali kroz lik Majkla Korleonea (sa čijim formiranjem u Dona mafije počinje film, da bi nam u drugom delu bila prikazana njegova zrela gangsterska karijera), treći deo bi mogao da se vidi kao njegov zalazak i prepuštanje porodičnog biznisa nasledniku. Umesto Majklovog sina, nezainteresovanog za očeve poduhvate, na čelo porodice će doći Sonijev sin Vinsent. *Kum III* prikazuje ostarelog Majkla kao internacionalnog brokera sa tendencijom širenja kapitala na evropsko tržište. On pokušava da prebaci svoj nelegalno stečeni kapital na tržište nekretnina preuzimanjem kontrole nad međunarodnom kompanijom *Imobiliare* uz pomoć korumpiranih predstavnika Vatikana. Majklov biznis našao se na globalnom tržištu, daleko od hermetički zatvorenih kriminalističkih akcija porodice Korleone iz Njujorka sa početka filma. Međutim, očigledno je da su igrači u svetu biznisa pokvareniji od mafijaša i Majkl se prvi put ne snalazi, već biva nasamaren od drugih kapitalista i članova korporacije *Imobiliare*. Sa druge strane, mafijaška prošlost ne dozvoljava mu da izađe iz sveta kriminala. On odlazi sa celom porodicom i rođacima na Siciliju da bi pokušao da utiče na ljude iz Vatikana, gde se film i simbolično završava. Zgađen nad onim što je za života radio i nad činjenicom da se na Siciliji i kod kuće u Americi italijanski mafijaši već

godina međusobno ubijaju, on predaje vlast Sonijevom sinu Vinsentu. Kao i u *Licu sa ožiljkom*, u *Kumu III* provlače se incestuozni odnosi između rođaka Vinsenta i Majklove ćerke. Poslednja želja bivšeg Dona, da Vinsent ostavi njegovu ćerku nije ostvarena jer su u napadu na porodicu Korleone na Siciliji mafijaši uspeli da je ubiju. Bivši Don Majkl ostaje na Siciliji gde umire u dubokoj starosti, sasvim različito od svoga oca, nesrećan zbog svoje i sudbine porodice. Vlastitu porodicu je uništio, nije uspeo da se izvuče iz sveta gangsterizma i ostavio je Vinsenta u sličnom okruženju koje je on nasledio od Vita Korleonea.

Gangsteri na margini i afroamerički gangsterski film

Serijal filmova *Kum* prikazuje institucionalizaciju mafije i širenje njene društvene moći u svakom pogledu. Ipak, to nije jedini pravac razvoja gangsterskog filma jer su se tokom sedamdesetih javile i drugačije varijacije žanra, prikazujući ih kao marginalce ili pripadnike rasno potlačenih grupa u Americi. Kada je u pitanju afroamerički gangsterski film, verovatno su najbolji primeri ove vrste filma sedamdesetih godina *Across 110th Street* i *Black Caesar*. Pomenuti filmovi se svrstavaju u *blek-eksploatacijske/blacksploitation* filmove jer tematizuju položaj Afroamerikanaca u Americi. Izraz dolazi iz engleskog jezika kao kovanica dve reči crni (*black*) i eksploatacijski (*exploitation*) da bi se ukazalo na dve stvari. Prva je da se ova vrsta filmova bavi pitanjem Afroamerikanaca, druga da nastaje u žanru filmova eksploatacije pojedine kinematografski neobrađene teme kao što su bajkerski film, seks-eksploatatorski film i sleš film. Eksploatatorski film se bazira na eksploataciji nekog fenomena, kojeg filmovi A produkcije za masovni auditorijum izbegavaju, i to na često veoma bizaran način u B produkcijskom stilu prikazujući neke od tabu tema naše kulture. Ovi filmovi proizvod su novih sloboda u filmskom izražavanju, ali i želje da se progovori o temama koje su prisutne u društvu, ali ih ljudi izbegavaju, kao što su: siromaštvo, neuobičajeni oblici ispoljavanja seksualnosti, marginalizovane potkulture ili brutalno nasilje. Blek-eksploatacijski filmovi često prikazuju teške okolnosti života afroameričke zajednice, rasni konflikt sa

belom populacijom i društvene razloge kriminalnog ponašanja. Međutim, ciklus filmova blek–eksploatacijskog filma nestaje posle sedamdesetih, nakon optužbi da širi negativno stereotipno viđenje crne populacije u Americi. Ipak, niz filmova ovog žanra iz sedamdesetih ostavio je veoma veliki uticaj na kinematografiju i specifično gangsterski žanr. Na primer, Kventin Tarantino čini (u svom izboru muzike, glumaca ili u režiji pojedinih scena) pregršt aluzija ka ovom podžanru. Moglo bi se reći da je *Džeki Braun* postmoderna verzija gangsterskog blek–eksploatacijskog filma, gde osim glumaca i scena preuzetih iz ovog žanra, Tarantino uključuje i istoimenu glavnu muzičku numeru iz filma *Across 110th Street*, praveći izvore svojih aluzija jasnim.

Across 110th Street bi se mogao uzeti kao primer gangsterskog blek–eksploatacijskog filma sa tipičnim narativom za ovu vrstu, gde se sitni kriminalci sukobljavaju sa organizovanim kriminalom i državnim institucijama. Kroz prikaz ove vrste sukoba žanr nam oslikava kontrolu individualnog od strane institucija korporativne mafije i vladinih organa. Obično narativ predstavlja kriminalca u nezavidnom položaju u društvu i njegov pokušaj da se pomakne sa dna društvene lestvice. U filmu *Across 110th Street* trojica sitnih kriminalaca u bezizlaznim životnim situacijama pljačkaju italijansku mafiju odnoseći 300.000 dolara. Jednog od pljačkaša, Harisa, devojka nagovara da vrati novac, ali on joj objašnjava: „Mogu da se vratim u zatvor... posle toga kad izađem da radim kao portir. Da čistim iza nekog prokletog belca... Ti gledaš u četrdesetdvo godišnjeg crnca bivšeg osuđenika, bez škole, bez obuke i sa medicinskim problemom. Ko bi me hteo za bilo šta osim pranja kola ili radnika na građevini?“. Nemogućnost pronalaženja bilo kakvog rešenja za pristojan život dovodi tri pljačkaša do očajja. Haris pokušava da se izvuče iz geta donoseći pogrešnu odluku o pljačkanju italijanske mafije. Okolnosti otežava činjenica da su tokom pljačke ubili pripadnike drugih kriminalnih organizacija, među kojima su bila dva člana njujorške mafijaške porodice. U poteri za pljačkašima, osim policije, nalazi se i mafija sa namerom ne samo da povрати novac i osveti smrt svojih članova, već da pokaže brutalnošću ko je dominantna sila u Njujorku i time spreči nove pokušaje da je neko prevari. Oni nemaju kao individue nikakvu mogućnost da se suprotstave organizovanom kriminalu,

a brzo razotkrivanje pljačkaša olakšava i njihovo amatersko ponašanje. Izbavljenje za njih bi eventualno moglo da postoji ako bi uspeali da izađu iz geta i pređu 110. ulicu u Njujorku koja odvaja geto od drugih delova grada i uspeju da se sklone ili sakriju. Međutim, niko od njih nije uspeo da pređe 110. ulicu. *Across 110th Street*, pored zalaženja u karaktere pljačkaša, dočarava stanje u njujorškoj policiji, opisujući odnose dva detektiva tokom istrage pljačke i predstavlja italijansku mafiju u Njujorku. Takođe, na vrlo vešt način reditelj nam prikazuje prostornu odvojenost bogatih italijanskih mafijaša u skupom delu grada i urbanu izolaciju afroameričke populacije u siromašnom Harlemu. Film koristi okvir gangsterskog žanra da bi potcrtao etničke, rasne i socijalne razlike u američkom društvu. Samo, za razliku od klasičnog gangsterskog žanra, kriminalcima u ovoj vrsti filma američki san ostaje van domašaja. Bavljenje kriminalom više je pokušaj golog preživljavanja. *Black Caesar* ima drugačiji narativ i posvećen je usponu i padu afroameričkog gangstera, kao što je to bio slučaj u *Malom Cezaru* sa usponom imigranta Italijana Rika Bandela. Film naglašava nemogućnost crnog mafijaša da pobedi legitimno društvo i podzemni mafijaški svet. Glavni junak, Tomi Gibs, otpočetka filma prikazan je kako navodno napreduje, međutim, njegov uspeh ne prepoznaju ni njegova porodica ni drugi etablirani mafijaši koji ga konačno ubijaju.

Primeri filmova gangstera sa margine tokom sedamdesetih su *Ulice nasilja* reditelja Martina Skorsezea, *Ubistvo kineskog kladioničara* Džona Kasavetesa, *Čarli Varik* Don Zigela i *Pasje popodne* Sidni Lumenta. *Ulice nasilja* prikazuju glavnog junaka Čarlija kao člana velike italijanske porodice u Njujorku, ali istovremeno i pripadnika bande sitnih mafijaša iz kraja u kom živi. On ima svoju paralelnu bandu u koju, zbog ljubavi prema njegovoj sestri, pokušava da uključi problematičnog Džoni Boja. Banda vrši sitne kriminalne radnje zarad zgrtanja novca i izvršava zadatke koje Čarli dobije od svoje mafijaške porodice. Kriminalci u okviru bande nisu uključeni u mafijaški podzemni svet, jedina veza je Čarli, međutim, njegov najveći zadatak u okviru porodice je da prikupi pare za ujaka Đovanija. Unutar bande vladaju loši odnosi zbog Čarlijevog druženja sa Džonijem, jer on stalno pravi probleme pozajmljujući novac i ne vraćajući dugove. Čarli je pred kraj filma dobio ponudu od svoje porodice da se uključi u ozbiljan

kriminal, što bi zahtevalo red i disciplinu u izvršavanju zadataka. Ujak Đovani insistira na tome da mora da napusti Džonija i njegovu sestru, a u zamenu mu nudi vlasništvo nad restoranom. Mafija ne prepoznaje problematične marginalne kriminalce kao ozbiljne saradnike. Do kraja filma vidimo krvav međusobni obračun članova amaterske bande prouzrokovan Džonijevim ponašanjem i Čarlijevo ranjavanje. Film se završava nedorečeno, ali nameće se utisak da Čarli mora da se uključi u porodični biznis ili će završiti ubijen na ulici u obračunima sitnih kriminalca zbog duga koji bi u svetu organizovanog kriminala bio sitnica.

Čarli Varik je delimično optimističan film u opisu suprotstavljanja marginalnih kriminalaca organizovanoj mafiji. Članovi skupljene amaterske bande pljačkaju banku u malom mestu, ne znajući da u banci veliki mafijaši kriju pare zarađene nelegalnim poslovanjem. Od dva preživela pljačkaša samo Čarli Varik uspeva da se izvuče i sakrije se sa ukradenim novcem, međutim, on je izgubio ženu i prijatelje. *Provalnik na slobodi* je film u kojem Dustin Hofman glumi junaka puštenog na slobodu iz zatvora nakon služenja kazne. On se ne snalazi u svetu u kom ga tretiraju loše jer je bivši robijaš. U nemogućnosti da izdrži pritisak, on se bezuspešno vraća pljačkanju prodavnica, a policija ga otkriva i ubija mu druga. Film se završava prikazom glavnog junaka u bekstvu iz Los Anđelesa u nadi da će uspeti da se sakrije od policije u nekom drugom delu Amerike. *Ubistvo kineskog kladioničara* opisuje Vitelija, sitnog kriminalca, vlasnika striptiz lokala, kako se zadužuje na kocki kod mafijaša. Za otplatu duga, on mora da ubije kineskog kladioničara zbog toga što im je on glavna konkurencija. Viteli ga ubija, ali je ranjen u leđa. Nakon izvršavanja zadatka on je shvatio da je poslat da ubije vođu kineske mafije (mada mu to tako nije predstavljeno), najvećeg mafijaša zapadne obale. Ljudi koji su ga poslali na zadatak nisu očekivali da će se živ vratiti, a kamoli da će ubiti šefa kineske mafije, da bi nakon njegovog povratka pokušali da ga eliminišu. On ponovo uspeva da se uspešno obračuna sa njima, a film se završava prikazom Vitelija kako ranjen dolazi u svoj klub. Reditelj ne naznačava, ali se stiče utisak da će u bliskoj budućnosti verovatno podleći posledicama ranjavanja. Film *Pasje popodne* je otišao najdalje u prikazivanju nesrećnih sudbina marginalizovanih kriminalaca. Oni su predstavljeni potpuno amaterski u pokušaju

pljačke banke, baš u vreme kad je sav novac preuzet iz nje. Policija ih odmah okružuje, a drugi deo filma opisuje njihov potpuni neuspeh u pregovorima sa njom.

Postmoderni zaokret i spektakl gangsterskog filma

Dekada osamdesetih, nakon veoma velike raznovrsnosti i produkcije gangsterskog filma sedamdesetih, nije bila toliko značajna za žanr u Americi. Međutim, sledeća dekada devedesetih donosi veliki broj značajnih gangsterskih filmova kao što su *Dobri momci* i *Kazino* Martina Skorsezea, *Karlitov put* Brajana de Palme, postmodernu verziju *Boni i Klajda*, ostvarenje Tonija Skota *Istinita romansa / True Romance* (Tony Scott, 1993), *Kralj Njujorka / King of New York* (Abel Ferrara, 1990) Abela Ferrare, braća Koen snimaju *Milerovo raskršće*, Tarantino izbacuje tri gangsterska filma *Ulične pse*, *Petpračke priče* i *Džeki Braun*, čak i Džim Džarmuš snima film u gangsterskom žanru *Duh pas*, a Kopola završava svoju trilogiju *Kum*. Iste dekade nastaje niz afroameričkih gangsterskih filmova kao što su: *New Jack City*, *Boys in the Hood*, *Menace II Society* i *South Central* (Stephen Milburn Anderson, 1992). Takođe, pojavljuje se mnogo ostvarenja nastalih mešanjem sa drugim srodnim žanrovima, kao na primer: *Vrelina*, *Poverljivo iz LA* i *Dežurni krivci*. Iako osamdesete nisu bile značajne za žanr na produkcijskom nivou, tokom ove dekade pojavljuju se dva značajna i nezaobilazna filma gangsterskog žanra. Cela dekada osamdesetih obeležena je ostvarenjima Serđa Leonea *Bilo jednom u Americi* i rimejkom legendarnog *Skarfejsa* Brajana de Palme (kod nas je prva verzija filma Haurda Hokska prevedena kao *Lice sa ožiljkom* umesto *Skarfejs*, dok je u rimejku zadržan originalni naslov). Vredelo bi pomenuti i film *Nesalomivi*, ali on nastaje po modelu G-man filmova u kojem neustrašivi detektivi uspevaju u obračunu sa kriminalom, te mu stoga neće biti pridata posebna pažnja. Nostalgija za prošlim vremenima, intertekstualnost i citat-

nost, kao i sve češće odustajanje od predstavljanja realnosti i kretanje ka spektaklu kriminala i nasilja gangstera, polako počinju da uzimaju maha u dekadi osamdesetih, da bi kulminirali u devedesetim. Ako smo pomenuli da se kinematografija Novog Holivuda našla između modernizma i dolazećeg postmodernizma, već u ostvarenjima osamdesetih možemo videti da preovlađuje postmoderni senzibilitet.

Interesantno je da tendencije postmoderne u kinematografiji nisu opštevažeće i jednoznačne. Karakteristike postmodernog filma postoje i mnoge studije posvećene su toj temi: *Images of Postmodern Society* (Denzin, 1991), *A World in Chaos; Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema* (Boggs i Pollard, 2003) i *Postmodern Hollywood* (Booker, 2007). Takođe, autor ove knjige je na srpskom jeziku posvetio knjigu postmodernoj teoriji i filmu 2011. godine. U prilog tome da je na snazi postmoderni senzibilitet u gangsterskom žanru ide i činjenica da je Mason u svojoj knjizi *American Gangster Cinema* (2002) filmove od dekade osamdesetih označio postmodernim. Pre nego što se pređe na analizu onih filmova, za koje se smatra da su najznačajniji, ukratko će biti prikazane kulturna klima i odlike postmoderne kinematografije. Postmodernizam se u filmu, kao i u drugim oblastima kulture, pojavljuje kao heterogeno polje ispoljavanja, a ono se ogleda, između ostalog, i u prihvatanju i reciklaži već postojećih uticaja. U teoriji se baziranje savremenih ostvarenja na već postojećim tekstovima zove intertekstualnost. Postmoderna intertekstualna kulturna produkcija tekstova svih vrsta, ne samo filmskih, navela je Rolana Barta da objavi smrt autoru i da prvenstvo čitaocu u tumačenju teksta. Postmoderni film, kao i svaki drugi tekst, pokazuje se kao multidimenzionalni prostor u kojem se različiti uticaji prepliću i sukobljavaju. Bart u delu *Smrt autora* (1987) smatra da tekstualna isprepletanost citatima, referencama i aluzijama ukazuje na činjenicu da jezici prošlih i sadašnjih kultura presecaju tekst uzduž i popreko. Danas se tekst čita i tumači bez traženja porekla u njegovom autoru. Tekst je mreža značenja koja se širi i ne zahteva poštovanje. Možemo ga čitati bez traganja za osvrtanjem na autora, a tumačiti međutekstom koji ukida pravo na svako nasleđe.

Ključ za razumevanje postmodernog filma je ono na čemu su Boderijar i Džejmson insistirali, a to je da nas kinematografija oslobađa sećanja

na bilo koji istorijski trenutak. Pošto je istorijska prošlost zamenjena citatima i aluzijama ka drugim tekstovima, postmoderna nostalgija ne mora da se oslanja više ni na prošlost, već na večnu sadašnjost. Postmoderna, za razliku od drugih oblika nostalgije, uključuje sećanja na događaje koji se nisu desili. Intertekstualnost postmodernih filmova je odličan primer ovog fenomena. Filmovi se oslanjaju na medijske predstave iz prošlosti i stvaraju citatni tekst koji nije stvarna istorija, već se sastoji iz pojednostavljenih i stereotipizovanih medijskih predstava vremena koje je prošlo. Na ovu tendenciju u medijskom predstavljanju ukazao je Žan Bodrijar (1991) govoreći o simulakrumima, kopijama nečeg što ne postoji, objašnjavajući Bogdanovičev film *Poslednja bioskopska predstava*. Po istom modelu nastaju i dva najznačajnija filma gangsterskog žanra osamdesetih *Bilo jednom u Americi* i *Skarfejs*. Ovi filmovi stvaraju izmaštane slike prošlosti koje ili imaju, ili nemaju nekog oslonca u realnoj istoriji. Istorija predstavljena posredstvom filma nema nikakvog odnosa sa istorijskom stvarnošću, onom koju nam prikazuje. Postmoderna nostalgija je stilski pravac u kom se više vodi računa o pravilima žanra i žanrovskoj istoriji nego o tačnom predstavljanju prošlosti. Međutim, ove tendencije će kulminirati devedesetih u filmovima braće Koen, Tima Bartona i Kventina Tarantina. U radikalnim ostvarenjima postmodernog gangsterskog filma je čak izobličeno, ispeglano i stereotipizovano predstavljanje prošlosti izbačeno. Najbolji primeri postmodernog gangsterskog filma, *Milerovo raskršće* i *Petparačke priče*, izviru samo iz realnosti drugih tekstova.

Fredrik Džejmson piše o pomenutim procesima u tekstu *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu* (1995). On je okupiran procesom nestanka istorije koja iščezava usled medijske sveprisutnosti događaja, što predstavlja agoniju svega stvarnog i racionalnog. Simulacija stvarnosti nastaje usled toga što produkti medijske kulture nastaju zarad cilja da se nadomesti nedostatak istorije. Svi događaji jednom življeni u prošlosti oživljavaju se medijskom medijacijom, samo sada bez ikakvog kriterijuma, zarad proizvodjenja osećanja nostalgije. Kod Džejmsona, za razliku od Bodrijara, simulacija vodi u stanje transformacije sveta i njegove prošlosti u pseudo događaje. On piše da se takvi događaji mogu podvesti pod platonističku teoriju o simulakrumu, identične kopije nečeg življenog, čije originalno

iskustvo nikad nije postojalo. Bodrijar smatra da film može bezuspešno da pokuša da se stavi u službu oživljavanja onoga što je njegovo postojanje neutralisalo. Ako pokuša da oživi istoriju, on će stvarati samo iluzije bez daljeg smisla. Simulacija je jedino što film proizvodi, gušeći stvarnost. Kod Bodrijara *retro film* stvara niz referenci bez oslonca u realnosti, dok kod Džejmsona *film nostalgije* namesto istorije nudi niz referenci prema drugim tekstovima. Iako je Bodrijarova analiza simulacije značajna, Džejmsonovo uvođenje intertekstualnosti upućuje nas na citatnu analizu postmodernog filma i omogućava upliv Bartovih i ideja drugih teoretičara u intepretaciju filmskog teksta. Tumačenje postmodernog teksta ovim postaje intelektualna igra prepoznavanja uticaja. Ovom temom su se bavili mnogi teoretičari kao što je Umberto Eko. Intertekstualnost u gangsterskom filmu omogućava uživanje u žanrovskim ostvarenjima na dva nivoa (u teoriji se koristi termin dvostruko kodiranje). Sa jedne strane postoji zadovoljstvo u razvoju likova, dinamici i zapletu filma, a sa druge postoji uživanje u prepoznavanju citata i aluzija iz istorije žanra, ali i iz svih drugih tekstova na koje se reditelj oslonio snimajući film. Međutim, postmoderni film sadrži u sebi još niz odlika, osim simulacije i intertekstualnosti, značajnih za razumevanje gangsterskog žanra poslednje dve dekade dvadesetog veka i one će biti ukratko izložene.

