

LJUBOMIR MAŠIREVIĆ

**POSTMODERNA TEORIJA
I FILM NA PRIMERU
KINEMATOGRAFIJE
KVENTINA TARANTINA**

Beograd,
2011.

Sadržaj

UVOD	9
NASTANAK I RAZVOJ POSTMODERNE	