Mešanje žanrovskih konvencija odlika je postmoderne kinematografije. Filmovi rađeni u više žanrova su postojali oduvek. Međutim, postmodernu kinematografiju odlikuje to da iznova sklapa semantičke i sintaksičke crte različitih žanrova. Ova osobina, kao i intertekstualnost, stvara pseudo memoriju, jer upućuje na poznavanje žanrova prošlosti i ne referira ka stvarnosti. Takođe, dešava se često da reditelji rade film u nekom žanru na takav način da obrnu sve njegove konvencije. Ipak, kada se tako nešto desi, film je i dalje žanrovski jer ga prepoznajemo na osnovu toga što shvatamo koje su to sve konvencije gangsterskog ili vestern filma obrnute i time dolazimo do uživanja u njemu, naravno, ukoliko je reditelj bio vešt u svojoj nameri. Nelinearna naracija opet nije isključivo odlika postmodernog filma. Nehronološki su se snimali filmovi u ranijim dekadama, ali vrlo retko. Od kada je Tarantino snimio *Ulične pse*, broj filmova sa nelinearnom naracijom se drastično uvećao, a sama nelinearnost u predstavljanju doga-

đaja se usložnila i sofisticirala. Filmovi devedesetih sa nelinearnom naracijom koristili su je na više načina, da bi se jedan događaj predstavio iz više delova, retrospektivno prikazala radnja, ili da film dobije cikličan tok, da bi počeo i završio se istom scenom. Samorefleksivnost filma je u postmodernoj kinematografiji razvijena do te mere da se poenta nekog ostvarenja ogleda u skretanju pažnje publici da se ne podražava realnost, već predstavlja refleksiju ka samom sebi kao fikciji, ili sugeriše da se sastoji od drugih tekstova. Suprotno klasičnom periodu u kinematografiji u kojem se težilo da se publika navede na utisak da se junaci nalaze u stvarnom svetu, u postmodernom filmu putem samorefleksivnosti skreće se pažnja da gledamo nestvarni svet. Kombinovanje medijskih formata sve je učestalije i filmovi uključuju u sebe scene ili čitave delove nastale kao televizijske emisije, crtani film ili muzički spot. Otvorenost kraja filma je osobina sve učestalija u savremenoj kinematografiji. Klasični Holivud je zbog cenzure i duha vremena snimao gangsterske filmove sa usponom mafijaša, nakon čega bi sledila njegova smrt i narativ bi time bio zaokružen. Veoma često, kraj postmodernog filma ostaje nedorečen ili film nema jasnu strukturu koja bi nas navela da zaključimo šta se junacima filma desilo. Relativizacija opšteprihvaćenih moralnih normi je karakteristika posebno izražena u postmodernom gangsterskom filmu. Klasični Holivud je nametnuo okove reprezentacije gangsterizma, a postmoderni je doneo relativizaciju svega što se prikazuje, pa su tako dobro i loše, istinito i lažno, dobronamerno i zlonamerno i lepo i ružno u reprezentaciji pomešani. Nema uplitanja nikakve ideologije individualne slobode suprotstavljene društvenom pritisku ka konformiranju vladajućim normama. U postmodernim gangsterskim filmovima policija je često prikazana u negativnom svetlu, a gangsteri u pozitivnom, ostaje nejasna opravdanost upotrebe nasilja, pojavljuje se bezrazložno nasilje u kom junaci muče druge bez neke osobite koristi, nema moralnih poruka u vezi sa korupcijom ili bavljenjem kriminalom i još mnogo oblika bleđenja distinkcija između dobrog i lošeg. Poslednja karakteristika postmodernog filma koja će biti istaknuta je slabljenje granice između visoke i popularne kulture. Gangsterski film je oduvek bio pop-kulturna forma, pa ova kategorija nije značajna za njegovu analizu u velikoj meri. Ipak, kao što je pomenuto, Novi Holivud je u žanrovsku produkciju u

izvesnoj meri uneo evropski artizam i stvorio niz gangsterskih filmova autorskog tipa. Međutim, u postmodernoj kinematografiji, kao i u ostalim oblastima svaralaštva, visoka umetnost kao koncept počinje da se meša sa pop fenomenima. Mada jasna distinkcija između toga šta je pop, a šta visoka kultura nikad nije postojala, postmoderni film pokazuje samosvesnost da je na snazi proces nestajanja granica između visoke umetnosti i pop kulture. Reditelji refleksivno počinju da se igraju sa ovim procesom snimajući ostvarenja u popularnom gangsterskom žanru korišćenjem rešenja umetničke filmske montaže ili kompleksnim načinom snimanja. Najuspešija dela postmoderne kinematografije i gangsterskog žanra uspela su da igrom sa formama popularnog i uzvišenog dobiju neuobičajena i originalna ostvarenja.

Bilo jednom u Americi

Postmoderna nostalgija za prošlim vremenima predstavljenim na idealizovan način vidljiva je već u filmu Serđa Leonea *Bilo jednom u Americi*. Reditelj povezuje dug vremenski period detinjstva, zrelog doba i starosti gangstera. Glavni junak filma, Nudl, vraća se iz egzila u kojem je boravio trideset pet godina u Njujork jer je dobio pismo iz kojeg shvata da neko zna gde se on krije. Film otvaraju scene u kojima mafijaši traže Nudla, on se uspešno krije, uspeva da ih eliminiše i kupuje kartu za bilo gde, prvim autobusom. Nudl dolazi do izlaznih vrata autobuske stanice, a reditelj koristi vešt način da nas prebaci u vreme trideset pet godina nakon njegovog napuštanja Njujorka, praveći rez na tom mestu i prikazujući ga kako ostareo ulazi kroz vrata autobuske stanice vraćajući se u svoj grad. Pokušavajući da otkrije ko ga je pozvao u grad, Nudl se priseća svoje mladosti i zrelog gangsterskog doba. Njegova sadašnjost preplavljena je sećanjima, a ona simbolično odzvanjaju u glavi glavnog junaka kao zvono telefona koje se čuje u pozadini tokom predstavljanja prošlih događaja. Nudl, otkako je napustio Njujork kao da nije živ, o čemu svedoči njegov odgovor na pitanje šta je radio sve vreme odsustva, on kaže: „Išao sam rano u krevet”. Njegov svet se sastoji od sećanja i pokušaja da otkrije misteriju ko je prevario bandu otevši joj sav plen nakon pljačke. Sećanja na prošlost ima-

ju lični subjektivni karakter, te stoga Mason (2002) smatra da film ne predstavlja tipičan primer nostalgije koja idealizuje prošlost u postmodernim filmovima. Prošlost je prikazana kroz vizuru glavnog junaka i idealizacija se može objasniti subjektivnošću njegovih sećanja.

Narativna struktura je kompleksna i reditelj nas vešto vodi kroz tri vremenska razdoblja, smenjujući delove filma nakon što se Nudl vratio u Njujork i njegova sećanja na detinjstvo (kada je počinjao da se bavi kriminalom) i zrelu fazu (u kojoj je bio moćan gangster). Za razliku od klasičnih gangsterskih filmova, na čijem žanrovskim konvencijama nastaje film *Bilo jednom u Americi*, umesto uspona i pada mafijaša imamo prilike da vidimo uspon bande i njenu dezintegraciju, nastale zbog nepoverenja, pohlepe i prevare. Razlozi raspada bande nisu bili sukob sa policijom ili drugim državnim organima, niti sukob sa drugim mafijaškim organizacijama, takođe, banda je uspešno preživela promene u spoljnoj sredini, kao što je ukidanje prohibicije, uspevajući uvek da se reorganizuje i deluje na kompaktan način. Na primer, u filmu *Burne dvadesete* glavni junak ne uspeva da se snađe nakon ukidanja prohibicije i potpuno propada, vraćajući se na dno društva. Nudlova banda pokazuje se u filmu otpornom na sve pritiske iz spoljne sredine. Međutim, jedan od pripadnika bande, Maks, zbog vlastite pohlepe pokušaće da prevari drugove i oduzme im ceo plen nakon pljačke. Razlozi propasti bande nakon dugog perioda dobrog poslovanja nalaze se unutar nje same. *Bilo jednom u Americi* kroz neslogu i individualizam u bandi pokazuje šire društvene trendove unutar američke kulture. Mason piše:

Smrt društvenog koja rezultira atomizacijom društva je simbolizovana bandinim gubitkom osećaja za čast i lojalnost... u izdaji, ne od strane Nudla, koji će pokušati da zadrži društvene veze među pripadnicima bande, već od strane Maksa, koji je isplanirao pljačku varajući svoje prijatelje da bi ispunio vlastite individualne ciljeve... film ima epski karakter jer je metafora za prevaru na nivou celog Američkog društva koje se pokazuje kao kultura izdaje i saučesništva (Mason, 2002: 143).

Bilo jednom u Americi, pored toga što je posvećen usponu i dezintegraciji bande, tematizuje etničku pripadnosti gangstera kao i klasici žan-

ra. Dokaz da je etničko pitanje jedno od tema filma nalazimo odmah na početku, kada ostareli Nudl odlazi kod Fet Moa, a na prozorima njegove kafane vidimo istaknute jevrejske zvezde. Mafijaši, za razliku od dotadašnje žanrovske prakse, umesto italijanske i irske imigrantske zajednice, pripadaju jevrejskoj. Banda dečaka formira se da bi se mladi pripadnici etničke zajednice udružili i sačuvali od teškog života, pokušavajući da promene društveni položaj i izađu iz geta Njujorka. Manje uobičajeno za gangsterski film je da su deca glavni akteri organizovanog kriminala. Prve kriminalne aktivnosti donose pripadnicima bande konflikt sa policijom i mafijašem Bagzijem. Da bi prevazišli probleme, priključuju se jednoj od njujorških moćnijih bandi odraslih ljudi. U sceni kada pregovaraju sa bandom odraslih gangstera, postaje očigledno da su članovi te bande pripadnici italijanske imigrantske zajednice jer osim što imaju jak naglasak, oni povremeno govore italijanski. Tokom filma, u više navrata će Nudlova jevrejska banda saradivati ili biti u sukobu sa drugim bandama italijanskog etničkog porekla. Aistoričnost filma može se uočiti u tome da nakon prvih većih uspeha bande njih napada vatrenim oružjem istorijski mafijaš Bagzi, kojega u filmu Nudl ubija nožem i zbog toga odlazi u zatvor. Nakon povratka iz zatvora, dočekuje ga njegova banda, sada kao uspešna kriminalna organizacija, a o njenom bogatstvu možemo zaključiti na osnovu životnog stila pripadnika. Prvi Nudlov kriminalni angažman posle napuštanja zatvora dolazi kao poslovna ponuda od Džoa i Frenkija, predstavnika italijanske mafije. Oni traže da se opljačka radnja sa dijamantima u Detroitu. Tokom dogovora posla Džo kaže: „Čak ni Jevreji ne mogu da jedu ovo sranje...”, misleći na hranu koju je dobio u restoranu. Džo je uvredio nacionalnu zajednicu Jevreja, ali je i u dijalogu potcrtao istovremeno etničku različitost bandi. Leone je, režirajući film, ostao veran tradicionalnom pristupu gangsterskog filma, predstavljajući ekonomsku, prostornu i društvenu isključenost etničke zajednice čiji pojedini članovi organizovanim kriminalom dolaze do moći, bogatstva i uspona na društvenoj lestvici.

Film na interesantan način ne pripada samo gangsterskom žanru, mada se u najvećoj meri bavi gangsterima, njihovim organizovanjem kriminala, ucenjivanjem policije i odnosima među bandama. U svojoj originalnoj neskraćenju verziji film traje malo manje od 4 sata i zahvata period

od početka tridesetih, pa do kasnih šezdesetih godina i time dobija istorijsko–epski karakter. Mason je primetio da, osim reprezentacije kriminala, film prikazuje i društvene promene globalnog društva, kao što su proces modernizacije, rast standarda i individualizacija društva. Sa individualizacijom društva povećava se otuđenje njegovih članova, što se na kraju odražava na bandu. Jedan od njenih pripadnika okrenuće leđa drugovima u želji da ostvari vlastiti životni cilj, ostavljajući ih na cedilu. *Bilo jednom u Americi* delimično je i drama sa noar zapletom. Nudl je od rane mladosti zaljubljen u devojkicu Deboru i sa njom je uspeo da uspostavi emotivnu vezu još u detinjstvu, ali uvek kada joj se približi, životne okolnosti ih razdvoje. Po povratku iz zatvora, konačno mu se ukazuje prilika da ostvari vezu sa Deborom, baš u momentu kada je ona rešila da ode u Holivud i pokuša da postane uspešna glumica. Na romantičnom sastanku on joj predlaže da žive zajedno, ali ga ona razočarava saopštavajući mu da sledećeg dana odlazi u Holivud. Nakon što je saznao Deborin plan, Nudl je protiv njene volje prisiljava na seksualni odnos. Razočaran, vraća se bandi i uključuje se u poslednju pljačku tokom koje će ih Maks sve izigrati. Maks je organizovao prevaru u stilu noar filmova (slično filmu *Ubice* analiziranom u trećem poglavlju), gde će svi biti uvereni da je on mrtav i da je Nudl izneverio drugove. Da sličnost bude još veća *Ubicama* i noar žanru, Maks se ženi sa Deborom, menja ime i postaje ugledni građanin legalnog američkog društva. Na kraju filma ispostavlja se da je Maks poslao pismo Nudlu u želji da ga pred kraj života vidi. Na zalasku karijere, Maksu je krenulo loše u životu i on više ne želi da živi, a poziv je poslao u nadi da će ga Nudl, kada sazna istinit rasplet pljačke, ubiti. Međutim, Nudl odbija da ga ubije. Maks je izvršio samoubistvo i time se završava epska priča o usponu i padu jevrejske njujorške gangsterske bande i sudbinama njenih članova.

Skarfejs

Brajan de Palma se prihvatio veoma nezahvalnog zadatka da snimi rimejk verovatno najboljeg gangsterskog filma – *Lice sa ožiljkom* (originalno *Scarface*). Bez obzira na svu nezahvalnost zadatka, on je uspeo da snimi odličan film, zahvaljujući verovatno i sjajnoj glumi Al Paćina, koji je nakon

niza gangsterskih filmova (pre svega *Kum* i *Kum II*) u to vreme već bio etablirani glumac žanra. Pored njega, sa *Kumom II*, *Ulicama nasilja* i tumačenjem Nudla u *Bilo jednom u Americi*, Robert de Niro, takođe, postaje zvezda žanra. Pregledanjem oba filma i poznavanjem činjenica vezanih za cenzuru tokom nastanka originalnog, čini se da je De Palma na osnovu scenarija Olivera Stouna uradio ono što Hauard Hoks nije mogao u *Licu sa ožiljkom* u vremenu početka tridesetih godina. Smatra se da filmove ne bi trebalo upoređivati, već ih sagledati i razumeti kao jedan tekst, a ne dva odvojena ostvarenja, na bilo koji način suprotstavljena. Kad ih sagledamo iz ove perspektive, čini se da je *Skarfejs* Brajana de Palme nastao u cilju ostvarenja svega što je Hoks hteo da uključi u film, ali nije mogao. Radnja filma je identična, osim što su menjani detalji da bi se film adaptirao kontekstu vremena osamdesetih. Takođe, mnoge razlike su proizvod toga što je Hoksova originalna ideja sprovedena u rimejku do kraja, a cenzurisana u originalu. Ako Hoks nije smeo da prikaže Tonija Kamotu kao hrabrog junaka suočenog sa smrću, De Palma je ispunio Hoksovu želju prikazujući Tonija Montanu kao neustrašivog čak i pred smrt, ako Hoks nije smeo da prikaže destrukciju ljudskog tela i krv junaka filma, De Palma je to uradio, ako je Hoks brutalno nasilje isečeno iz filma, De Palma je brutalnošću svog rimejka postavio nove granice u reprezentaciji nasilja, ako Kamotin incestuozni odnos sa sestrom nije prikazan do kraja u originalu, u rimejku se Dina skida pred Tonijem, ako su Hoks nakanadno ubačene scene sa moralizatorskim govorima policije, De Palma je policiju predstavio kao korumpiranu i goru od kriminalaca. *Skarfejs* je konačna realizacija onoga što je smišljeno u tridesetim, ali je moralo da sačeka osamdesete da bude konačno ostvareno. Reklo bi se, na osnovu postmoderne teorije, da je jedina realnost *Skarfejsa* Hoksov film *Lice sa ožiljkom* i da se samo u odnosu na njega on adekvatno razume. Laurent Bouzereau u knjizi *Ultra violent movies* (2000) piše: „Da nije bilo *Lica sa ožiljkom* Hauarda Hoksa, mi bi bili bez De Palminog *Skarfejsa*, napisanog od strane Olivera Stouna, koji je kao original, postao centar kontroverzi. Samo ovaj put kontroverze nisu izbušene mećima: bile su natopljene krvlju” (Bouzereau, 2000: 100).

Ključne razlike između dva filma ogledaju se u tome što je Toni Montana, za razliku od Kamote, imigrant sa Kube. Izmena je logična jer

većina mafijaša osamdesetih, koja je počinjala sa dna društvene lestvice, nije bila italijanskog porekla jer je italijanska intenzivna imigracija tada prestala, a Ameriku su naseljavali drugi siromašni narodi. Stoun i De Palma su opisali surove uslove života 125.000 politički iseljenih Kubanaca u Majamiju. Njih je Fidel Kastro deportovao u jednom talasu čišćenja Kube od političkih neistomišljenika i kriminalaca. Oni ne žive u getu, već u izbegličkom kampu ograđeni žicom, a ulazak u američko društvo im je omogućen tek posle mnogo provera njihovih dosijea. Naravno, Tonija Montanu ne puštaju da napusti izbeglički kamp, ali on pravi mafijaški dogovor. Sa najboljim drugom Menijem on ubija u kampu bivšeg kubanskog političkog zvaničnika, a zauzvrat mu mafija omogućava da dobije zeleni karton. Druga razlika je takođe uslovljena promenama okolnosti u američkom društvu i, umesto trgovine alkoholom, Toni trguje drogom, onim na čemu su mafijaši najviše zarađivali tokom osamdesetih.

Skarfejs ima, kao i Hoksov film, klasični narativ o usponu i padu velikog gangstera. Međutim, ovoga puta Tonijeva pohlepa nije uzrok njegovog pada, kao što se u mnogim poređenjima rimejka i originala ističe. Toni Montana je poslovaio odlično i bio je, za razliku od Kamote, daleko od policije. Njegov pad prouzrokovan je patrijarhalnim vrednostima i stavovima prema porodici. On odbija da u poslednjoj šansi digne u vazduh kola sa svedokom, namenjenim da razotkrije najvećeg narko dilera Sosu, zbog toga što su se u kolima nalazili svedokova deca i žena. Mnogo teoretičara olako prelazi preko pravih razloga Montaninog pada, pripisujući ih pogrešno njegovoj pohlepi. Tonija Montanu su ubile Sosine plaćene ubice zbog toga što nije ispunio mafijaški zadatak. On je bio pohlepan, ali nikako pokvarena ličnost sa planovima usmerenim protiv drugih mafijaša. Želeo je bogatstvo i stradao je, kao Kamota, ispod svetlećeg znaka: *Svet je tvoj*. Međutim, između njega i Kamote ima razlike. Njih dvojica su oslikani kao neumereni, neobrazovani, bez ukusa i stila u ponašanju. Obojica su bez oca, u sukobu su sa majkom i incestuozno su vezana za rođenu sestru zbog koje će ubiti najboljeg druga. Ipak, Montana je proračunatiji od Kamote i on ne eliminiše druge mafijaše, već trguje sa njima gradeći svoje bogatstvo. Kamota pokušava eliminacijom svih protivnika da stigne na vrh, a Montana trgujući. Obojica su ubila svog šefa nakon što je pokušao da ih eliminiše

i preuzela njegovu devojku. Međutim, Montana traje godinama, njegov mafijaški život je duži nego Kamotin. On ne želi samo da se provodi kao Kamota, već više liči na Majkla Korleonea, porodičnog čoveka. Međutim, Elvira, ljubav njegovog života, ne može da mu rodi decu, verovatno zbog stila života i konzumiranja kokaina. Razočaran činjenicom da ne može da ima decu, patrijarhalno nastrojani Montana postaje nesrećan čovek. Ovaj momenat je preloman u filmu i on će na zadatku na kom se ispostavlja da bi trebalo da ubije ženu i decu odustati, a ova odluka će imati fatalne posledice po njegov život. Kamotu ubija policija zato što je tridesetih godina zbog cenzure bilo nemoguće prikazati samo svet gangstera i njihovih međusobnih odnosa. Pravila Holivuda nalagala su da kriminalni svet mora da prati reprezentacija sveta moralnih i pravednih. U ovom smislu, *Skarfejs* se razlikuje od *Lica sa ožiljkom* jer prikazuje, kao i serijal filmova *Kum*, hermetički podzemni svet mafije u kojem postoji malo kontakata sa svetom oficijelnog društva. Policija se gotovo ne pojavljuje u filmu i time *Skarfejs*, oslobođen cenzure, postaje čisti primer gangsterskog filma čija radnja prati gotovo isključivo organizovani kriminal. Montanu je pokušao da uceni korumpirani policijski inspektor, ali ga je on eliminisao. Policija se pojavljuje samo u negativnom svetlu, čime nam reditelj pokazuje da svet čuvara društvenog poretka nije bolji od kriminalnog.

Film je stekao kulturni status i postao, kao i *Kum*, deo popularne kulture zbog pojedinih scena i rečenica junaka *Skarfejsa*, ali su reprezentacija nasilja i pripadnika etničke kubanske zajednice predstavljali problem u vreme njegovog nastanka. Bouzereau (2000: 101) piše da se istorija ponavlja pedeset godina posle nastanka originalnog filma, javnost i cenzori su se ponovo pobunili protiv njegovog rimejka. Etničko poreklo gangstera je bila činjenica isticana u žanru od njegovog nastanka, međutim, njene interpretacije mogu da budu različite. Al Paćino u filmu, osim što je došao sa Kube, govori engleski jezik sa jakim kubanskim naglaskom, te nas svakim svojim pojavljivanjem u kadru podseća da je imigrant. Naravno, kao i u originalnom *Licu sa ožiljkom*, poenta prikaza imigrantskih zajednica bila je da se predstavi nepostojanje jednakih šansi za sve u Americi. Italijanska zajednica se tridesetih pobunila protiv svoje reprezentacije u *Licu sa ožiljkom*, kao što je to kubanska zajednica uradila osamdesetih godina u Maja-

miju tokom snimanja *Skarfejsa*. Stoga je, da ne bi bilo dodatnih problema, *Skarfejs* snimljen u Los Angelesu umesto u Majamiju, gde se radnja filma odigrava. Takođe, ni mafijašima se nije svidela ideja da se o njima snima film, pa su slali pretnje reditelju. Sa druge strane, potpuno drugačija vizura postoji iz perspektive vladajuće ideologije. Filmovi sa reprezentacijom nejednakih šansi manjinskih etničkih zajednica prkose vladajućoj ideologiji jednakih šansi i nisu nikada bili sistemski podobni.

Reprezentacija nasilja bila je veoma problematična u vreme nastanka filma, mada se iz današnje perspektive ne bi moglo zaključiti da je *Skarfejs* ultranasilan film. Ipak, 1983. godine Brajan de Palma i njegov producent morali su više puta da usliše zahteve cenzora i prilagode film njihovim zahtevima. Na sreću, danas postoji i originalna verzija *Skarfejsa*, gde je reditelj imao poslednju reč. Najproblematičnija scena zbog koje je film verovatno dobio kulturni status je ubijanje mafijaša motornom testerom u motelu. Ova scena poznata je po nasilnosti i inventivnosti u pristupu njenog snimanja, kao i scena tuširanja iz Hičkovog *Psiha*. Kombinacijom zvuka, uglovima snimanja i krvlju koja pada po Montaninom licu dobija se izuzetno brutalan prikaz kasapljenja živog gangstera motornom testerom. Stilska rešenja čine da verujemo da smo videli mnogo više od onoga što je stvarno prikazano. Ultranasilan kontekst, u kojem seku motornom testerom Montaninog druga pred njegovim očima, samo uz nagoveštaj nasilnog čina, bez njegovog direktnog prikazivanja, učino je scenu legendarnom po brutalnosti, vraćajući nasilnost originalnog *Lica sa ožiljkom* na platna. Pored ove scene, *Skarfejs* sadrži barem još dva nezaboravna prikaza nasilja. Prvi je pokušaj atentata na Montanu u baru, a drugi njegova teatralna smrt u poslednjoj sceni filma. Pored ovoga, film sadrži još mnogo nasilnih scena ubijanja i fizičkog razračunavanja.

Dobri momci i Kazino

Nakon analize filma *Skarfejs* Brajana de Palme, čiju smo realnost sagledali samo kroz preegzistirajući tekst *Lica sa ožiljkom*, ove tendencije će devedesetih godina XX veka uzeti maha u gangsterskom žanru, ali i u celoj kinematografiji. Intertekstualna povezanost savremenih filmova sa

istorijom žanra i drugim ostvarenjima medijske kulture biće jedina realnost gangsterskih filmova *Dobri momci*, *Kazino*, *Ulični Psi*, *Petparačke priče*, *Milerovo raskršće* i *Duh pas*. „Ovaj proces donosi kolaps teksta u kulturu, sprečavajući time uspostavljanje kritičke distance i dezavuiše mogućnost teksta da učini bilo kakvu kritiku kulture koja ga generiše” (Mason, 2002: 147). Ovo se odnosi na eklektičku intertekstualnost, gde neko ko sklapa nov tekst od već postojećih ne pokazuje samorefleksivni odnos prema izvorima oslanjanja i ne rekontekstualizuje ih u novu kulturnu klimu. Međutim, samosvesna intertekstualnost sadrži teme i motive iz istorije žanra postavljajući ih u novi kontekst savremenosti, čime se prelamaju i mapiraju kontradikcije kulture.

Dobri momci je jedan od prvih postmodernih gangsterskih filmova nastao u maniru samosvesnog intertekstualnog oslanjanja na reprezentaciju gangstera kroz istoriju žanra. Film se igra predstavama o gangsterskom životu, reprezentujući gangsterski svet kao mesto prilika za uspeh, jedino mesto u kojem se može doći do slobode, moći i bogatstva u modernom američkom društvu. Skorseze je snimao *Dobre momke* i *Kazino* tokom devedesetih na vizuelno nov način, sa nasnimljenom naracijom više glavnih junaka koji objašnjavaju i subjektivno tumače pojedine scene gledaocu. Redosled događaja u ovim ostvarenjima ne ide hronološki, već se od ključnog momenta filma, pada mafijaša, unazad prikazuju prošli događaji koji su uslovlili da do kriznog momenta dođe, kao i sudbinu mafijaša nakon njihovog pada. Filmovi se po radnji, likovima i zapletu razlikuju, ali su snimljeni na isti način, oslanjanjem na predistoriju žanra, komentarišući i sumirajući tendencije. Ipak, *Dobri momci* su film posvećen formiranju gangstera, njegovom usponu i padu, a *Kazino* prikazuje život uličnog kladioničara Ejsa kojega je mafija unajmila da vodi kockarske poslove u Las Vegasu. U *Kazinu*, kroz vizuru menadžera kockarnice u Las Vegasu, oslikava se svet organizacije kriminala mafijaških bosova iz različitih delova Sjedinjenih Država. Glumci se u oba filma ponavljaju i glume slične karaktere, samo u različitim kontekstima. Ovo se posebno odnosi na Džoa Pešija i njegovo tumačenje prenasilnog i nestabilnog vojnika u redovima organizovanog kriminala italijanske mafije i Roberta de Nira u tumačenju nezavisnijeg spoljnog člana mafije jevrejskog porekla. U ovom smislu, možemo reći da

je film *Dobri momci* bio inventivan film, a *Kazino* se može sagledati kao Skorsezeov pokušaj da sa već isprobanim formulom naracije, snimanja scena, glumaca i izgradnje likova dođe do još jednog uspešnog filma. Mada je to teško reći, ipak, čini se da nije u pitanju samo činjenica da reditelj ponavlja neke motive i pristupe u snimanju, već da je reč u velikoj meri o reciklaži filma *Dobri momci*. Skorsezeov tadašnji glumački favorit Robert de Niro našao se u oba ostvarenja kao zvezda sa izgrađenim filmskim statusom gangstera, evocirajući konotacije ka istoriji žanra i njegovim prethodnim tumačenjima uloga. Isto kao što je Al Paćino bio angažovan u *Scarfejsu* nakon niza uspešnih uloga gangstera.

Dobri momci predstavljaju život Henrija od njegovih tinejdžerskih dana do zrelog doba gangsterizma, prikazujući dečakovo ostvarenje životnog sna da postane član mafijaške organizacije. Film prati njegova naracija, a kasnije i naracija njegove žene i prvo što čujemo u filmu je samorefleksivno sumiranje razloga rađanja želje kod pojedinca da postane gangster. Henri kaže, objašnjavajući svoje učešće u kriminalu: „Od kada znam za sebe, želeo sam da budem gangster. Za mene je biti gangster bilo bolje nego biti predsednik Sjedinjenih Država... Za mene je to značilo biti neko u susedstvu punom neprimetnih ljudi. Nisu bili kao drugi. Radili su šta su želeli... Bio sam najsrećniji klinac na svetu. Mogao sam da idem bilo gde, mogao sam da radim bilo šta. Poznavao sam sve i svi su mene poznavali”. Između ostalog, Henri u uvodnom monologu navodi da je njegovoj majci, očigledno neupućenoj gde je on zaposlen, bilo drago da radi kod Sicilijanca sa istog dela ostrva odakle je ona rodom. Kao i u klasicima prvog ciklusa i dalje kroz istoriju žanra, etničnost gangstera ostaje mesto kojem se pojedina ostvarenja vraćaju tematizujući ih iznova. U *Dobrim momcima*, pristup vođstvu mafije kroz procese inicijacije biće moguć samo etničkim Italijanima, a drugima ostaje da budu samo obični vojnici unutar organizacije kriminala mafijaša italijanskog porekla.

Uvodna naracija sumira direktno većinu tema gangsterskog žanra, predstavljajući neuspeh vladajuće ideologije da nametne dečaku viziju da će, postajući običan radnik kao njegovi roditelji, osigurati sebi američki san. Takođe, neuspeh dominantnog sistema vrednosti se ogleda i u činjenici da život moralno ispravnih građana u društvu njegovim članovima ne

predstavlja vrednost po sebi, već alternativna gangsterska ekonomija nudi bolje rešenje. *Dobri momci* reprezentuju društvo u kojem je čak i tinejdžeru, poreklom iz radničke klase, jasno da može da postane neprimetan čovek svog komšiluka ako se opredeli da krene onim putem koji mu oficijelno društvo nudi, a to je školovanje, a kasnije i težak fizički rad. Njegovi uzori su bili gangsteri iz komšiluka zbog toga što su uživali slobodu u ponašanju u odnosu na postojeće društvene pritiske. Život gangstera je privilegovan život u Henrijevim očima, a mafijaši se pojavljuju kao aristokratija unutar radničke klase. Status gangstera omogućavao mu je pristup zadovoljstvima i lagodnosti života nedostupnim drugim ljudima iz njegove okoline.

Gangsteri su predstavljali alternativni izvor moći u samom društvu. Asimilacija u društvo bogatih i moćnih legalizacijom kriminalnih radnji bila je san gangstera od klasičnog do savremenog doba. *Dobri momci* prikazuju pogodnosti života gangstera iz Henrijeve subjektivne perspektive, stavljajući u drugi plan šire društvene posledice razvoja kriminala, čime su ubistva, tuče, pljačke i drugi oblici nemoralnog ponašanja predstavljeni na zavodljiv i neutralan način. U *Kumu* i *Skarfejsu* gangsteri imaju osećaj pravednosti i nasilju pribegavaju samo kad su na to primorani. U *Dobrim momcima* Skorseze nam predstavlja neumerenost nasilnog ponašanja preko lika Tomija Devita, u tumačenju Džoa Pešija. On će istu ulogu ponoviti u *Kazinu*, tumačeći Nikija Santora. Tomijevo nasilje predstavljeno je kao deo mafijaškog života, nešto što ide uz prihvatanje gangsterskog sveta kao svog mesta, a scene nasilja, gde vidimo stradanje nevinih junaka, ili je upotrebljena prekomerna doza nasilja, deluju ulepšano kroz Henrijevu subjektivnu prizmu. Nasilje je često prikazano kao mehanizam za ostvarivanje ličnih interesa unutar društva. U jednoj sceni Henri prebija momka zbog neprimerenog i nasilnog udvaranja njegovoj budućoj ženi Karen. On nije mogao da mu pripreti ili da upotrebi manje količine nasilja, morao je pištoljem da mu nanese teže telesne povrede, udarajući ga metalnim delovima oružja u glavu. Ovaj akt prikazan je kao njegova sloboda u deljenju pravde i šticećenju vlastitih interesa proisteklih iz moći stečene članstvom u mafijaškoj bandi. Rezultat ovakve reprezentacije kriminala u *Dobrim momcima* je stvaranje sveta samorefleksivne gangsterske kulture koja pati od nedostatka poštovanja legalnih društvenih mehanizama za postizanje pravde i zamenjuje ih vlastitim.

Međutim, *Dobri momci* i *Kazino* počinju scenama kritičnih momenta u karijerama gangstera. Pre nego što Henri počne da objašnjava razloge bavljenja kriminalom, vidimo izuzetno nasilnu scenu. Džejms Konvej (Robert de Niro), Tomi Devito i Henri voze se kolima nakon što su brutalno ubili pripadnika mafije, međutim, on je u gepeku auta došao svesti i počeo da lupa, pokušavajući da se spase. Oni zaustavljaju kola i dovršavaju posao nožem (Tomi) i pištoljem (Konvej). Gangsteri ne poštuju pravila oficijelnog društva, ali njihov podzemni svet ima vlastita pravila, a to je moment u kojem su ih oni prekoračili, ubivši nekoga koga nisu smeli. Gangsteri su imali slobodu da uživaju u životu uz korišćenje prekomernog nasilja nad priradnicima oficijelnog društva, a reditelj nam prikazuje Tomija u više navrata kako uživa u slobodi ubijajući i fizički povređujući ljude. Međutim, ubistvom pripadnika mafije našli su se u situaciji da su prekoračili individualne slobode dobijene od nje. Mafijaška organizacija je mesto u kom važe drugi parametri disciplinovanja i legitimacije ponašanja. Svaka mafija postavlja niz pravila, kao što oficijelno društvo primorava građane da se pridržavaju pravnog poretka. Henri je više puta prekršio pravila svoje organizacije napuštajući ženu i uplićući se u biznis sa drogom. Na primer, film u jednoj sceni prikazuje kako mafijaški šef i Konvej odlaze kod Henrija da mu kažu da može u životu da radi šta hoće, ali da mora da se vrati ženi. Napuštajući pravila mafijaške organizacije, pogotovo zbog trgovine drogom, Henri je izgubio izvor moći i postao meta ne samo oficijelnog društva, već i svojih kolega. Do kraja filma Henri ostaje čovek bez izbora i on krši najvažnije pravilo mafije, a ono glasi: ne odaj svoje kolege policiji. Henri nije imao izbora, čekali su ga sigurna smrt ako ostane sa svojom bandom, dugogodišnja zatvorska kazna zbog kriminalnih radnji, ili svedočenje protiv drugova, koje bi mu omogućilo da se vrati skromnom životu pod pokroviteljstvom vlade u programu zaštite svedoka. Naravno, Henri bira najbolje rešenje za sebe i u poslednjoj sceni filma on objašnjava kako je postao deo bezličnih običnih ljudi: „Sad je sve gotovo. To je najteži deo. Danas je sve drugačije, nema akcije. Moram da čekam u redu kao i svi drugi. Ne mogu da dobijem ni pristojnu hranu... Prosečna sam nula. Proživću ostatak života kao bezveznjaković”. U poslednjoj sceni filma Džo Peši stoji sam u kadru i puca iz pištolja, što je direktan citat filma *Velika*

pljačka voza / Great Train Robbery (Porter, 1903), u kojem junak drži uperen pištolj ka publici, kao jednom od prvih filmova gde se tematizuje nasilje toliko prisutno u *Dobrim momcima*. Kadar prati verzija pesme *My Way* Sida Višouza, aludirajući na Henrijev izbor da se priključi mafiji i svoj život učini barem jednim delom lagodnim.

Kazino je film samo jednim delom posvećen organizovanom kriminalu. Glavni junak je Ejs, u tumačenju Roberta de Nira, a njegova naracija, zajedno sa Džo Pešijevom, prati film, objašnjavajući događaje kako su oni, ulični gangsteri iz Los Anđelesa, dobili priliku da vladaju kockarskim i gangsterskim svetom Las Vegasa. U prvoj sceni filma vidimo Ejsov ulazak u kola i, nakon što ih je upalio, eksplodira podmetnuta bomba. Ejs je preživio zahvaljujući činjenici da su kola bila blindirana. *Kazino* ne prati uspon i pad mafijaša kao *Dobri momci*, već prikazuje mafijaško uplitanje u kockarsko poslovanje preko lika Ejisa, dajući njegovu subjektivnu perspektivu razvoja događaja. Džo Peši tumači Nikija Santora, on je pomoćni narator u filmu i objašnjava pojedinosti vezane za Ejisa i njegovu kockarsku karijeru, unoseći drugu perspektivu u razvoj događaja u filmu. Od momenta eksplozije bombe, Ejs se obraća publici objašnjavajući kako je postavljen da bude menadžer kazina u Las Vegasu, život u kockarskom raju, njegovu vođenje kazina, loše poteze tokom angažmana i razloge postavljanja bombe pod kola. Radnja filma ima, kao i u *Dobrim momcima*, cikličan tok u kojem se on na kraju filma, kao Henri, vraća početnoj životnoj poziciji, momentu pre nego što su ga vođe mafije poslale na zadatak vođenja kazina. Niki je Ejsov prijatelj iz detinjstva, a mafija ga šalje da bi sa njegovim gangsterima obezbedio nesmetano funkcionisanje njihovog poslovanja. Međutim, umesto da štiti Ejisa, Niki ubrzo uviđa da u Las Vegasu nema puno konkurencije u mafijaškim poslovima, pa on dobija priliku da bude vođa organizovanog kriminala u jednom takvom mestu. Uzroci Ejsovog pada su loš izbor žene i pogrešna odluka mafijaških šefova da pošalju prenasilnog i neuračunljivog Nikija u Las Vegas. Niki je svojim eksplicitnim gangsterskim ponašanjem ugrozio celokupni Ejsov kredibilitet i doveo do smetnji u mafijaškom poslovanju. On je nepoštovanje striktnih pravila mafije platio životom, a Ejs je, kao diskreditovana figura, mogao samo da se vrati u Los Anđeles i nastavi da se bavi tamo zakonom kažnjivim kockanjem. U

Kazinu, on je Jevrejin i italijanska mafija ga ne prepoznaje kao svog pripadnika, već samo kao veštog kockara kojem daje posao upravljanja jednim delom njenog biznisa.

Međutim, pored prikaza događaja iz privatnog Ejsovog života i opisa načina vođenja kazina, glavna preokupacija filma je detaljno predstavljanje organizovanog dostavljanja novca iz kazina šefovima mafije. Film bi se mogao pogledati iz više perspektiva, između ostalog i iz ugla mafijaškog organizovanja kriminala u Las Vegasu i deobe plena između vođa mafijaških bandi. Na kraju, sudbine dva glavna lika i naratora filma su u rukama viših struktura mafijaških organizacija i sa njima se, od početka do kraja, desilo ono što su vode mafije predvidele. Niki, opisujući način prenošenja novca iz kazina u ruke mafijaša priča: „...Samo još jedan debeli izlazi na polje iz kazina sa akt-tašnom. No, ta torba je odlazila pravo na jedno mesto. Pravo u Kanzas Siti, koji je bio tako blizu Las Vegasu u koji su srednje-zapadni bosovi mogli da idu a da ne budu uhapšeni. Ta akt-tašna je bila sve što su bosovi uvek želeli. A želeli su je svakog meseca... Bosovi su dolazili sa raznih mesta: Detroit, Klivlend, Milvoki, sa celog Srednjeg zapada”. Niki nije bio karakter sposoban da prikriveno i u tajnosti vodi gangsterski posao, svojim ponašanjem prekršio je niz pravila mafije, počeo je na svoju ruku da organizuje kriminal, ušao je u ljubavnu aferu sa Ejsovom ženom, skrenuo pažnju na sebe i ljude koji su ga poslali u Las Vegas. Time je priča o Ejsu i Nikiju, vojnicima u redovima velikih mafijaških organizacija, bila završena.

Milerovo raskršće

Devedesetih godina XX veka pojavio se neverovatan broj gangsterskih filmova značajnih za žanr. Veliki broj reditelja, koji obično ne rade u gangsterskom žanru, snimio je gangsterske filmove. Najneuoobičajenijim se čine odluke nežanrovskeg reditelja Džima Džarmuša da snimi odličan samurajsko-gangsterski film *Duh pas* i braće Koen da snime noar-gangstersko ostvarenje *Milerovo raskršće*. Pored toga, njihovi filmovi nastali su kao idealno-tipski modeli postmodernih tendencija u kinematografiji uopšte. Samorefleksivnom reciklažom postojećih tekstova, njihovom rekon-

tekstualizacijom i mešanjem sa pravilima gangsterskog žanra, Brajan de Palma snima *Karlitov put*, Toni Skot *Istinitu romansu*, Albel Ferrara *Kralj Njujorka*, a Kventin Tarantino sva svoja tri ostvarenja iz devedesetih: *Ulične pse*, *Petparačke priče* i *Džeki Braun*. Iste dekade pojavljuju se filmovi *Šta sve možeš kad si mrtav u Denveru*, *Doni Brasko*, *Priča iz Bronksa / A Bronx Tale* (Robert De Niro, 1993), *Bagzi / Bugsy* (Barry Levinson, 1991), *Dežurni krivci*, *Prirodno rođene ubice / Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) i *Sahrana / Funeral* (Abel Ferrara, 1996), koji ili ne pripadaju tvrdom jezgru žanra, ili nisu upečatljiva ostvarenja. Takođe, snimljen je i niz afroameričkih gangsterskih filmova.

Milerovo raskršće nastaje direktno oslanjanjem na pripovetku autora Dašila Hameta (Dashiell Hammet) i istoimeni film *Stakleni ključ / Glass Key*. Pripovetka ima više kinematografskih adaptacija, ali je najčuvenija ona iz 1942. godine reditelja Stjuarta Hejslera. Film *Stakleni ključ* pripada noar žanru sa zamršenim odnosima međusobnog poverenja između političkog lidera Paula Madvinga i njegovog savetnika Eda. Paul se zaljubljuje u Dženet, ćerku svog političkog protivnika Ralfa Henrija, koja je sa njim zbog očeve koristi, a pritom je zaljubljenja u njegovog savetnika Eda. U filmu se pojavljuje i vođa mafije sukobljen sa Paulom, a radnja filma se komplikuje zbog ubistva Dženetinog brata. Paul je optužen za ubistvo, a Ed pokušava da dokaže njegovu nedužnost, ulazeći istovremeno u ljubavni odnos sa njegovom devojkom Dženet. U raspletu filma, otkriva se da je Dženetin otac Ralf Henri ubio svog sina. Paul je oslobođen, ali mu je Ed, koji je dokazao njegovu nevinost, preotero devojku. Ovde je vrlo uprošćena veoma složena narativna struktura *Staklenog ključa* na osnovu koje nastaje *Milerovo raskršće*. Braća Koen vrše više izmena, mada zaplet ostaje isti. Ključna stvar je da, umesto sukoba političkih lidera, postoji sukob između dvojice vođa gangsterskih bandi, Lea i Kaspera. Leo je vođa irske bande, Kasper italijanske, radnja je smeštena u malom bezimenom gradu u Americi u prošlosti, dvadesetih ili tridesetih godina. Lik Eda iz filma *Stakleni ključ* zamenjen je Tomom, i on je savetnik Lea, čijoj devojci Verni je istovremeno ljubavnik. On igra na dve strane, dokazujući Leu da Verna nije dobra za njega. Sukob dve mafije počinje zbog Verninog brata kojeg Leo štiti od suparnika Kaspera. Verna je očigledno sa Leom zbog brata, kao što

je u *Staklenom ključu* Dženet sa Paulom zbog oca, Tom je protiv nje i njenog brata, smatrajući da bi rat bandi trebalo da stane. Rasplet filma jednako je komplikovan kao i u *Staklenom ključu*, s tim što Verna ne odlazi sa Tomom, već ostaje verovatno iz dalje koristi sa Leom.

Braća Koen su u istu narativnu strukturu klasičnog noir filma uneli svet gangsterizma. Radnja je ista, prisutna je prevrtljiva fatalna žena, međusobno nepoverenje i podmetanje među ljudima, ali je film ispunjen organizovanim kriminalom i snimljen je uz korišćenje ili karikiranje konvencija u predstavljanju gangstera i njihovog ponašanja. Film braće Koen, kao i Tarantinova ostvarenja iz devedesetih, primeri su spektakla u reprezentaciji gangsterskih žanrovskih konvencija. Uvodna scena filma prikazuje Kaspera u Leovoj kancelariji kako pokušava da ga ubedi da bi trebalo da mu dopusti da eliminiše lažljivog Verninog brata. Svaki put kada Kasper namesti neki kladioničarski meč, Vernin brat Berni sazna tu informaciju i prosledi je dalje, tako da on gubi novac. Kasperov uvodni monolog o svom poštenju u nameštanju mečeva i moralnosti u poslovanju gangstera karikira mafijaški svet i konvencije žanra: „Govorim o prijateljstvu. Govorim o karakteru. Govorim o, dovraga, Leo, ne sramim se upotrijebiti tu riječ. Govorim o moralu. Ti znaš da sam sportski čovjek. Volim se povremeno opkladiti. Ali nisam toliko sportski kada nameštam meč. Recimo platim 3 naprema 1 favoritu da preda vražji meč. Mislim da imam pravo očekivati da meč počne sa tih 3 na 1. Ali svaki put kad se udružim sa tim kurvinim sinom Berni Bernbaumom, prije nego kažeš keks, opklade su izravnote. Ili još gore, kladim se na mali dobitak. Židovčić zna da volim sigurne opklade. On prodaje informacije, ja namještam mečeve. Sav novac iz okolice grada sliva se kod njega. Opklade idu pakleno visoko. Ne znam kome on to prodaje, možda udruženju u Los Angelesu. Ne znam. Stvar je u tome, što Bernie nije zadovoljan sa poštenim dolarom kojeg može zaraditi. Nije zadovoljan sa poslom koji radim na njegovim opkladama. On prodaje informacije kako se ja kladim. To znači da dio novaca koji mora leći na moj račun ode na nečiji drugi. Dakle, vratimo se na ova pitanja: prijateljstvo, karakter, moral”.

Braća Koen imaju tendenciju da, osim karikiranja žanrovskih konvencija, dijaloga i karaktera junaka, ceo film snime u ironijskom tonu,

koristeći pravila nekog od postojećih žanrova. Ovo dovodi do toga da je *Milerovo raskršće* gangsterski film bez daljeg značenja i pokušaja da se progovori na stare teme gangsterskog žanra, kao što su pitanja ideologije, slobode i društvene represije, modernizacije, moralnosti ponašanja junaka, marginalizacije etničkih zajednica i socijalne i ekonomske isključenosti u društvu. Film se zadržava na savršenoj simulaciji spoljašnjeg izgleda gangstera i njihovog poslovanja uz spektakl ironijskog prikaza žanrovskih konvencija. Junaci ne samo *Milerovog raskršća*, već i drugih filmova braće Koen, jesu karikature junaka iz istorije kinematografije, kao što su njihovi filmovi karikature žanrova u kojima nastaju. Sve što je u *Staklenom ključu* iole moglo da ima ozbiljan ton, u *Milerovom raskršću* podvrgnuto je ironiji. Policija i gradska vlast oduvek su bile predmet prikaza nemoralna i korupcije, ali u *Milerovom raskršću* one su svedene na obične poslušnike mafijaša, oni im direktno izdaju naredbe i drže ih u šaci, tretirajući ih kao niže-razredne službenike. Junaci trpe nasilje i čine ga na veoma zabavan način, tako da stičemo utisak da udarci i meci stvarno ne bole. Predstavljanje junaka i nasilja ima karakter crtanog filma u kojem sve dobija nestvaran ton.

Spektakl nasilja sledi nakon neuspelih pregovora dvojice vodećih mafijaša u vezi sa Bernijem. Kasper preduzima prvi korak i šalje dvojicu profesionalnih ubica da likvidiraju Lea, čime bi on uspostavio momentalno sebe kao glavnog gangstera u gradu, eliminišući protivničkog šefa mafije. Scena je kinematografski odlično snimljena pomeranjem kadra sa Verninog prozora ka Leovoj kući i uključuje cirkularni detalj sa vatrom na početku i kraju prikazanog nasilja. Plaćene ubice ulaze u Leovu kući i ubijaju njegovo obezbeđenje, međutim, nehotično to izaziva požar jer je jednom od ubijenih ljudi iz obezbeđenja ispala cigareta na novine. Leo na spratu kuće oseća dim i počinje da sumnja da se nešto sprema. On dočekuje ubice spreman, oduzima im tomigan automatsko oružje i izlazi iz kuće rešetajući kola koja su ih dovezla. U veoma stilizovanom kadru, Leo je ubio jednog plaćenog ubicu, rešetajući ga dugo automatskim oružjem kroz prozor bujicom metaka, a ovaj je iz svog oružja pucao na sve strane, pogađajući čak i svoje noge. Nakon njegove eliminacije, Leo puca na kola sa mafijašima ispred kuće, uspevajući da ih uništi i zapali. Nakon eliminacije ubica on pali cigaretu, vraćajući se time cirkularno na početak scene i vatru

u kući izazvanu padom cigarete ubijenog gangstera. Visoko stilizovanim i crtano–filmskim pristupom snimanju nasilja stiže se do njegove bajkovitosti i nerealističnosti.

Dalje karikiranje gangsterskog nasilja može se videti u sceni kada nam reditelji prikazu mrtvog Raga Danijelsa. Njega otkriva dete sa psom na ulici. Pas i dete dugo gledaju u leš praveći iste grimase, zatim dečak ski–da periku sa glave Raga Danijelsa i beži. Kasperovi mafijaši uhvatili su Toma i najkrupniji i najopasniji od njih kreće da ga fizički napadne, a Tom ga jednim udarcem savlada, što gotovo rasplače siledžiju. Zatim dolazi najniži i izgledom najbezopasniji gangster i počinje da ga tuče. Odmah zatim policija ulazi u prostorije Kasperove bande, vezuje gangstere i tuče ih kao bok–serske vreće, u stilu starih boksera sa podignutim gardom na rukama. Koenovi su od gangsterskog nasilja napravili spektakl komedije, gde nema prostora ni za šta drugo osim za smeh. U *Kumu*, *Point Blanku* i drugim filmovima iz istorije žanra nasilje dovodi do gnušanja gledalaca, pogotovo kada je u pitanju scena sa motornom testerom i ubistvom u kupatilu iz *Skarfejsa*. Nadalje, junaci pokazuju stanje emocionalnog potresa nakon gubitka bliskih ljudi, ubijenih prijatelja i rođaka, međutim, braća Koen su napravila urnebesnu komediju od reprezentacije nasilja u žanru. Nasilje i stradanje ljudi izgleda u visokostilizovanom svetu *Milerovog raskršća* la–gano, bezbolno i zabavno, izazivajući smeh.

Film se fokusira na površinu gangsterskog izgleda bez očiglednog ispitivanja ideološke, moralne ili emocionalne odrednice koje su bile prisutne u žanru... U svojoj plitkosti, *Milerovo raskršće* nudi postmoderni spektakl buđenja mašte i oslanja se na isticanje žan–rovske ikonografije. Reprezentacija heroja, Toma Regana, ipak, nudi verziju gangstera, čak iako on iskazuje fragmentaciju i plit–kost savremene postmoderne kulture (Mason, 2002: 151–152).

Mason u preuzetom citatu pominje Toma Regana kao junaka bez ja–kog identiteta spremnog da pređe sa jedne strane na drugu. On je emotivno krut i nesposoban da razvije ljubavnu vezu sa devojkom. Ono što je intere–santno ovde je činjenica koju Bodrijar navodi u knjizi *Simulakrumi i simu–lacija* (1991), pominjući film *Poslednja bioskopska predstava*, a može se

primeniti i na analizu *Milerovog raskršća*. Radnja filma je smeštena u dvadesete ili početak tridesetih, u malo bezimeno mesto. Junaci su po odeći, načinu govora i stilizaciji kadrova pripadnici ove ere. Međutim, ono što unosi zabunu jeste ista činjenica koju je Bodrijar uočio u Bogdanovičevom filmu. *Milerovo raskršće* je savremeni film o prošlim vremenima, bez moralističkih i emotivnih brljotina karakterističnih za kinematografiju tog vremena. Glavni junak Tom očišćen je od emocija, ne pokazuje znake slabosti, saosećanja i zaljubljenosti u fatalnu ženu. Tom možda odgovara savremenoj postmodernoj kulturi, ali njegov plitak karakter bez subjektivnosti nije mogao da se nađe u kinematografiji tridesetih. On je produkt savremene postmoderne kulture u kojoj novac predstavlja sve. Moguće je da su u svim vremenima ljudi bili slični, ali filmovi tridesetih sadržali su u svojoj reprezentaciji ljudskosti emocije i konzistenciju svojih karaktera. Braća Koen su, po ikonografiji, precizno prikazala vreme tridesetih, ali su film očistila od senzibiliteta tog vremena, unoseći ironiju u dijaloge, karikiranje likova, bezosećajnost u međuljudske odnose, a sve to nije moglo da bude prisutno u filmovima tog vremena. Interesantna je i činjenica da je najopasniji lik u *Milerovom raskršću*, Kasperov pomoćnik i krvoločni ubica, od braće Koen ironično dobio homoseksualnu orijentaciju. Zatim, lik Bernija predstavljen je kao potpuno prevrtljiv junak, spreman na svaku opciju poniženja da bi se snašao, što je, čini se, jako daleko od kinematografske reprezentacije junaka perioda tridesetih godina. U odsustvu bilo kakve moralnosti i ličnog dostojanstva, Berni je proizvod savremene kulture kinematografski prenesen u period tridesetih. U članku „*Miller's Crossing and the Critique of Genre*” / „*Milerovo raskršće i kritika žanra*” (1996), Džim Loter smatra da su braća Koen izvršila dekonstrukciju žanra. On piše da savremena postmoderna kinematografija parodira i problematizuje stare žanrovske konvencije. U njegovom viđenju, *Milerovo raskršće* smisleno podriva žanr i time predstavlja njegovu radikalnu kritiku. *Milerovo raskršće* je parodijska kritika ustaljenih konzervativnih narativa žanra. Džim Loter umesto da napravi konekciju sa filmom *Stakleni ključ*, smatra da je *Milerovo raskršće* nastalo parodijom konvencija formiranih u tri klasika žanra: *Malom Cezaru*, *Državnom neprijatelju* i *Licu sa ožiljkom*, tvrdeći da se realnost ostvarenja Koenovih može naći u ovim preegzistirajućim tek-

stovima. Prema njemu, jedini način da se genijalni reditelj skloni od žanrovske kolotečine i snimi originalan film je da se postavi prema žanru kao što su to braća Koen uradila, kritikujući i ismevajući njegove konvencije. Slično obrtanje konvencija i ironija prema ustaljenom načinu predstavljanja gangstera prisutna je i u filmu *Duh pas* Džima Džarmuša.

Međutim, čini se da je moguća i drugačija vizija onoga što su braća Koen i Džarmuš uradili. Snimiti film po starim pravilima žanra, koja posle izvesnog broja ponavljanja postaju izlizana, učinilo bi film besmislenim i anahronim. Jedino što reditelji mogu da urade jeste da duhu vremena prilagode konvencije žanra, ili da se poigraju sa njima, predstavljajući ih na drugi način, da bi kod publike izazvali zadovoljstvo prilikom gledanja filma. Kada reprezentacija nasilja ode do brutalnosti kao u *Skarfesju*, onda je teško snimiti nešto nasilnije. Rešenje nije ni potrebno tražiti na strani pojačane brutalnosti i stilizacije nasilja, već je reprezentaciji nasilja moguće pristupiti kao što su braća Koen to uradila – karikirajući ga. Ljudska kreativnost uvek pronalazi načine da jednu staru formu prilagodi vremenu i nanovo iste konvencije prikaže na interesantan i inventivan način. U svakom slučaju, interpretacije *Milerovog raskršća* mogu biti najrazličitije i reditelji ostavljaju mnoge stvari nedorečene, a time gledalac kao interpretator dobija prostor za svoja učitavanja značenja. Na početku filma pojavljuje se šešir kojeg vetar nosi u kadru, a njegovo prisustvo nema nikakvog značenja niti za njegovog vlasnika u filmu niti za reditelje. Film može uvek biti pročitán barem na dva načina. Sa jedne strane, to je uspešno izvedena priča o gangsterima, a sa druge, ako poznajemo žanr, *Milerovo raskršće* je kompleksna rekontekstualizacija ironijom redefinisanih gangsterskih žanrovskih konvencija u noar narativnu strukturu *Staklenog ključa*.

Ulični psi i Petparačke priče

Braća Koen su snimila gangsterski film o tridesetim godinama unoseći u njega duh savremenih vremena, a Tarantino je, suprotno, u *Uličnim psima*, *Petparačkim pričama* i *Džeki Braun* u savremene filmove uneo nostalgičan duh prošlih vremena. Osim što je snimio tri gangsterska, filma Tarantino je napisao i scenarija za *Istinitu romansu* i *Prirodno rođene ubice*,

ostvarenja razmatrana u mnogim studijama o gangsterskom i kriminalističkom filmu. Jedan od razloga zbog kojih ovi filmovi nisu analizirani jeste to što su, zbog karakterističnog pisanja scenarija, jednim delom rezultat Tarantinovog kreativnog opusa. Toni Skot i Oliver Stoun uneli su dosta u gangsterske priče svojim rediteljskim veštinama, ali Tarantinova scenarija nisu nigde zaživela i ostavila takav uticaj na kinematografiju kao kad ih je on sam režirao. Zbog velikog broja gangsterskih filmova devedesetih, nažalost, neće biti prostora, a ni potrebe da se analiziraju ni sva tri Tarantinova gangsterska filma iz tog perioda. Prva dva bila su revolucionarna, a pomenuto je već da mnogi teoretičari, kao što je Bukerova, drže da je ultimativni postmoderni tekst devedesetih ostvarenje *Petparačke priče*, stoga on neminovno mora biti uvršten u knjigu, jer ako je to tačno, onda su postmoderne tendencije dobile svoje najizraženije utemeljenje baš u gangsterskom žanru, što konačno ide u prilog tezi knjige da stagnacije i nestajanja gangsterskog žanra nema, već on vremenom pokazuje živost i, nakon dekada kreativnog iscrpljivanja, pronalazi puteve da se očuva i bude vitalan, ako ne i vodeći u holivudskoj industriji.

Kao što su *Milerovo raskršće*, *Duh pas*, *Skarfejs* nastajali u postmodernom maniru na osnovu drugih preegzistirajućih tekstova, Tarantino, snimajući svoj prvi film, takođe reciklira ostvarenje Ringo Lama *Grad u vatri / City on Fire* (Ringo Lam, 1987). Tarantino od Lama preuzima ideju o neuspeloj pljački banke u koju je ubačen pripadnik policije. Sledeći veoma značajan film za intertekstualnu interpretaciju *Uličnih pasa* jeste *Preuzimanje Pelhama jedan dva tri / The Taking of Pelham One Two Three* (Joseph Sargent, 1974). U ovom filmu, četiri otmičara voza u njujorškom metrou imaju imena: gospodin Sivi, Braon, Plavi i Zeleni, a Tarantino će preuzeti ovu ideju za svoj film. Vrlo je moguće da je ideja u *Uličnim psima*, ali i u njegovim kasnijim ostvarenjima, da gangsteri budu obučeni jednoлично u bele košulje i crna odela preuzeta iz *Preuzimanja Pelhama jedan dva tri* u kom svi otmičari nose iste mantile, kačkete i veštačke brkove. Film sadrži i niz drugih citata preuzetih iz različitih oblasti popularne kulture. Osim citiranih scena iz mnoštva filmova i rabljenja konvencija gangsterskog žanra, pominju se u dijalozima Madona, Dilindžer i Čarls Bronson. U ovakav intertekstualni miks Tarantino ubacuje spektakl eksploatacije

kodova gangsterskog žanra, samorefleksivno skrećući pažnju na preegzistirajuće tekstove u kojima smo ih gledali. Time stvarna reprezentacija gangstera nestaje, reditelj nam preusmerava pažnju na kinematografske uticaje utkane u *Ulične pse*, podvlačeći time da posmatramo svet fikcije, a ne bilo kakav pokušaj da nam se reprezentuje savremenost mafijaškog podzemlja. Uloge gospodina Belog i Plavokosog su klišeizirane uloge i radikalizovani primeri sukoba koji je često potcrtavan u žanru, a odnosi se na jaz dve generacije gangstera, staru školu (sa profesionalnim odnosom prema poslu, kodeksom časti i međusobnog poverenja) i novopečene gangstere (neprofesionalne i prenasilne). Između ostalog, gospodin Plavokosi kao da radikalno reartikuliše ono što je Skorseze u *Dobrim momcima* učvrstio u žanrovsko sećanje, a to je uloga Džoa Pešija kao neuračunljivog i prenasilnog gangstera. Mason smatra da oba karaktera *Uličnih pasa* „...imaju istoriju unutar žanra, što implicira da je njihova ikonička reartikulacija plitka simulacija izvedena samo zarad estetičkog formalizma” (Mason, 2002: 154).

Tarantino se nije oslonio samo na spektakularno baratanje konvencijama nastalim u periodu od klasičnog Holivuda do devedesetih. *Ulični psi* snimljeni su na, do tada za žanr, veoma neuobičajen i kreativan način, nelinearnom naracijom u kojoj je sama pljačka ostala neprikazana. Međutim, raspad bande nakon pljačke i međusobna previranja prikazani su toliko snažno, da gledaocu postaje jasno kako su stvari krenule nizbrdo tokom pljačke, a da ih nije video. Ovom ide u prilog neuobičajeno vešta izgradnja likova gangstera, kao što je gospodin Plavokosi, nakon čega je dovoljno pominjanje njegovog imena u filmu i mentalne predstave onoga šta je taj lik mogao da uradi za vreme pljačke javile bi se gledaocu. Nakon prikaza bezrazložnog sećenja uha policajcu, samo dijaloško pominjanje službenice prodavnice koja nije poslušala gospodina Plavokosog navodi nas na ključak kakav je ta odluka mogla da proizvede efekat. Interesantnom se oduvek činila rediteljeva okrenutost prema azijskoj kinematografiji, čime je žanr otvorio uključivanju konvencija i žanrovskih pravila gangsterskog filma nastalog u drugim kinematografskim tradicijama. Azijski film je imao uticaj u stilizaciji i spektakularizaciji ultranasilja uključenog u *Ulične pse*. Pored ovog, Tarantino se često u svom intertekstualnom oslanjanju na

filmove okretao afroameričkom gangsterskom filmu iz sedamdesetih godina i nekim manje poznatim ostvarenjima žanra B produkcije, čime su ona postala ponovo pristupačna i vidljiva publici devedesetih. Takođe, konvencije preuzete iz istorije žanra često nisu klišeizirano korišćene, već su radikalizovane ili menjane. Jedna od konvencija žanra je oduvek bila vojnička poslušnost mafijaša njihovom šefu. U *Uličnim psima*, ali i u *Petparačkim pričama*, vođe mafije neće uživati besprekornu pokornost svojih gangstera. Već u uvodnom kadru *Uličnih pasa*, gospodin Beli oduzima telefonski imenik vođi mafije i neće da mu vrati dok ne završe razgovor.

Na kraju bi trebalo pomenuti da su *Ulični psi* snimani po gangsterskom narativu neuspele pljačke, sa ubačenim policajcem u redove mafije. Narativ sa prikrivenim policajcem u redovima gangstera ne bi trebalo da bude deo tvrdog jezgra žanra. Međutim, policajac se pojavljuje u redovima bande i ne stiže da ih razotkrije policiji, banda se zbog razdora i sumnje da je neko špijun sama međusobno razračunala. Drugo, ubačeni policajac je iz razloga što je pljačka, zbog gospodina Plavokosog, poprimila nepredviđen tok, da ne bi bio prepoznat kao špijun, ubio civile i ponašao se kao gangster. Treće, ubačeni policajac bio je samo povod da se prikažu međusobni odnosi gangstera, kada postoje nepoverenje i sumnja da je neko špijun. Malo toga u filmu ima veze sa policijom, a mnogo sa opisom gangsterskih istorija junaka i prikazom njihovog međusobnog razračunavanja.

Petparačke priče drugi je po redu Tarantinov film rađen u gangsterskom žanru. Ovog puta, za razliku od drugih filmova pominjanih u poglavlju posvećenom spektaklu gangsterskih kodova u dobu postmoderne kinematografije, *Petparačke priče* nisu toliko bazirane na samom preuzimanju zapleta i kreativnih rešenja drugih tekstova, već na nostalgiji za prošlim vremenima, najčešće evociranoj upotrebom muzike. Film predstavlja vešto ispričanu priču o vojnicima u redovima mafije putem cirkularne nelinearne naracije. Narativna struktura *Petparačkih priča* počinje i završava se istom scenom, što je opet za dotadašnju praksu u žanru bilo dosta neuobičajeno. Ovo dovodi do osećanja fragmentacije narativa unutar kog se pojavljuju gangsteri sa pluralnim i nestalnim identitetima. *Petparačke priče* se uklapaju savršeno u Džemsonovu i Bodrijarovu teoriju o nestanku istorije iz kinematografije jer su retro-film u stilu sedamdesetih, u kojem su prikazani ili

ispričani događaji iz prošlosti i budućnosti junaka, da bi se na kraju sve izvršilo početnom scenom. Bez obzira što je, prema nekim teoretičarima, film dokaz plitkosti citatne postmoderne estetike, smatra se da su *Petparačke priče* više paradigmatički odraz kulturnog stanja i da bi ih iz tog ugla trebalo sagledati. Zbog veoma vešto napisanog scenarija Tarantino je dobio Oscara za dramaturgiju, održavajući time žanr i dalje nagrađivanim u američkim akademskim krugovima. Unutar složene narativne strukture *Petparačkih priča* ne postoji glavni junak, već film, sastavljen od sedam nehronoloških delova, čine tri gangsterske priče, svaka sa svojim glavnim junakom, a one su međusobno isprepletane, kao što su i sudbine njihovih junaka međusobno povezane.

Jezik i izgled gangstera (ponovljeni iz *Uličnih pasa*) jedino su važni, ali ne zarad stvaranja konfrontacije legitimnoj društvenoj ideologiji kao što je to bio slučaj u istoriji žanra, već kao put njenog zamenjivanja. Žanrovska pravila u *Petparačkim pričama* su više nego očigledna, ali su upotrebljena zarad preplavlivanja popularne kulture konvencijama žanra. Interesantna je činjenica da film u svojoj postmodernoj deideologizaciji nema moralni komentar gangsterskog ilegalnog poslovanja u društvu, niti nam prikazuje pojedince koji zbog materijalne bede ili društvene isključenosti počinju da se bave kriminalom, već prikazuje gangstera kao simbol savremene popularne kulture. Na primer, razgovor o masaži stopala i kulturnim razlikama između Evrope i Amerike postavlja gangstere kao što je Toni Montana u svet popularne kulture, a svojom popularnošću oni postaju jedina kultura. Ova scena je interesantna i zbog toga što, osim neuobičajenosti razgovora, predstavlja citat Trifoovog filma *Ubij pijanistu*, u kom gangsteri razgovaraju o razlozima postojanja najviše devica u Parizu. Ideološke pozicije filma nema, *Petparačke priče* nisu kometa pop kulture, one su pop kultura, gangsteri u savremenom svetu postoje kao i sve drugo, oni su deo i društvene i medijske realnosti. Mason piše: „Film donosi društvo gde gangsterski semiotički kodovi ne postoje samo na ekranu, već postaju norma svakodnevnog ponašanja, tako da gangster nije nenormalan, nego tipičan” (Mason, 2002: 161). U prilog tome što Mason piše ide i činjenica da je junak *Petparačkih priča*, Vinsent Vega, u tumačenju Džona Travolte, samorefleksivno zaigrao u restoranu, evocirajući Travoltinu ulogu u filmu

Groznica subotnje večeri, praveći citat kojim neminovno gangsterski žanr postaje sveprožimajući deo popularne kulture. Međutim, nije samo Travolta ples pop citat, ceo restoran u kom on pleše predstavlja svet bodrijarovskog simulakruma, sa nadstvarnim retro ambijentom pedesetih i oživelim pop zvezdama tog perioda na jednom mestu. Domaćin večeri je replika Eda Salivena, konobarica Merilin Monro, konobar Badi Holija, zidovi restorana ukrašeni su posterima iz pedesetih, a mesta za sedenje nisu klasična, već su preuređena kola iste dekade.

Duh pas

Duh pas radikalizuje tendencije postmodernizacije gangsterskog filma devedesetih i najavljuje da žanr, u mnogo većoj meri, čeka mešanje žanrovskih konvencija u narednoj dekadi. Film je teorijski značajan iz više razloga. Prvo, *Duh pas* predstavlja izuzetno kompleksno citatno tkivo nastalo preplitanjem velikog broja tekstova. Drugo, ovoga puta, osnovni izvori na osnovu kojih Džarmuš sklapa svoj film imaju korene u Evropi i Aziji, a ne u tradiciji američkog gangsterskog filma. Treće, radikalizuje se proces inkorporiranja istočnjačkih konvencija samurajskog žanra u američki gangsterski film. U prvoj dekadi dvehiljaditih *Kill Bill* i *Kill Bill II* nastaju kao mešavine vesterna, gangsterskog, samurajskog i kung-fu filma. Četvrto, film je delom afroamerički gangsterski film i stoga će, nakon njegove analize, biti ukazano na tendencije i najznačajnije crne gangsterske filmove. Već u *Petparačkim pričama* jedna od tri priče je o crnom plaćenom ubici Džulsu (u tumačenju Semjuela L Džeksona) i njegovom spiritualističkom odnosu prema svetu. Slično njemu, plaćeni ubica zvani Duh pas je Afroamerikanac i on radi za italijansku mafiju, ali njegova veza sa mafijaškom organizacijom drugačije je prirode. U *Petparačkim pričama* Džulsa angažuje samo jedan vođa mafije, Duh pas je slobodni agent i iz filma se može zaključiti da osim za Luija, uticajnog člana italijanske mafije, obavlja i druge poslove. Duh pas je pod uticajem samurajskih tekstova iz drevnog Japana i živi prema pravilima istočnjačkih učenja. Gangsterski žanr je filmom *Duh pas* oslikao savremene globalne tendencije preplitanja

kultura i individualne izbore u stvaranju identiteta u svetskoj metropoli Njujorku.

Podnaslov filma *Put samuraja / The Way of the Samurai* sugeriše da film tematizuje život i smrt jednog samuraja. Odnosno, ceo film predstavlja interpretaciju života samuraja, opisanog u knjizi *Hagakure*, u okviru gangsterskog žanra. *Duh pas* je tako postavljen da se u filmu tumače ključni pasusi knjige. Izgovara ih glavni junak, a oni se, dok ih on izgovara, pojavljuju ispisani na platnu pred očima gledaoca. Citati iz knjige određuju kako će se Duh pas postaviti u situacijama u savremenom gangsterskom životu. Ono što je interesantno za Duha psa jeste da on živi u prošlosti. Ali ne u prošlosti vlastite kulture, već kulture drevnog Japana, uglavnom nepoznate Zapadu. Isto tako, gangster za kojeg radi predstavlja staru školu italijanske mafije. On živi u nostalgiji za prošlim vremenima i prevaziđenim načinom života. Direktni izvor Džarmuševe inspiracije tokom konstituisanja lika Duha psa bila je knjiga *Don Kihot*, priča o liku koji se drži pravila koja ljudi u savremenom svetu više ne prepoznaju. Sa druge strane, italijanska mafija predstavljena je na klasičan način, sa jasnom strukturom odnosa moći unutar organizacije. Individualizam ne postoji i Lui mora da se povinuje naredbama, čak i kad zna da su kontraproduktivne, ali ako ih ne izvrši, biće eliminisan.

U intertekstualnom tkivu filma, samurajski tekst postavljen je u okvir francuskog gangsterskog filma *Samuraj / Le samourai* (1967, Jean-Pierre Melville). U Melvilovom, kao i u Džarmuševom filmu, mafija plaća profesionalnog ubicu da obavi posao za nju, međutim, nešto što nije bilo predviđeno desi se tokom ubistva i mafija želi da eliminiše svog plaćenika. U oba filma ovo će se pokazati kao nezahvalan zadatak, jer će mafija velikim žrtvama platiti cenu tog ubistva. Osim prenošenja osnovne radnje iz *Samuraja* u *Duha psa*, postoji i direktan citat Melvilovog filma. U *Samuraju* ubica navlači bele rukavice pred svako ubistvo, što isto čini i Duh pas u Džarmuševom filmu. Ono što je različito jeste činjenica da Duh pas doživljava Luija kao svog vođu zbog kojeg mora da se žrtvuje ili da izvrši ritualno samoubistvo ako on strada. Luijeva smrt je i njegova. U situaciji kada italijanska mafija želi da ga eliminiše, on zna da može da napadne sve druge pripadnike osim Luija, koji će zbog lojalnosti svojoj organizaciji

morati da ga ubije. Za razliku od originalnog filma u kom plaćeni ubica u tumačenju Alena Delona nema takva ograničenja, borba u Džarmuševom filmu je unapred izgubljena.

Pored pomenutih tekstova, očigledan uticaj na film ima knjiga *Rašomon*, japanska drevna pripovetka posvećena fenomenu različite percepcije i sećanja istog događaja od strane više aktera. Ovo je momenat samorefleksivnosti filma jer se knjiga *Rašomon* nalazi u rukama mnogih junaka i oni je čitaju. Duh pas je dobija, u momentu kada je izvršio kobno ubistvo koje će ga koštati života, od ćerke bosa mafije. Kasnije je pozajmljuje drugim junacima, da bi je pred smrt vratio osobi od koje je uzeo i time knjiga završava svoje putovanje na istom mestu gde je ono i počelo. *Duh pas* je rašomonska priča o tome kako ljudi iz različitih kulturnih zajednica percipiraju isti događaj. Na primer, želja italijanske mafije za osvetom jeste događaj nerazumljiv iz ugla gledanja Duha psa. Sa druge strane, njegovo ponašanje ostaje sasvim nejasno mafiji, pogotovo činjenica da poruke razmenjuje golubovima pismonošama u vreme mas-komunikacija. Postoje mnogo jasnije aluzije na priču *Rašomon*. Glavni junak filma je u mladosti bio brutalno pretučen i spasao ga je, sasvim slučajno, italijanski mafijaš Lui. Od tada on počinje da bude profesionalni ubica, Luijev pratilac, kako sebe naziva u filmu. Lui i Duh pas se prisećaju te situacije u dva različita kratka flešbeka. Duh pas se seća da su nasilnici hteli da ga ubiju. U Luijevom flešbeku nasilnici samo tuku Duha psa, a u momentu kada on nailazi, vade pištolj pokušavajući da ga upere u njega. Ovo je direktan citat, rašomonski deo filma, ovekovečen i u istoimenom filmu Akira Kurosava *Rašomon / Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). Sa druge strane, kao što je rečeno, ceo film *Duh pas* je isprepleten idejom da svi junaci vide jedan isti događaj iz sasvim drugačije perspektive. Ovo nas dovodi do veoma složene citatno strukturirane osnovne radnje nastale trostrukim uticajem: filma *Samuraj*, tumačenjem knjige *Hagakure* i uplitanjem priče *Rašomon* u celokupnu situaciju. Drugi manje bitni delovi filma nastaju pod uticajem mnoštva drugih tekstova, kao što su, na primer, knjiga *Frankenštajn* autorke Meri Šeli ili filma *Tačno u podne / High Noon* (Fred Zinnemann, 1952). Mason smatra da radikalnom hibridizacijom nastalom preuzimanjem evropskih i azijskih uticaja (ne samo u *Duhu psu*, već i u *Petparačkim pričama* i kasnije, o

čemu on nije pisao, *Kill Bill*-u) žanr gubi utemeljenje u američkoj kulturi. Međutim, teza o kraju žanra uslovljenom difuzijom njegovih konvencija u postmodernoj igri slika čini se radikalnom. Savremene tendencije žanra biće razmotrene u zaključku, ali bez nekih namera da se stavi tačka na njega, ili da se postojeće stanje shvati kao jedini put razvoja. Gangsterski žanr je iz dekade u dekadu imao oscilacije, postajao istrošen i nanovo se redefinisao, zadržavajući popularnost. Čini se da je on vremenom pokazao da je univerzalni okvir izražavanja, a da će ono što su Koenovi, Džarmuš i Tarantino radili biti samo prolazna moda u njegovo razvoju. Beskonačna citatnost, ironija prema konvencijama žanra i karikiranje junaka, nakon izvesnog broja ponavljanja postaće istrošeni, a žanr će neminovno, pod novim društvenim uticajem, krenuti ka drugačijim oblicima reprezentacije kriminala. Afroamerički gangsterski film analiziran u sledećem poglavlju sadržaće realizam u predstavljanju formiranja gangstera i u predstavljanju organizovanog kriminala.

Afroamerički gangsterski film 1990-ih

New Jack City, *Menace II Society* i *Boys in the Hood* tri su filma o rasnoj neravnopravnosti crne populacije u Americi, životu u getu i supkulturnom miljeu geta ispričani u manjoj ili većoj meri kroz gangsterski žanr. Sva tri filma prikazuju kako mladi Afroamerikanci kroz gengsta-rep supkulturu formiraju svoj identitet muškosti i revolta prema dominantnoj kulturi kroz nepromišljenu upotrebu vatrenog oružja, ali u obračunu sa svojom etničkom zajednicom. Njihov životni stil, pored rep muzike i pištolja, obavezno uključuje upotrebu i preprodaju droge. Jedan od ključnih problema predstavljen u ova tri filma je međusobni obračun pripadnika crne etničke zajednice, sa jasnom porukom da su belci uzrok neslaganja. Gangsteri u ovim filmovima nisu u stilu Don Korleonea, promišljenog vođe mafije, oni su prikazani kao ulični banditi frustrirani životnim nemogućnostima, a svoj identitet formiraju kroz shvatanje muškosti kao nasilnosti, beskompromisnosti i spremnosti da upotrebe oružje u svakoj situaciji. Pištolj je nešto što je u filmovima predmet fascinacije mladih muškaraca afroameričkog po-

rekla. *Menace II Society* i *Boys in the Hood* prikazuju odrastanje crnih muškaraca u kulturi fascinacije pištoljem, u kojoj vrlo mlada deca predškolskog uzrasta imaju prilike da uzmu oružje u ruke, diveći se odraslima zbog toga što ga poseduju. Filmovi su izuzetno kritični prema gengsta-rep potkulturi geta i sadrže moralne poruke o neophodnosti prekida autodestrukcije afroameričke zajednice u Americi.

U filmu *Boys in the Hood*, otac Furius pokušava svog sina Trija da sačuva od loših uticaja crne geto potkulture. U jednom momentu on se obraća grupi Afroamerikanaca: „...Ako hoćeš da pričamo o pištoljima, zašto na svakom ćošku imaš prodavnicu pištolja ovde. Reći ću ti zašto. Iz istog razloga zato što ima prodavnica alkohola na svakom uglu u crnoj zajednici. Zašto? Oni hoće da ubijemo sami sebe. Idi na Beverli Hills i nećeš videti to sranje. Oni hoće da se mi pobijemo. Najbolji način da uništiš ljude je da im oduzmeš mogućnost reprodukcije. Ko je to ko umire svake noći na ovim ulicama? Mi svi. Da. Braća kao što si ti”. *Boys in the Hood* posvećen je kritičkom preispitivanju položaja crne populacije u Americi i, od pomenuta tri filma, u najmanjoj meri predstavlja gangsterski film. Reditelj prikazuje društveni milje u kojem se formiraju lokalni razbojnici i organizaciju sitnog kriminala. Kada neko iz protivničke bande ubije Trijevog druga, on odlazi u kuću u nameri da uzme pištolj i osveti se. Otac uspeva da utiče na njega da ne učini takav nepromišljeni potez. Međutim, njegovi drugovi to čine, da bi i sami ubrzo bili ubijeni, a Tri je uspeo da se izvuče iz geta i završi koledž. Mason piše da je zapravo očev uticaj na sina prikaz naivnog verovanja u američki san i da film šalje ideološku poruku o njegovom ostvarivanju iz objektivno nerealnih uslova nastalih zbog etničke, prostorne i ekonomske isključenosti. Međutim, Mason je samo donekle u pravu jer film, osim prikaza uspeha i integracije nekog ko je iz crne geto zajednice u globalno društvo, jasno stavlja do znanja da je on stranac u Americi, da ne treba da ide u nacionalnu vojsku i da nikada neće biti ravnopravni građanin. Munbi piše o ovom filmu kao o povratku korenima gangsterskog žanra zbog smeštanja organizacije kriminala u etničku zajednicu. Ipak, film prikazuje jako malo kriminalnih radnji i nasilnog ponašanja. To je socijalna drama o životu mladih Afroamerikanaca u getu, a njihova potkultura podrazumeva upotrebu oružja i bavljenje nelegalnim poslovima.

Menace II Society posvećen je, kao i *Boys in the Hood*, problemima mladih Afroamerikanaca u getima američkih gradova, ali ne daje naivno rešenje da se trudom i radom neko može izvući sa dna društvene lestvice. U filmu postoji jaka figura kao što je Trijev otac, oličena u srednjoškolskom profesoru, koja snagom svoje ličnosti uspeva da utiče na stavove omladine da menja poglede na svet i napusti geto. Međutim, bez obzira što će junaci filma *Menace II Society* konačno poželeti da urade ono što im srednjoškolski profesor savetuje, kultura nošenja i upotrebe pištolja njihove šire geto zajednice će ih uništiti. *Menace II Society* je u svakom pogledu eksplicitniji u kritici američkog društva od *Boys in the Hood*. Nastavnik se u filmu obratio mladim Afroamerikancima: „Biti crn u Americi nije lako. Lov je počeo. A ti si plen. Sve što hoću da kažem je – preživi”. Film insistira na opisu brutalnosti obračuna između pripadnika geto zajednice i besmislenoj destruktivnosti potkulturnog miljea. Reditelj nas preplavljuje nasiljem, pokazujući da, zbog mačo stava, Afroamerikanci u getu lako posežu za njim. Oni uživaju dok ga čine misleći da stvaraju time mit o sebi kao o opasnoj figuri. Film počinje scenom u kojoj glavni junak u predškolskom uzrastu prisustvuje situaciji kada njegov otac, u njihovoj kući, za vreme partije karata, ubija prijatelja zbog male količine novca, samo da bi dokazao da sme da puca. Nakon što ga je ustrelio, oni nastavljaju da igraju karte, da bi pokazali koliko su čvrsti i kako ih to ne dotiče. Glas glavnog junaka čujemo kao naratorov i on nam u uvodnim scenama objašnjava da su mu roditelji uživali i prodavali drogu i da je njegov otac ubio više ljudi pre nego što su njega ubili. Odmah zatim, prikazan je on sa svojim ekstremno neuračunljivim drugom u pljački prodavnice. Drug je, zbog toga što mu je prodavac azijskog porekla rekao da mu je zbog njihovog nedoličnog ponašanja žao njegove majke, ubio prodavca i zaposlenu ženu. Pored toga, uzeo je traku sa video-nadzora i odneo je kući, ne da bi sakrio dokaz, već da bi je pustio drugovima preko video-rikordera, hvaleći se kako je ubio ljude i predstavljajući se kao opasna figura. Naravno, sredina mu daje podršku zbog njegovog poteza, diveći mu se. Nakon nasilnog uvoda, film nastavlja sa kritičkom reprezentacijom nasilja sitnih kriminalaca u getu čija sudbina u takvom kontekstu življenja može da ima samo skori tragičan ishod. Bilo kakva integracija u društvo, mnogo manje ambiciozan

plan od ostvarivanja američkog sna, nemoguća je opcija za siromašne Afroamerikance iz geta u *Menace II Society*.

New Jack City, verovatno iz komercijalnih razloga, ne postavlja odmah etničku nejednakost i stradanje crnaca u prvi plan, da bi se do kraja filma ipak reditelj dotakao te teme. Od pomenutih, *New Jack City* najviše liči na gangsterski film jer se prikazuje organizovani kriminal distribucije droge, ali posredi je dvostruka priča o usponu mafijaša i detektivu koji ga hapsi. Narativ filma je izgrađen na osnovu uticaja raznih filmova, ali sadrži tipičan G-man zaplet u kojem glavni negativac Nino ubija prijatelja detektiva, a ovaj bez dozvole policije, vlastitom odlukom, sprovodi istragu protiv gangstera do kraja. Osveta ima još ličniji ton pošto se ispostavlja da je policijskom detektivu u mladosti Nino ubio majku. Bez obzira što je afroamerički film, *New Jack City* nastaje pod snažnim uticajem belackog gangsterskog filma u izgradnji narativa i karaktera junaka. Najveći uticaj na film imao je De Palmin *Skarfejs*, kojeg junaci gledaju u filmu i komentarišu, pominjući da je Nino na vrhu sveta kao Toni Montana, ali da on neće proći kao Montana jer je sposoban da izmakne neprilikama. Ovim se Hoksovo *Lice sa ožiljkom* pokazuje kao arhitekt žanra kojem se nanovo i nanovo vraćaju reditelji gangsterskog filma. Nino nije ulični kriminalac kao junaci prethodna dva pomenuta afroamerička gangsterska filma, već gangster okružen organizovanom bandom u okviru stambenog bloka, gde prodaje drogu prkoseći legalnoj ekonomiji. Takođe, on ne nosi rep potkulturu odeću, već je obučen u skupa odela i vodi luksuzan način života.

Film nema vešto izgrađene likove i upečatljive dijaloge. Njegov suparnik je stereotipizovano predstavljeni inspektor željan pravde u američkom društvu. Bez obzira što je i on Afroamerikanac, uspeo je da se snađe u životu i danonoćno je posvećen svom poslu privođenja kriminalaca. Reditelj uvod u njegov karakter pravi prikazujući ga u akciji privođenja uličnih dilera droge. Njegova rešenost da se suprotstavi kriminalu je očigledna jer on preduzima veoma rizične poteze da bi uhvatio sitne gangstere u begu. Kao usamljeni detektiv, uspeva da sprovede akciju protiv jednog od najmoćnijih kriminalaca u državi, što konačno film čini banalnim. *New Jack City* ideološki je podoban film u oslikavanju jednakih mogućnosti svih etničkih zajednica da učestvuju u društvu i predstavljanju gangstera

kao pohlepnih i nemoralnih likova spremnih da ubiju i drogom otruju svoju braću. Film ima providnu ideološku poruku koju izgovara jedan stariji Afroamerikanac. On optužuje Nina da je zlo koje uništava crnu braću u američkom društvu. Problem je što film ne prikazuje prave razloge zbog kojih je crna populacija u nepovoljnom položaju, prebacujući težište na prirodno zle i pokvarene kriminalce njihovog rasnog porekla kao glavne generatore nevolja. Na kraju filma, detektiv hapsi Nina i pronalazi dokaze za optužbu, ali se on uz pomoć skupih advokata izvlači i na izlazu iz suda njega ubija isti onaj Afroamerikanac koji ga je optužio da radi protiv svog naroda.

Kao i svaki G-man film, *New Jack City* ne bavi se pravim uzrocima kriminala, a gangstere, zbog toga što su dehumanizovani, prikazuje kao uzroke društvenih problema. Interesantan je Ninov monolog u sudu: „To je ono što oni rade kupuju i prodaju drogu. Ja nisam kriv. Vi ste ti koji ste krivi. Zakonodavci, političari, kolumbijski kraljevi droge. Svi vi koji lobi-rate protiv legalizovanja droge. Kao u vreme prohibicije. Vi ste krivi. Niko ne pravi uzi u Harlemu. Niko od nas nema plantaže za proizvodnju droge. Stvar je veća od Nina Brauna. To je veliki posao. To je američki način... ali ja sam bio prisiljen na ovakav način života. Prodavao sam drogu od svoje 12. godine. Nisam imao šansu koju ste vi imali gospođu Hokins. Nisam rođen sa srebrnom kašikom u ustima. Hteo sam da napustim sve, ali oni su pretili da će ubiti moju majku”. Nino je u svom monologu objasnio uzroke kriminala siromaštvom i rođenjem u potklasi, što donosi neminovno sudbinu gubitnika i razloge zbog kojih države ne dozvoljavaju legalizaciju droge, iako je njena nelegalna prodaja najznačajniji izvor prihoda mafije. Državne službe oduvek su bile glavni distributeri ilegalnih supstanci. Manuel Kastels, u svojoj trotomnoj studiji *Uspon umreženog društva* objašnjava detaljno trgovinu drogom u Latinskoj Americi i ne vidi drugo rešenje da se osnovni izvor prihoda mafije preseče, osim da joj se oduzme polje poslovanja, kao što je to nekad u Americi bio slučaj sa ukidanjem prohibicije alkohola. Eliminacija Nina doneće društvu neku drugu ekonomski isključenu osobu na čelo narko mafije koja će nelegalnim sredstvima pokušati sebi da obezbedi američki san. Ipak, film do kraja ostaje banalan i starac ubija Nina na stepenicama suda, dovodeći time američko društvo

do pročišćenja od zla i nemoralna. Verovatno je on ovim gestom u filmu oslobodio i afroameričku populaciju njenih glavnih problema.

Reprezentacija žena u gangsterskom filmu

Gangsterski žanr je tematizovao etničko poreklo gangstera, posledice modernosti i obeležja muškosti, a pitanja rodne neravnopravnosti ostala su zapostavljena. Specifična reprezentacija žena i njihova isključenost iz glavnih uloga u žanru jeste činjenica koja bi mogla da postane predmet analize društvene studije gangsterskog žanra. Mnoge studije posvećene gangsterskom filmu ne dotiču se ove teme iz više razloga. Feminističke studije društva nisu bile razvijene pre osamdesetih godina, tako da se žensko pitanje retko postavljalo, stoga studije pisane o gangsterskom žanru nisu pridavale značaj reprezentaciji žena. Pored toga, u gangsterskom filmu kao dominantno muškom žanru (sa glavnim protagonistima i rediteljima gotovo isključivo muškarcima) nije mnogo prostora ostavljeno ženama, a kada su predstavljene, to se odvijalo na vrlo stereotipizovani način i obično su one majke, sestre, žene, ljubavnice ili roba na kojoj gangsteri zarađuju. Međutim, baš ovakav način predstavljanja žena može biti mesto analize. Jedan od razloga zapostavljanja žena može se naći u činjenici da su filmovi žanra nastajali, a kasnije često bili posvećeni, periodu prohibicije alkohola u kojem je patrijarhalno društvo bilo jako i pritisci na žene mnogo veći. Takođe, gangsteri su često pripadnici etničkih zajednica (Sicilijanaca, Iraca ili Kubanaca) i oni pokušavaju da u modernom američkom društvu očuvaju patrijarhalno organizovanu porodicu na osnovu tradicije naučene u rodnoj sredini. Iako reprezentacija žena nije adekvatna, tokom istorije žanra se pokazalo da su reditelji reagovali na društvene promene i drugačiji položaj žene u društvu. One nisu postale glavni junaci, niti su dobile značajno više prostora u filmu, međutim, žanr detektuje da nisu samo domaćice koje sede u kući brinući o porodici, ne mešajuću se u muške poslove, već su počele da se suprotstavljaju muškoj dominaciji. Odličan primer rečenog je trilogija *Kum*, gde kroz sva tri dela možemo uočiti proces emancipacije na primeru razlika između žena Vita i Majkla Korleonea. Međutim, postoji čitav niz

gangsterskih filmova u kojima se žene ne pojavljuju gotovo uopšte, ili su predstavljene kao predmet muške zabave ili prostitutke.

U članku „Feminist Perspectives on the Media”, Lisbet van Zunen (Lisbet van Zoonen) tvrdi da, bez obzira što postoje različite struje u okviru feminističkog diskursa, sve frakcije su saglasne oko toga da su mediji danas glavno sredstvo medijacije stereotipnog, patrijarhalnog i hegemonističkog pogleda na žene. Mediji su sredstvo društvene kontrole i oni, prema liberalnom feminističkom pristupu, služe da održe seksističko nasleđe iz prošlosti da bi očuvali red i integraciju transmisijom tradicionalnih vrednosti. Radikalne feministkinje dokazuju da su mediji patrijarhalno nastrojeni i služe potrebama patrijarhalno nastrojenog društva, namerno iskrivljavajući žensko iskustvo življenja, a kada bi se pojavilo u medijima u pravoj formi, poremetilo bi uspostavljeni društveni poredak. Levičarski feminizam tvrdi da mediji predstavljaju kapitalistički patrijarhalni poredak stvari kao prirodno stanje i najbolji društveni sistem od svih mogućih. Direktna društvena kontrola žena postaje nepotrebna zbog toga što je vladajuća ideologija pretvorena u opšteprihvaćeni poredak stvari u društvu. Feministkinje su saglasne oko toga da mediji šalju iskrivljeni prikaz i vrednosti vezane za ženski rod, oslikavajuću sadašnji poredak stvari, umesto da budu sredstvo emancipacije i uzmu učešće u stvaranju društva u kojem će žene biti ravnopravne. Ključni problem je da su mnogi aspekti života žena isključeni iz medijske reprezentacije.

Gangsterski film kao tipično muški žanr odličan je primer rečenog. Međutim, on je oduvek bio žanr pod društvenim pritiskom cenzora zbog predstavljanja realnosti i iznošenja društvenih problema na videlo. Ukazivanje na položaj etničkih zajednica može biti protumačeno na više načina, kao što je to slučaj i kada je reprezentacija žena u pitanju. Na primer, sa jedne strane, cenzori su se bunili jer su glavni junaci filmova pripadnici manjinskih zajednica u Americi, kao što su se i neki pripadnici etničkih zajednica bunili jer ih Holivud predstavlja kao krivce za kriminal u Sjedinjenim Državama. Film *Skarfejs* sniman je u Los Anđelesu, mada se radnja odvija u Majamiju, jer je kubanska zajednica protestovala zbog snimanja filma u kojem su Kubanci predstavljeni kao gangsteri i nosioci organizovanog kriminala u Americi. Tradicionalno žanrovski cilj je bio da se prika-

že nemogućnost imigranta Kubanca da dođe do ostvarenja američkog sna legalnim putem i da mu je kao imigrantu jedino bilo moguće da pere sudove u jeftinom restoranu. Alterantivna ekonomija gangsterskog sveta mesto je na kojem će on uspeti sve što mu legalnim putem nije bilo omogućeno. Međutim, pripadnici kubanske zajednice u Majamiju nisu tumačili svoju reprezentaciju na ovaj način, već su organizovali demonstracije uperene protiv snimanja filma. Isto bi se moglo reći kada se tematizuje reprezentacija žena u gangsterskom filmu. Gangsterski žanr nastaje u vreme prohibicije tridesetih godina, kada je, na primer, samo dvadeset četiri procenta žena bilo uključeno u radnu snagu i radilo van kuće za platu. Žanr otpočetka oslikava patrijarhalno društvo u kojem su žene vezane za kućne poslove, a muškarci se legalnim ili nelegalnim putem bore za ostvarivanje životnih ideala. Gangstersi su uglavnom bili muškarci, a filmovi tvrdog jezgra žanra u većini slučajeva se bave njihovim sudbinama, tako da je gangsterski film, oslikavajući društveno stanje, zapostavljao reprezentaciju žena. Vremenom žene sve više izlaze na tržište rada i proces njihove emancipacije, razvojem feminističkog pokreta uzima maha, što će se neminovno odraziti na njihovu reprezentaciju u okviru gangsterskog žanra. Gangsterski film bi mogao da bude kritički čitan kao indikator društvenog stanja, ili kao veoma moćan žanr u patrijarhalnom i negativnom prikazu žena. U negativnom smislu se misli na primer gangsterskih filmova kao što je *Killing of Chinese Bookie*, u kojem se pojavljuje mnogo devojaka, ali one su sve striptizete u noćnom klubu. Drugačije reprezentacije žena u ovom filmu nema, ali glavni junak vodi striptiz klub, a radnja je posvećena njegovom obračunu sa kladioničarima kojima duguje novac. Moguće je i treće rešenje, prema kojem i dalje živimo u svetu u kojem su većinom organizatori kriminala muškarci i, stoga, gangsterski žanr nije najbolje mesto na kojem bi mogla da se ulaže energija u emancipacijski potencijal medija za osveščivanje žena u njihovim naporima za sticanje ravnopravnosti u društvu.

Gaye Tuchman u članku „The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media” iznosi, na osnovu empirijskih istraživanja televizije i njenih različitih žanrova, shvatanje da žene ne znače mnogo za američko društvo. Interesantno je njeno zapažanje, na osnovu kojega bi moglo da se krene u postepenu analizu predstavljanja žena kroz istoriju gangsterskog

žanra, da mediji veoma često predstavljaju položaj žene anahrono. U gangsterskom filmu, na primer, iako se veoma promenio, predstavljanje žene nije u duhu vremena. Savremeni gangsterski film, iako ne prikazuje žene kao što su to radili reditelji Holivuda tridesetih godina, zbog ubrzanih društvenih promena predstavlja emancipovanije žene, ali nikada u onom stepenu u kojem se emancipacija odigrala u trenutku nastanka filma. Ovo dovodi do toga da ovakva medijska reprezentacija zastarelih porodičnih uloga i društvenih položaja utiče (bez obzira na mogućnost različitih i vrlo slobodnih interpretacija) na sužavanje vidika dalje ženske emancipacije.

Takođe, u gangsterskom filmu ne samo da su izostavljeni mnogi aspekti života žena, već je izostavljeno prikazivanje vrlo različitih životnih stilova i potkulture kojima mnoge žene pripadaju, a nisu predmet žanra. Gangsterski film prikazuje obično teške uslove života, da bi kasnije predstavio društvo bogataša, u kojem se žene pojavljuju kao lovci na bogate mafijaše ili samo devojke za kratku zabavu. U čuvenom filmu *Skarfejs* Toni Montana kaže svom prijatelju: „U ovoj zemlji prvo moraš da zaradiš pare. Kada dođeš do para, onda imaš moć. Kada imaš moć, onda ćeš imati žene”. Citat ne oslikava samo način reprezentacije žena u gangsterskom filmu, već i tip žena koje se sviđaju gangsterima. Devojke slobodne od rada i spremne za zabavu, obučene prema provokativnoj modi, u skladu sa muškim pogledima na žensku seksualnost, više su nalik prostitutkama nego tipičnim ženama. Oni se kreću u takvoj socijalnoj sredini u koju ne dolaze visokoobrazovane uspešne devojke sa Jejla i Harvarda koje novopečeni bogataši gangsteri ne bi ni zanimali. Stoga se u gangsterskim filmovima može videti reprezentacija vrlo stereotipizovanih žena u ulogama ljubavnica, supruga, sestara ili majki mafijaša. Obično su supruge mafijaša smerne, posvećene kućnim poslovima, a oni su mačo tipovi i, pored toga što su oženjeni, uživaju seksualne slobode, što je njihovim partnerkama zabranjeno. U slučaju da ne ožene smerne devojke, već zavodnice iz klubova za provod, gangstere u žanru to vodi u propast ili životno nezadovoljstvo, kao što je to slučaj u filmovima *Skarfejs* ili *Kazino*. Sestre su obično neprimetni junaci, njima muškarci određuju kako će živeti, sa kim i šta je najbolje za njih, a majke su obično nemoćne da se suprotstave svojim sinovima i muževima drugačije osim rečima. Naravno za sve dosad izneseno postoje izu-

zeci, pa se tako mogu navesti filmovi *Boni i Klajd*, gde je žena organizator kriminala, *Džeki Braun*, u kome je glavna junakinja ipak samo žrtva kriminala, ali je njen lik složeno i višedimenzionalno razvijen, zatim majka može imati vodeću reč i uticaj na sina gangstera, kao što je to slučaj u filmu *Bela vrelina*. Ipak, reč je o izuzecima, a gangsterski žanr na vrlo pojednostavljen, patrijarhalan i stereotipizovan način reprezentuje žene kroz celu svoju istoriju. Emancipaciju žena, izražavanje ličnih stavova i nezadovoljstvo brakom sa gangsterom prati pojačano nasilje nad njima, kao što je to primer u trilogiji *Kum*.

Klasični ciklus gangsterskog filma postavlja glavnog junaka u procep između porodice koja reprezentuje red i zakon i bande kao antidruštvene sile. Porodicu karakterišu odsustvo oca i nemoćna majka, što prouzrokuje neadekvatnu socijalizaciju muškarca na ulici. Društveni kontekst je urbana sredina za vreme prohibicije alkohola i ekspanzije kriminala u američkom društvu. U prvom od tri klasika, *Malom Cezaru*, ne vidimo prikaz porodice Rika Bandela i nema reprezentacije nemoćne majke u neuspelom pokušaju da socijalizuje svoje dete na adekvatan način. Međutim, već u ovom filmu se javlja bitna karakteristika gangsterskog žanra, a to je prijateljstvo dva muškarca, Rika i Džoa, i često će kroz istoriju žanra odnos glavnog gangstera i njegovog najboljeg druga biti značajniji od njegovog prikaza sa ženom ili osobama ženskoga pola. Rika ne interesuju žene i on u filmu ne troši vreme na njih, jedino što ga brine jeste činjenica da ga najbolji prijatelj napušta zbog devojke Olge, što on doživljava kao izdaju. Već prvo ostvarenje klasičnog ciklusa postavlja gangsterski film kao izrazito muški žanr, u kojem glavne uloge imaju muškarci i gde su najvažniji odnosi između njih, žena se pojavljuje samo kao uzrok razdora, ali joj nije posvećeno puno pažnje. U *Državnom neprijatelju* žene su još više marginalizovane, a film, za razliku od *Malog Cezara*, mnogo pažnje poklanja porodici gangstera. Otac kažnjava mladog Toma zbog njegovih nestašluka, ali on kasnije nestaje bez objašnjenja, a njegove mesto preuzima stariji brat. Odsustvo oca iz porodice, odsustvo starijeg brata iz kuće zbog služenja vojne obaveze i prikaz naivne i nemoćne majke, glavni su razlozi zbog kojih Toma oblikuje ulica. Njegova majka je svedena na karikaturu ženskog lika, nesposobnu čak i da shvati čime joj se sin bavi, već mu naivno sve ve-

ruje. Kao i u *Malom Cezaru*, prijateljstvo Toma sa najboljim drugom je u prvom planu, ali i sa drugim gangsterima njihove bande. Devojke su im potrebne samo za zabavu i, u jednoj sceni filma, Tom se tokom doručka veoma ružno ophodni prema jednoj od njih, da bi joj na kraju razgovora gurnuo grejpfrut u lice.

Me Klark: Spremno je Tome.

Tom: Nemaš ništa za piće ovde?

Me Klark: Ne pre doručka dragi.

Tom: Ne budi bezobrazna. Pitao sam te imaš li šta da se popije.

Me Klark: Znam Tome volela bih

Tom: Opet počinješ sa tim volela bih. Voleo bih da si ti bunar želja pa da te zavežem za kantu i potopim.

Me Klark: Možda si pronašao neku koja ti se više sviđa?

Nakon njenog pitanja, Tom joj besno gura grejpfrut u lice. Scena je snimljena na takav način da se vidi ponizna devojka kako je spremila momku doručak i čeka ga da ustane, a on se odnosi prema njoj više nego neprimereno i nepristojno. *Lice sa ožiljkom* ponavlja suprotstavljenost porodice i života u bandi i opisuje odnos dva druga od kojih jedan postaje vođa mafije, a drugi njegova desna ruka. Naravno, otac je odsutan iz porodice Kamota, a majka je ponovo nesposobna da se suprotstavi sinu i ćerki. Međutim, lik majke nije naivan i ona nije samo jadna domaćica nesposobna da shvati čime joj se sin bavi, već mu se suprotstavlja, ali samo rečima. Ćerka je opijena modernim životom u velegradu, ali Toni je disciplinuje primenjujući izrazito patrijarhalan model ponašanja prema sestri kao da joj je izrazito konzervativan otac. Njegovo primitivno ponašanje može se objasniti etničkim poreklom i pogledima na to kako bi žensko dete trebalo da se ponaša, naučenim u tradicionalnoj zajednici. *Lice sa ožiljkom* prikazuje i devojku Papi kao zavodnicu i ona postaje Toniјеva ljubavnica nakon što je on preuzeo vođstvo nad bandom. Toni nije od bivšeg bosa preuzeo samo vođstvo nad bandom, već je preuzeo i njegovu ženu. Rimejk *Lica sa ožiljkom*, ostvarenje *Skarfejs*, na malo složeniji način zadržaće isti odnos prema prelepoj ženi kao robu ili objektu koji se nasleđuje prilikom preuzimanja vođstva nad bandom. U sva tri klasika prvog ciklusa gangsterskog filma

prikazani su vrlo patrijarhalni porodični odnosi u kojima postoje devojke za zabavu, a sestrama i majkama je namenjena uloga domaćica u porodičnom domu. Sva tri filma izrazito su muška, sa radnjama posvećenim sukobima i prijateljstvima između muškaraca gangstera.

Nakon cenzure *Lica sa ožiljkom*, kao i nastupa moratorijuma na gangsterski žanr, i reprezentacija gangstera i žena biće značajno izmenjena. Međutim, iako se mogu naći različiti primeri reprezentacije žena u periodu od 1932. do 1968. Godine, teško je govoriti o pravom gangsterskom filmu, čak kada su u pitanju analizirani filmovi *Burne dvadesete*, *Visoka Sijera* i *Belo usijanje*. Oni jesu varijacije gangsterskog žanra, ali pod uslovima jake cenzure zbog koje su reditelji morali da budu politični u njihovoj reprezentaciji. Glavni junak *Burnih dvadesetih* nesrećno je zaljubljen u devojku i, kao junak *Drame sa Menhetna*, on će zarad njene i sreće njenog muža učiniti autodestruktivan potez. Sa druge strane, žena koja ga voli i poštuje, Panama, ne uspeva da dođe do Edija, ali mu ostaje privržena i on na kraju umire u njenom naručju. Žene su u *Burnim dvadesetim* i drugim filmovima iz perioda jake cenzure dobile mnogo više prostora, ali se one pojavljuju kao pristojne i smerne devojke u koje se gangsteri zaljubljuju, ili kao devojke za provod iz noćnih klubova. Interesantno je da u ovom periodu one snažno utiču na junake, verovatno iz razloga što je bilo zabranjeno prikazati beskrupuloznog gangstera sa jedinom željom da stigne na vrh i obogati se, već se motivacija njegovog ponašanja pronalazi među različitim društveno prihvatljivim razlozima. Slično Ediju, glavni junak *Visoke Sijere* zaljubljuje se u naizgled smernu devojku, a odbacuje ljubav druge žene koja ga iskreno voli. Žene su opet predstavljene pojednostavljeno i stereotipizovano kao predmet požude gangstera, ili kao njegove verne prijateljice. *Bela vrelina* je atipičan gangsterski film u reprezentaciji žena u ovom žanru. Glavni junak Kodi oženjen je lepom ali koristoljubivom devojkom. On ga ne voli i pokušaće da ga, zajedno sa jednim od članova njegove bande, izda i pobegne od njega. Pored Kodijeve žene, netipičan je primer njegove majke. Ona nije, kao u prvom ciklusu gangsterskog filma, predstavljena kao nemoćna žena suprotstavljena sinu, već kao njegov jedini pravi oslonac u kriminalnim radnjama. Pored toga, Edi je vezan za majku, a njena smrt dovešće ga do ivice ludila. U korporativnom i pljačkaškom

filmu žene su dobile malo prostora, ali su zato u noar filmu dobile višedimenzionalni prikaz. Noar je žanr u kojem žene pucaju iz pištolja, mogu da nadmudre muškarce i navedu ih da se ponašaju kako one hoće. U gangsterskom filmu one su svedene na pojednostavljene i stereotipizovane karaktere. Tokom četrdesetih godina, pod uticajem cenzure, pojavilo se više filmova nalik gangsterskim, sa ženama u glavnim ulogama, kao što su *Lady Scarface* (1941) i *Lady Gangster* (1942). Međutim, ovi filmovi, kao i mnogi drugi iz iste epohe sa muškarcima organizatorima kriminala, plod su želje da se snimi gangsterski film bez toga da se prikaže kriminal i predstavi gangsterska figura.

Postklasični gangsterski film oslobođen cenzure donosi svežinu u gangsterski žanr, reflektujući novo kulturno stanje označeno, između ostalog, i većom emancipacijom žena. *Boni i Klajd* prikazuje ženu kao ravnopravnog partnera u organizovanju kriminala. Prvi kadrovi filma prikazuju Boni i njeno upoznavanje sa Klajdom, a u filmu se ravnopravno razvijaju karakteri oba junaka. Osim organizovanja kriminala, reditelj Artur Pen opisuje ljubavnu vezu i dinamiku odnosa dvoje ljubavnika. Njih dvoje, otkako su se sreli, dele istu sudbinu, da bi bili pogubljeni brutalnom egzekucijom. Interesantno je da je radnja filma *Boni i Klajd* smeštena u tridesete godine, ali toliki prostor filma izdvojen za reprezentaciju devojke i njeno baratanje pištoljem u to vreme nije bio karakterističan za žanr. Stoga je to još jedan momenat u prilog tezi da je ostvarenje *Boni i Klajd* posvećeno vremenskom periodu kraja šezdesetih sa radnjom smeštenom u period kada su žene i njihova filmska reprezentacija u gangsterskom žanru bile mnogo pojednostavljenije i stereotipizovanije. *Point Blank*, takođe, odražava novonastalu kulturnu klimu u reprezentaciji žena, prikazujući glavnog junaka Volкера u osvetničkom ponašanju, ali uz veliku pomoć sestre njegove žene. Ona nije gangster, ali je za prikaz njenog lika ostvaljeno dosta prostora u filmu. Sestra Volkerove žene je prikazana kao samostalna i emancipovana devojka koja živi u duhu vremena u velikom gradu, saradujući sa Volkerom zato što to ona tako hoće i suprotstavljajući mu se kada pomisli da je njegova osveta postala besmislena potraga za novcem.

Trilogija *Kum* objedinjuje klasičan i postklasičan pristup u reprezentaciji žena u gangsterskom žanru. Samo na osnovu trilogije *Kum* može

se videti kako je tekla evolucija reprezentacije žena u žanru tokom XX veka. Vito Korleone je došao još kao dete iz Italije u Ameriku i on u okviru svoje etničke zajednice pronalazi patrijarhalno odgajanu devojkicu i kasnije buduću ženu. Vitova supruga svedena je na majku i domaćicu u gangsterskoj porodici i nije dobila nikakvu značajniju ulogu u trilogiji Kum. Ona se ne meša u muški posao vođenja organizacije kriminala, niti dovodi u pitanje u bilo kom momentu muželjevo poslovanje, čak i kada u obračunima bandi strada najstariji sin Soni. U prvom delu trilogije, Majkl se našao u izgnanstvu na Siciliji i tamo se oženio devojkicom iz ruralne patrijarhalne sredine. Prvi deo filma nam predstavlja potpuno neemancipovanu seosku devojkicu čije je jedino mesto u kući, ali i sredinu u kojoj je ona odrasla. Da nije poginula u pokušaju atentata, verovatno bi bila idealna supruga za tradicionalno orijetisanog Majkla. Sestri, Koni Korleone, u prvom delu trilogije nije pridato puno pažnje, ali je iz filma očigledno da ona mora, kada su u pitanju brak i način života, da se povinuje patrijarhalnim porodičnim principima. Majkl joj, u drugom delu filma, sprečavajući njen brak kaže: „Merlea ne poznajem. Ne znam ni što on radi, ni od čega živi. Reci mu da brak ne dolazi u obzir i da ga više ne želiš vidati. Shvatit će on, vjeruj mi. Ako me ne poslušaj i uđaj se za ovog čoveka, razočaraćeš me”. Tek u trećem delu trilogije setra dobija više prostora, utičući na svoga brata Majkla, koji sa godinama omekšava patrijarhalni stav, puštajući da se sestra umeša u porodični posao. Međutim, Majklova žena Kej i ćerka Meri najrazrađeniji su ženski likovi u filmu.

Kej je prikazana već na početku prvog dela trilogije kao smerna devojka mladića iz gangsterske porodice. Majkl na početku njihove veze nije bio u kontaktu sa porodicom, a ona nije shvatala šta to znači biti deo sicilijanske gangsterske porodice. Drugi i treći deo otvaraju puno prostora za razradu njenog lika. Kej je obarazovana i emancipovana Amerikanka odrasla u velikom gradu i nije spremna da bespogovorno sluša Majkla. Ona vrši pritisak na njega da napusti gangsterski posao i, kada shvati, nakon dužeg vremena, da Majklova obećanja nisu realna i da je odgovoran za više ubistava, ona ga napušta. Za sve pretrpljeno u životu ona mu se osvetila abortusom, što je za patrijarhalne Sicilijance nepojmljivo. Kej kaže: „Majkl, ti si slep. To nije bio spontani pobačaj. To je bio abortus. Abortus,

Majkl. Baš kao što je naš brak abortus. Nešto nesveto i zlo! Ja nisam htela tvog sina, Majkl! Ne bih ti više nijednog sina donela na svet! Bio je to abortus, Majkl. Sin je bio i ja sam dala da ga ubiju zato jer ovo jednom mora da stane! Sad znam da je gotovo. I onda sam znala. Ne postoji mogućnost, Majkl, da bi ti meni ovo ikada oprostio”. Nakon što je čuo da supruge ne želi više da mu rađa decu, Majkl fizički nasrće na nju. On je suviše moćna figura u gangsterskom svetu, sa jakim društvenim uticajima, i uspeva da zadrži decu za sebe. Kej je zbog toga što je uradila samo odstranjenja iz porodice. Treći deo filma prikazuje ostarelu Kej i njenu ponovnu romanšu sa Majklom na Siciliji. Čerka Kej i Majkla, Meri Korleone, pojavljuje se kao mlada devojka u trećem delu filma i Kopola detaljno, otpočeka do kraja, razrađuje njen lik. Društvena klima i odnos prema ženi su se promenili, a treći deo trilogije, nastao 1990. detektuje drugačiju kulturnu klimu. Žene se ni u poslednjem delu trilogije ne bave kriminalom, međutim, one dobijaju mnogo više prostora i njihovi likovi su razrađeni daleko složenije nego što su bili u klasičnom gangsterskom filmu. Meri otvoreno razgovara sa svojim ocem o poslovanju, ravnopravan je član porodice i razvija ljubavnu vezu sa Sonijevim sinom Vićencom Korleoneom, budućim Donom. Njihova romana je osuđena na propast zbog bliskih rođaćkih veza, a ona na kraju poslednjeg dela filma gine kada je pokušao atentat na Majkla i novog Dona Vićenca.

Filmovi *Bilo jednom u Americi* i *Skarfejs* su sa početka osamdesetih i u oba filma žene su marginalni likovi. *Bilo jednom u Americi* je film o odrastanju dečaka jevrejske etničke zajednice u Njujorku. Od ženskih likova, Debora je najrazrađeniji lik. U nju je zaljubljen Nudl, glavni junak filma, ali ona nikada sa njim ne ostvaruje vezu. Povećanje značaja žena u gangsterskom filmu prati i pojačano nasilje muškaraca nad njima. U klasičnom gangsterskom filmu one su bile gotovo neprimetne i stoga nije bilo ni mnogo prikaza nasilja. Majkl Korleone fizički nasrće na svoju ženu i oduzima joj decu. Nudl, kada shvata da neće nikada biti sa Deborom, rešava da je siluje. *Skarfejs*, kao rimejk filma sa početka tridesetih, zadržava klasičan odnos prema ženi, s tim što Elvira, kao najrazvijeniji ženski lik, dobija više prostora, za razliku od Papi iz *Lica sa ožiljkom*. Ona je prikazana kao moderna Amerikanka, žena bogatog mafijaša, koju će Toni Mon-

tana, patrijarhalno nastrojani Kubanac, preuzeti kada ubije i preuzme posao njenog momka. Kao i Majkl Korleone, Toni Montana je izrazito patrijarhalno nastrojani pripadnik etničke zajednice u Americi, sa ženom modernih pogleda na svet. Obojica će svoje žene zbog neslaganja fizički povređivati i verbalno vređati. Interesantna je i činjenica da se Elvira bez mnogo protivljenja predala Toniju kad je on došao da je odvede, kao nešto što dobija nakon pobjede nad njenim dotadašnjim momkom. Čini se da, bez obzira što je Elvira solidno razvijen lik u filmu, ovakav prikaz predstavlja tipičan način reprezentacije žena u gangsterskom žanru. One su jednostavno sporedni likovi i služe da budu majke, sestre, devojke za zabavu, ili žene koje rađaju decu gangsterima.

Filmovi iz devedesetih, analizirani u knjizi, slabo se dotiču žena. *Milerovo raskršće* nastaje na osnovu noar pripovetke i filma *Stakleni ključ*, a kod Verne, glavne junakinje, zadržan je noarovski način reprezentacije žena. Ona je proračunata, koristoljubiva i navodi muškarce da se zbog njenog interesa međusobno razračunavaju. Ovo je potpuno netipičan primer reprezentacije žena u gangsterskom žanru i nastaje zbog postmodernog mešanja žanrovskih konvencija. U *Duhu psu* i *Uličnim psima* žene jedva da se pojavljuju. Kao da su emancipacija žena i novonastali kulturni milje u kojem su one postale ravnopravniji članovi društva doveli do toga da takva njihova reprezentacija naruši tipično muški žanr, pa su se stoga reditelji opredelili da ih eliminišu iz filmova. Međutim, u *Petparačkim pričama* pojavljuje se Mia Valas kao devojka mafijaškog bosa. Razradu njenog lika Tarantino je smestio u jednu priču, prikazujući je u digresiji filma, odvojeno od bilo kakvog gangsterskog posla. Nju Vinsent Vega izvodi jedne večeri i njih dvoje se nakon sjajnog provoda vraćaju kući, gde se ona overdozira heroinom.

Dobri momci i *Kazino* su dva Skorsezeova filma iz devedesetih u kojima je dosta prostora ostavljeno za razvoj ženskih karaktera. U *Dobrim momcima* reditelj nam prikazuje razvoj događaja u filmu kroz prizmu glavnog junaka Henrija, da bi tokom filma njegova devojka, i kasnije supruga, Karen postala narator, a događaji su često prikazani i iz njene perspektive. Bez obzira na ovu činjenicu, ona je predstavljena tipično za gangsterski žanr, pojednostavljeno i stereotipizovano. Muž se bavi kriminalom, a ona je žena koja sedi kod kuće, uživa u materijalnim dobrima i

čuva decu. Muž je apsolutno dominantan i, kada sazna da je vara, ona će pokušati da ga vrati u dom. Tek na kraju filma Karen se udružuje sa svojim mužem i počinje da mu pomaže oko trgovine drogom. Na kraju filma on će zaratiti sa svojim mafijašima iz bande i žena će mu ostati jedini oslonac. Sasvim je drugačiji prikaz žene u filmu *Kazino*, u kojem glavni junak Ejs, zbog toga što se zaljubio u Džindžer, gubi sve što je stekao kao menadžer kazina u Las Vegasu. Džindžer je predstavljena kao prelepa, hladnokrvna, okrutna i koristoljubiva zavodnica. Međutim, njena slaba strana je ta što je zaljubljena u muškarca propalicu kojeg finansira na taj način što mu daje novac svojih bogatih momaka. Sem je pokušao da kupi njenu ljubav, zaspajući je onim što ona najviše voli, a to su materijalna dobra, međutim, shvata da je ona sa njim samo zbog novca i da ga potkrada finansirajući drugog muškarca. Džindžer je prikazana kao devojka zainteresovana za materijalna dobra, što bi bio deo tradicije u reprezentaciji žena gangsterskog žanra, ali njen uticaj na muža i njegova nemogućnost da joj se usprotivi je netipična žanru.

Prva dekada dvehiljaditih donosi filmove *Road to Perdition*, *Dvostrukom igru* i *Bande Njujorka*, u kojima žene gotovo da ni ne postoje, ili su marginalizovani likovi u filmu. Sa druge strane, Tarantino je snimio *Kill Bill* i *Kill Bill II* sa Umom Turman kao glavnom protagonistkinjom, mada je njegov serijal o osveti žene sniman u četiri žanra i nije tipičan primer gangsterskog filma. Žene su, od nastanka gangsterskog žanra, pa do danas, retko kada dobijale značajne uloge kao što je to bio slučaj sa filmom *Boni i Klajd*, a kada se to dešavalo, nije postalo deo tradicije žanra, već izuzetak u ustaljenim konvencijama i pravilima žanra. Klasični gangsterski film, zbog tadašnjeg položaja žene u društvu, nije joj davao mnogo prostora. Kako su se vremena menjala, žene su dobile više prostora i složenije izgrađene likove u žanru, što je posledica promene društvene klime i njihovog drugačijeg položaja u društvu. Međutim, mnogo gangsterskih filmova, kao što su *Road to Perdition* i *Bande Njujorka*, ima radnju smeštenu u prošlosti i stoga je prisustvo žena u njima isto kao u klasičnom Holivudu. Gangsterski filmovi nastali posle seksualne revolucije i osnivanja feminističkih pokreta prikazuju savremene žene u drugačijem svetlu, ali one ostaju još uvek marginalni likovi žanra.

Zaključak – tendencije gangsterskog filma tokom prve dekade XXI veka

Knjiga opisuje formiranje gangsterskog žanra početkom tridesetih godina i njegov razvoj do kraja XX veka. U uvodu je dato viđenje žanra kao fleksibilne kategorije vremenom podložne promenama. Ipak, sa druge strane, potcrtano je da će u knjizi, bez obzira na mešanje i preplitanje žanrova, tendencija biti da se analiziraju samo paradigmatični primeri žanra, filmovi posvećeni isključivo gangsterima i organizaciji kriminala. Ideja je bila da se pokažu promene u istoriji žanra na njegovim najboljim ostvarenjima iz svake dekade. Nakon uspona gangsterskog filma početkom tridesetih usledila je cenzura, pa zatim i zabrana žanra. Ipak, Holivud je želeo da eksploatiše popularnost pokretnih slika ispunjenih jurnjavom kola i pucanjem iz oružja, pa su gangsteri dobili sporedne uloge i, umesto junaka sa ljudskim crtama ličnosti, postali su nepopravljivo pokvareni. Pitanje pravih razloga nastanka kriminala usled ekonomske, društvene i prostorne izolovanosti pojedinih etničkih zajednica prebačeno je na rođenjem stečenu nepopravljivu zlu strukturu ličnosti gangstera. Nakon pada cenzure, sredinom šezdesetih godina, gangsteri dobijaju opet ljudske osobine, ali žanr se u Americi menja i na njega pozitivno utiču nove slobode u izražavanju, promena društvene klime i evropska kinematografija. Nakon procvata gangsterskog filma, u vreme sedamdesetih sledi manja stagnacija, da bi ubrzo usledila erupcija spektakla gangsterizma devedesetih. Kao što je u knjizi tvrđeno, žanr se, ako ga shvatimo kao promenljivu kategoriju, pokazao fleksibilnim u odnosu na društvene promene i dokazao je da može da bude univerzalni okvir kroz koji bi uvek mogli da se oslikaju društveni problemi. U poslednjem poglavlju istaknute su postmoderne tendencije

unutar gangsterskog filma devedesetih, ali je, sa druge strane, isto tako evidentiran realizam afroameričkog pristupa žanru. Gangsteri su oduvek bili problem društva, a žanr je skretao pažnju na uzroke njihovog postojanja. Realistično predstavljanje uzroka kriminala ideološki je bilo problematično. Međutim, postmoderni film devedesetih odustao je od tradicionalno ideoloških pitanja i od gangsterizma napravio spektakl vizuelne zabave. Međutim, analizom postmodernog filma može se mapirati stanje kulture zapadnih zemalja. Pristup gangsterskom filmu Tarantina, Džarmuša i braće Koen više nema kritičku ideološku oštricu ali, ipak, njihova ostvarenja proizvod su vremena u kom je naglasak u kreativnom izražavanju bio baziran na postmodernom senzibilitetu intertekstualnog oslanjanja i reciklaži već postojećih kodova, konvencija i narativa.

Zaključujući knjigu, ostaje da se kaže o tendencijama u prvoj dekadi XXI veka. Pored američke produkcije filma, u kinematografijama drugih kontinenata pojavila su se odlična ostvarenja. Žanr je možda nastao kao američki fenomen, ali je u XXI veku postao globalna pojava i reditelji poput Gaja Ričija u Engleskoj, Takeši Kitana u Japanu i Merijaleša u Brazilu snimili su fantastične gangsterske filmove tokom prve dekade dvehiljaditih. U poslednjem poglavlju ukazano je da je američki gangsterski film devedesetih pokazao tendencije da preuzima konvencije nastale u tradicijama gangsterskog filma sa drugih prostora. Globalizacijom kulture, gangsterski film se, kao globalni fenomen nastao u Americi, raširio širom sveta, ali je, sa druge strane, počeo da prihvata uticaje drugih kinematografskih tradicija. Mason zabrinuto piše o tome da gangsterski film sniman u Americi nije više američki, kao i da zbog postmodernih tendencija mešanja žanrova prestaje da bude gangsterski, već samo postmoderni film. Međutim, savremeni reditelji žive u duhu vremena i, nakon dugog perioda izolovanosti nacionalnih kinematografija, kada čak i u Americi nije mogao da se pogleda cenzurom zabranjen film, došlo je do povezivanja kultura, što je uslovalo njihovo prirodno preplitanje. Posledice toga mogu biti samo pozitivne po kreativno izražavanje i pod uticajem ovih tendencija (mešanja žanrovskih konvencija i kinematografskih tradicija), tokom prve dekade XXI veka Tarantino snima, oslanjajući se na azijsku kinematografiju, *Kill Bill* i *Kill Bill II*, koji bi mogli da se protumače i kao gangsterski filmovi, Skorseze snima

rimejk azijskog kriminalističkog filma *Dvostruka igra* i dobija Oskara za najbolju režiju, a Takeši Kitano snima u Americi film *Brat / Brother* (Takeši Kitano, 2000) o azijskoj mafiji u Los Angelesu. Američka produkcija gangsterskog i kriminalističkog filma u prvoj dekadi XXI veka bila je značajna i nastala su neka odlična ostvarenja, kao što su *Bande Njujorka*, *Državni neprijatelji*, *Američki gangster*, *Dvostruka igra* i *Road to Perdition*. Već sa početka druge dekade XXI veka može se reći da su nekad kreativne postmoderne tendencije ironije, cinizma i citatnosti, sa svojom kulminacijom devedesetih, postale istrošene forme izražavanja, a da je realističniji i klasičniji pristup Miraeleša sa filmom *Božiji Grad* i Takeši Kitana sa filmom *Brat* pokazao snagu da kroz klasični gangsterski narativ kritički progovori o problemima klasne i etničke nejednakosti. Oba filma imaju, kao klasici prvog ciklusa gangsterskog filma, narativ o usponu i padu vođe mafije. Međutim, drugačiji je društveni kontekst u kojem se klasičan narativ pojavljuje, u drugačijim etničkim kulturama se radnja odvija i, konačno, pristup snimanju pojedinih scena pokazao je da i dalje u gangsterskom žanru rade majstori filmske režije. Gangsterski žanr se, otkad je Hauard Hoks režirao *Lice sa ožiljkom*, verovatno najznačajniji arhitekst žanra, pokazao kao mesto na kom su se najznačajniji reditelji okušali, pružajući izuzetan doprinos kinematografiji. Prva dekada XXI veka pokazuje i dalje živost i snagu žanra. Američki gangsterski žanr, kao i svi drugi produkti kulture, neminovno je, pod procesom globalizacije, poprimio uticaje drugih kinematografskih tradicija. To je neizbežna posledica savremenih društvenih kretanja, isto kao što su druge kulture u okviru jednog američkog žanra, kontekstualizujući ga u svoj kulturni milje, proizvele značajna ostvarenja kinematografije, doprinoseći povratno celom gangsterskom filmu.

Uža literatura

- Anžel, Anri (1978): *Estetika filma*. Beograd: BIGZ.
- Boggs, C. i Pollard, T. (2003): *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Booker, M. Keith (2007): *Postmodern Hollywood*. London: Praeger.
- Bouzereau, Laurent (2000): *Ultra Violent Movies*. New York: Citadel Press.
- Brodi, Leo (1989): „Žanr: konvencije povezivanja”, u: Gavrić, Tomislav: *Moć imaginacije*. Beograd: Rad.
- Cousins, Mark (2004): *The Story of Film*. London: Pavilion Books.
- Décharné, Max (2001): *Hardboiled Hollywood*. New York: No Exit Press.
- Denzin, Norman (1991): *Images of Postmodern Society*. London: SAGE Publications.
- Dergent, Rejmond (1989): „Autori i fabrike snova”, u: Gavrić, Tomislav: *Moć imaginacije*. Beograd: Rad.
- Elsaesser, T i Buckland, W (2002): *Studying Contemporary American Film*. London: Arnold.
- Fabe, Marilyn (2004): *Closely Watched Films*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Gavrić, Tomislav (1989): „O autorskom principu”, u: Gavrić, Tomislav: *Moć imaginacije*. Beograd: Rad.
- Grainge, Paul (2003): *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Gregor, U. i Palatas, E. (1998): *Istorija filma*. Beograd: Sfinga.
- Hughes, Howard (2006): *Crimewave*. London: I.B.Tauris & Co Ltd.

- Jovanov, Svetislav (1989): „Let iznad žanrovskog gnezda”, u: Gavrić, Tomislav: *Moć imaginacije*. Beograd: Rad.
- Karp, Stefan (1989): „Gangsterski film”, u: Gavrić, Tomislav: *Moć imaginacije*. Beograd: Rad.
- Kuk, Dejvid (2005): *Istorija filma I*. Beograd: Clio.
- Kuk, Dejvid (2007): *Istorija filma II*. Beograd: Clio.
- Kuk, Dejvid (2007): *Istorija filma III*. Beograd: Clio.
- Leitch, Thomas (2004): *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Loter, Jim (1996): „*Miller's Crossing and the Critique of Genre*”. <http://www.jim-loter.com/essays/millerscross.html> (10. 11. 2012).
- Maltby, Richard (2001): „Spectacle of Criminality”, u: Slocum, J. David, *Violence and American Cinema*. New York: Routledge.
- Mason, Fran (2002): *American Gangster Cinema from Little Caesar to Pulp Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Moan, Rafaela (2006): *Filmski žanrovi*. Beograd: Clio.
- Munby, Jonathan (1999): *Public Enemies Public Heroes Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: The University Press.
- Nil, Stiven (1989): „Žanr”, u: Gavrić, Tomislav: *Moć imaginacije*. Beograd: Rad.
- Omon, Ž. i Mari, M. (2007): *Analiza film(ov)a*. Beograd: Clio.
- Omon, Ž., Bergala, A, Mari, M., Verne, M. (2006): *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Shadoian, Jack (2003): *Dreams and Dead Ends The American Gangster Films*. Oxford: Oxford University Press.
- Sklar, Robert (1994): *Movie – Made America*. New York: Vintage Books.
- Slocum, J. David (2001): *Violence and American Cinema*. New York: Routledge.
- Smith, Jim (2004): *Gangster Films*. London: Virgin Books.
- Šato, Dominik (2011): *Film i filozofija*. Beograd: Clio.
- Tjudor, Endru (1989): „Kritički metod: autor i žanr”, u: Gavrić, Tomislav: *Moć imaginacije*. Beograd: Rad.
- Turković, Hrvoje (1989): „Priroda pojma filmski žanr”, u: Gavrić, Tomislav: *Moć imaginacije*. Beograd: Rad.
- Warshow, Robert: „The Gangster as Tragic Hero”. <http://davidlavery.net/courses/Gangster/warshow.htm#tragichero> (8. 9. 2012).

Šira literatura

- Apinjanezi, R. i Garet, K. (2002): *Postmoderna za početnike*. Beograd: Hinaki.
- Babac, Marko (2000): *Jezik montaže pokretnih slika*. Novi Sad – Beograd: Clio.
- Bart, Rolan (1975): *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina.
- Bart, Rolan (1987a): „Strukturalistička delatnost”, u: Beker, Miroslav: *Književna teorija*. Zagreb: Liber.
- Bart, Rolan (1987b): „Smrt autora”, u: Beker, Miroslav: *Književna teorija*. Zagreb: Liber.
- Bart, Rolan (1987c): „Od djela do teksta”, u: Beker, Miroslav: *Književna teorija*. Zagreb: Liber.
- Bennett, Andrew (2005): *The Author*. London and New York: Routledge.
- Benjamin, Valter (2008): „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u: Dorđević, Jelena (2012): *Studije kulture*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bergan, Ronald (2001): *The Coen Brothers*. London: Orion.
- Bertens, J. Willem (2005): *The Idea of the Postmodern*. London – New York: Routledge.
- Bodrijar, Žan (1991): *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi.
- Bodrijar, Žan (1993): *Amerika*. Beograd: Buddy Books.
- Bogdanovič, Piter (godina izdanja nepoznata): *Hauard Hoks*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
- Brigs, A. i Kobli, P. (2005): *Uvod u studije medija*. Beograd: Clio.
- Brigs, A. i Pol, K. (2005): *Uvod u studije medija*. Beograd: Clio.
- Butler, Christoper (2007): *Postmodernizam*. Sarajevo: Šahinpašić.
- Castells, Manuel (2000): *Uspon umreženog društva*. Zagreb: Golden marketing.
- Castells, Manuel (2003): *Kraj milenijuma*. Zagreb: Golden marketing.
- Drake, Philip (2003): „Mortgaged to music: new retro movies in 1990s Hollywood cinema”, u: Grainge, Paul: *Memory and popular film*. Manchester: Manchester University Press.

- Džejmson, Fredrik (1986): „Politika teorije: ideološka stanovišta u sporu oko postmoderne”. Marksizam u svetu, god. 13, br. 4/5.
- Dženkins, Filip (2002): *Istorija Sjedinjenih Država*. Beograd: Filip Višnjić.
- Dženks, Čarls (1985): *Jezik postmoderne arhitekture*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Eko, Umbero (2004): *Ime ruže*. Beograd: Kompanija Novosti.
- Eko, Umberto (2001): *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia.
- Eko, Umberto (2002): *O književnosti*. Beograd: Narodna knjiga.
- Fisk, Džon (2001): *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Fulwood, Neil (2003): *One Hundred Violent Films*. London: B T Batsford.
- Gallafent, Ed (2006): *Quentin Tarantino*. London: Longman.
- Gavrić, Tomislav (1989): *Moć imaginacije*. Beograd: Rad.
- Gordon, Grejam (2000): *Filozofija umetnosti*. Beograd: Clio.
- Greene, R. i Mohammad, S. (2007): *Quentin Tarantino and Philosophy*. Chicago: Open Court.
- Grejam, Gordon (2000): *Filozofija umetnosti*. Beograd: Clio.
- Harvey, David (1996): *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell Publishing Limited.
- Hercberg, Džim (2003): *Džim Džarmuš*. Beograd: Hinaki.
- Izod, John (2003): *Myth, Mind and the Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, Fredric (1995): *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*. Beograd: Art press.
- Liotar, Žan–Fransoa (1988): *Postmoderno stanje*. Novi Sad: Bratstvo jedinstvo.
- Liotard, Jean–Francois (1990): *Postmoderna protumačena djeci*. Zagreb: A. Cesarec.
- Malpas, Simon (2005): *The Postmodern*. London – New York: Routledge.
- Nedeljković, Miša (2006): *Američki noar film*. Beograd: Hinaki.
- Omon, Žak (2006): *Teorije sineasta*. Beograd: Clio.
- Orr, Mary (2006): *Intertextuality*. Cambridge: Polity Press.
- Page, Edwin (2005): *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars Publisher LTD.

- Parks, H. Benford (1986): *Istorija Amerike*. Beograd: RAD.
- Prince, Stephen (1999): *Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin: University of Texas Press.
- Prince, Stephen (2003): *Classical Film Violence*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Schatz, Thomas (1993): „The New Hollywood”, in: Collins, Radner&Collins: *Film Theory Goes to the Movies*. NY, London: Routledge, pp 8–37.
- Sharrett, Christopher (1999): *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit: Wayne State University Press.
- Shohat, Ella (2012): „Gender and the Culture of Empire”, u: Kearney, C. Mary: *The Gender and Media Reader*. New York: Routledge.
- Sim, Stuart (2002): *Irony and Crisis: A Critical History of Postmodern Culture*. Cambridge: Icon Books.
- Smith, Jim (2005): *Tarantino*. London: Virgin Books.
- Stojanović, Dušan (1978): *Teorija filma*. Beograd: Nolit.
- Tuchman, Gaye (2012): „The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media”, u: Kearney, C. Mary: *The Gender and Media Reader*. New York: Routledge.
- Valić, N. Dubravka (2008): „Gramatika filmskog jezika i kognitivni razvoj”. *MediAnali*, godište 2, br 4: 61–101.
- Volk, Maja (1995): *Dramaturgija modernog američkog filma (1970–1990)*. Beograd: Institut za film.
- Vorkapić, Slavko (1994): *Vizuelna priroda filma*. Beograd: Clio.
- Woods, A. Paul (1998): *King Pulp The Wild World of Quentin Tarantino*. London: Plexus.
- Woods, A. Paul (2003): *Joel & Eatan Coen*. London: Plexus.
- Woods, A. Paul (2005): *Quentin Tarantino: The Film Geek Files*. London: Plexus Publishing.
- Zoonen, Liesbet von (2012): „Feminist Perspectives on the Media”, u: Kearney, C. Mary: *The Gender and Media Reader*. New York: Routledge.
- Žiro, Tereza (2003): *Film i tehnologija*. Beograd: Clio.

Filmografija

À bout de souffle / Breathless (Jean-Luc Godard, 1960)
A Bronx Tale (Robert De Niro, 1993)
A Clockwork Orange (Stanley Kubrick, 1971)
Across 110th Street (Barry Shear, 1972)
Al Capone (Richard Wilson, 1959)
American Gangster (Ridley Scott, 2007)
Angels with Dirty Faces (Michael Curtiz, 1938)
Assault on Precinct 13 (John Carpenter, 1975)
Baby Face Nelson (Don Siegel, 1957)
Beverly Hills Cop (Martin Brest, 1984)
Black Caesar (Larry Cohen, 1973)
Blade Runner (Ridley Scott, 1982)
Blood Simple (Joel Coen, 1983)
Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967)
Border Incident (Anthony Mann, 1949)
Boyz 'N the Hood (John Singleton, 1991)
Brother (Takeshi Kitano, 2000)
Bugsy (Barry Levinson, 1991)
Bullets or Ballots (William Keighley, 1936)
Carlito's Way (Brian De Palma, 1993)
Casino (Martin Scorsese, 1995)
Charley Varrick (Don Siegel, 1973)
Chinatown (Roman Polanski, 1974)
City of God (Fernando Meirelles, 2002)
City on Fire (Ringo Lam, 1987)
Coogans Bluff (Don Siegel, 1968)
Cry of the City (Robert Siodmak, 1948)
D. O. A (Rudolph Maté, 1950)
Dark Corner (Henry Hathaway, 1946)

Dead End (William Wyler, 1937)
Dead Man (Jim Jarmusch, 1995)
Die Hard (John McTiernan, 1988)
Die Hard II (Renny Harlin, 1994)
Dillinger (Max Nosseck, 1945)
Dillinger (John Milius, 1973)
Dirty Harry (Don Siegel, 1971)
Dog Day Afternoon (Sidney Lumet, 1975)
Donnie Brasco (Mike Newell, 1997)
Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)
Force of Evil (Abraham Polonsky, 1948)
Funeral (Abel Ferrara, 1996)
Gangs Of New York (Martin Scorsese, 2002)
Get Carter (Mike Hodges, 1971)
Ghost Dog (Jim Jarmusch, 1999)
Gloria (John Cassavetes, 1980)
G-Men (William Keighley, 1935)
Goodfellas (Martin Scorsese, 1990)
Great Train Robbery (Porter, 1903)
Heat (Michael Mann, 1995)
High Noon (Fred Zinnemann, 1952)
High Sierra (Raoul Walsh, 1941)
I Walk Alone (Byron Haskin, 1948)
Invisible Stripes (Lloyd Bacon, 1939)
Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997)
Johnny Cool (William Asher, 1963)
Johnny O'Clock (Robert Rossen, 1947)
Key Largo (John Huston, 1948)
Kill Bill (Quentin Tarantino, 2003)
Kill Bill II (Quentin Tarantino, 2004)
Killers (Robert Siodmark, 1946)
Killing of the Chinese Bookie (John Cassavetes, 1976)
King of New York (Abel Ferrara, 1990)
Kiss Me Deadly (Robert Aldrich, 1955)
Kiss of Death (Henry Hathaway, 1947)
LA Confidential (Curtis Hanson, 1997)
Lady Gangster (Robert Florey, 1942)
Lady Scarface (Frank Woodruff, 1941)
Le cercle rouge (Jean-Pierre Melville, 1970)
Le clan des Siciliens (Henri Verneuil, 1969)

Le deuxième souffle / Second Breath (Jean–Pierre Melville, 1966)
Le Samouraï (Jean–Pierre Melville, 1967)
Lepke (Menahem Golan, 1975)
Little Caesar (Mervyn LeRoy, 1930)
Lock, Stock and Two Smoking Barrels (Guy Ritchie, 1998)
Lost Weekend (Billy Wilder, 1945)
Lucky Luciano (Richard Wilson, 1973)
Machine–Gun Kelly (Roger Corman, 1958)
Manhattan Melodrama (W.S. Van Dyke, 1934)
Maniac Cop (William Lustig, 1988)
Marked Woman (Lloyd Bacon, 1937)
Mean Streets (Martin Scorsese, 1973)
Menace II Society (Albert Hughes, 1993)
Miller’s Crossing (Joel Coen, 1990)
Mou gaan dou/Infernal Affairs (Wai–keung Lau, 2002)
Natural Born Killers (Oliver Stone, 1994)
New Jack City (Mario Van Peebles, 1991)
Nightfall (Jacques Tourneur, 1957)
Ocean’s Eleven (Lewis Milestone, 1960)
Odds Against Tomorrow (Robert Wise, 1959)
Once Upon A Time In America (Sergio Leone, 1984)
Out of the past (Jacques Tourneur, 1947)
Point Blank (John Boorman, 1967)
Public Enemies (Michael Mann, 2009)
Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)
Raging Bull (Martin Scorsese, 1980)
Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)
Regeneration (Raoul Walsh, 1915)
Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1992)
Rise and Fall of Legs Diamond (Budd Boetticher, 1960)
Road to Perdition (Sam Mendes, 2002)
Robocop (Paul Verhoeven, 1987)
Rocknrolla (Guy Ritchie, 2008)
Scarface: The Shame of the Nation (Howard Hawks, 1932)
Scarface (Brian De Palma, 1983)
Snatch (Guy Ritchie, 2000)
South Central (Stephen Milburn Anderson, 1992)
St Valentine’s Day Massacre (1967)
Straight Time (Ulu Grosbard, 1978)
Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)

Sweeney Todd (Tim Burton, 2008)
The Asphalt Jungle (John Huston, 1950)
The Big Combo (Joseph H. Lewis, 1955)
The Big Heat (Fritz Lang, 1953)
The Bonnie Parker Story (William Witney, 1958)
The Departed (Martin Scorsese, 2006)
The Desperate Hours (William Wyler, 1955)
The French Connection (William Friedkin, 1971)
The George Raft Story (Joseph M. Newman, 1961)
The Glass Key (Stuart Heisler, 1942)
The Godfather (Francis Ford Coppola, 1972)
The Godfather Part II (Francis Ford Coppola, 1974)
The Godfather Part III (Francis Ford Coppola, 1990)
The Italian Job (Peter Collinson, 1969)
The Killing (Stanley Kubrick, 1956)
The Long Goodbye (Robert Altman, 1973)
The Maltese Falcon (John Huston, 1941)
The Man Who Knew Too Much (Alfred Hitchcock, 1956)
The Musketeers of Pig Alley (D.W. Griffith, 1912)
The Petrified Forest (Archie Mayo, 1936)
The Public Enemy (William A. Wellman, 1931)
The Roaring Twenties (Raoul Walsh, 1939)
The St. Valentine's Day Massacre (Roger Corman, 1967)
The Sting (George Roy Hill, 1973)
The Taking of Pelham One Two Three (Joseph Sargent, 1974)
The Untouchables (Brian De Palma, 1987)
The Wild Bunch (Sam Peckinpah, 1969)
Things to Do in Denver When You're Dead (Gary Fleder, 1995)
Tirez sur le pianiste (François Truffaut, 1960)
T-Men (Anthony Mann, 1947)
Touch of Evil (Orson Welles, 1958)
True Romance (Tony Scott, 1993)
Underworld (Joseph von Sternberg, 1927)
Underworld U.S.A. (Samuel Fuller, 1961)
Unusual Suspects (Bryan Singer, 1995)
White Heat (Raoul Walsh, 1949)

Abstract

This book is a social study of genre, and therefore involves an outlook on the gangster genre from the sociological perspective and that of social sciences. This means that between its covers there is no discourse regarding the approach to the filmmaking process per se or how the genre directors contributed to the development of the grammar of film language. Attention is drawn to the social defining of genre, its reception, ideological influence, censorship and the portrayal of a cross-section of a society and changes it has recounted for nearly a century. In the 1930s the gangster on film was, as a result of the advancement of modernism, placed in novel forms of urban living, which entailed spacial mobility, a break with tradition and, ultimately, individualism. The gangster was not merely an antisocial figure performing their criminal activities, but rather one that embraced and radicalised the style of modern living, resisting tradition and the past. A conservative society, unprepared for the consequences of a swift modernisation, attempted to ideologically impose old sets of values on those novel forms of city dwelling. The gangster character was where key social frictions converged in a modern, urban industrial society. Therefore, the genre is an appealing one for sociologists, as gangster life on film articulated modern contradictions such as the work/life discord, traditionalism and modernism and individual freedom and social repression. Very often the narrative of the gangster film portrays the individual taking on the society as a whole in their unrelenting desire towards self fulfilment. The failure to reach the desired through legitimate means drives real-life individuals and their silver screen equivalents to resort to illegitimate means of achieving the ideals of modern life or realising the American dream. It is

very important in a sociological sense that the genre has managed to pinpoint the individuals left out of the distribution of material wealth and left without a chance to enjoy in the luxuries of modern living among the immigrant ethnic groups. The discovery of this problem placed the genre in an unenviable position with moralisers as the American ideology advertised equal opportunity for all. However, in reality immigrant communities of Italians, the Irish and other newcomers were bereft of rights, while indulging in urban pleasures of big cities was left beyond their reach. Nonetheless, certain representatives of immigrant communities, both in reality and on film, when encountering roadblocks on legitimate paths of social mobility, engaged in seizing social power and wealth through illegitimate means. Ever since the genre's beginnings, the issue of ethnic inequality in personal self fulfilment and social repression were the key themes of the genre. However, it is beyond doubt that the genre's lead characters are gangsters and that the audiences identify themselves with them, which renders the genre politically unacceptable. The gangster will always be part of a modern, big city, in search of individual release from the reins of society, and with his behaviour offering alternative ideological solutions for achieving individual goals. Therefore, the gangster genre is arguably the most compelling of all when it comes to reflecting the friction and contradiction of the modern life and later the post-modernism – the heart of social theory.

The first chapter discusses the notion of genre, then moves on to the debate about the gangster genre itself, while the chapter ends with an analysis of various social circumstances under which the genre came into being. The book develops a flexible definition of the genre – as both a productive and receptive category. The inconsistency of the criteria for classifying genres will be discussed, the communication role of the genre will be explained and it will be asserted that genre is not a comprehensive category. A key issue addressed in the book touches upon, among others, the theme of genre and non-genre film and the closely related question of the relationship between the author and the genre. Defining the gangster genre is impossible and it has changed over the course of the genre's existence. Therefore, a popular stance is that it would be more accurate to reduce an

overview genre's history to an overview of the genre's pattern as a variable form in a given time and social circumstance. This is the reason why the first chapter gives a brief and succinct outline of the genre's history. It is ascertained the aim of the gangster genre's overview is exhausted with an overview of a set of films typified by a similar set of conventions and their relationship with the social, cultural and film history, as well as a relationship with other related, but distinctive genres. The book will discuss only those illustrative examples of the genre as the focal point is not a detailed overview, but rather to demonstrate how the genre reflects the state of the American society in certain eras. A personal perspective is inevitable, and the author's choice of films was guided by the idea to select those works where gangsters are main characters and which tell stories of organised crime, while the police and the detectives are either left out altogether or appear as marginal characters. It is believed that the above is the lowest common denominator of all of the films belonging to the gangster genre since its birth. The chapter is then completed with an explanation of the circumstances surrounding the appearance of the gangster genre and outlines the key preconditions of its formation. The historical and cultural context is devoted special attention.

Chapter two thematically covers the classic gangster film of the era before the Production Code, a legal act which limited the gangster genre's freedom of expression, while later a moratorium on producing such films was imposed. The chapter explains the reasons behind the censorship imposed on the genre using three classic films of the gangster film's original era: *Little Caesar*, *The Public Enemy* and *Scarface*. The first full-fledged gangster films were released in the moment when the USA was turning into a modern industrialised and urban nation. The genre turned out to be a key ingredient of the advancing mass culture, but was also a reflection of the discrepancy between modernity and traditional values. The three classics of the genre showcased the American nation in the historical context of alcohol prohibition, a rise in gangster activity, the economic growth of the 1920s and the aftermath of the Wall Street Crash. Questioning what draws the line between legal and illegal, and problematising the ethnic inequality among immigrant communities in the USA, the gangster film

soon became a target of censorship. As opposed to other Hollywood-born myths, such as the cowboys of the Wild West, the classic gangster film which came into being before the Production Code expressed the dynamics of the American society of the time. The second chapter is dedicated to the fact that the gangster, one of the key figures of the Hollywood industry, represents the abandoned and inappropriate face of the modern society, one which is to remain concealed from plain sight in a growing mass culture. The representation of America's other face ultimately led the government moralisers to impose a moratorium on the production of the gangster film.

Chapter three is dedicated to the portrayal of the gangster in times of prohibition against the production of the gangster film. The moratorium on filming and screening of gangster films caused the genre itself to be redefined considerably, as directors and the study never gave up on showcasing crime, but the movies had to adopt a different tone. The chapter looks into understanding the gangster representation in times of strict censorship as a key factor in the genre's early history. One of the consequences of outside pressure on the genre is the reinstatement of ideology into the genre and the onset of the ideologically-acceptable police and detective films. The first era of the gangster film represented an individual desire of an ethnically and socially disempowered character to succeed in realising his American dream and performing a social retaliation against it through illegal means. The new police film that ensued was an attempt at transforming the original meaning of individuality into socially acceptable behaviour with evidently ideological goals. In this period of the genre's life, the gangster had to become an indiscernible and invisible existence which is there but is not to be mentioned. Censorship regulations imposed that he can feature as a negative and dangerous figure of the American underground, never as someone who directly obstructs the law and order. The gangster could not be part of a larger criminal organisation, but rather reduced to a hoodlum working alone. A number of authors suggest a brief intermission in the genre's history, because with the absence of the portrayal of organised crime and a gangster in the leading role, it is unlikely to fit into the definition of the gangster film. The chapter is closed with the analysis of three of the most outstanding films of this period – *The Roaring Twenties*, *High*

Sierra and *White Heat* – outlines the gangster's representation in film noir, the syndicate film and heist film, as well as featuring an account of the resurgence of the gangster film after the Second World War.

Chapter four is dedicated to the post-classical era of the gangster film which began with the fall of censorship in Hollywood in 1966. After a lengthy period it was once again possible to produce gangster films without balancing the good and bad deeds of film characters and without the need to have the sinner repent or be punished for his wrongdoings. The chapter outlines how the removal of censorship in tandem with wider social changes brought novelty into the gangster genre, as it was reshaped and experienced a second revival with the films *Bonnie and Clyde*, *Point Blank* and the *Godfather trilogy*, all analysed in this book. One fact highlighted in the book is that the gangster genre of this era expressed the social processes of modernisation and post-modernisation. The book underscores the close-knit relationship of gangster films from the late 1960s and the entire decade of the 1970s with the American social history. In late 1960s, the counterculture project, the War in Vietnam, political homicides, urban upheaval and rise in crime left their mark on film representation when it comes to violence. The post-classical gangster film, now free from censorship, once again abandons ideologically acceptable positions and takes on social issues with more freedom. The appearance of the Black Gangster film restores the themes of disempowered ethnic and race communities in the USA back into the genre. This chapter analyses Black Gangster films such as *Black Caesar* and *Across 110th Street* and outlines the representation of the gangster and crime through the prism of disempowerment.

Chapter five encompasses the period of 1980s and 1990s and thematically covers the predominance of the post-modernist sensibility of the gangster genre. The opening sections of the chapter explain the post-modernist characteristics of cinematography in itself. The argument proposed is that post-modernism in film, as well as other cultural fields, appeared as a heterogeneous vehicle of expression and that it is characterised, among other things, by the acceptance and recycling of already existing influences. The conscious recycling of existing films back into a new social context is explained with the notion of intertextuality. The gangster film of

the 1980s was less prominent, while the book analyses only two films from this period – *Once Upon a Time in America* and *Scarface*. In the ensuing decade filmmakers more often opted for the gangster genre, and it was in the 1990s that the number of gangster films made was too great for all of them to be analysed here. Attention was given to the works with the clearest post-modernist tendencies, such as *Goodfellas*, *Casino*, *Miller's Crossing*, *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* and *Ghost Dog*. The book is concluded with two subchapters on Black Gangster film of the 1990s, analysing *New Jack City*, *Menace II Society* and *Boys in the Hood*, as well as a discourse on the representation of women in a predominantly man's genre. The conclusion points to the genre's tendencies in the first decade of the 21st century, with a special feature on the diverse influences of cinematographic traditions of Europe, Asia and America.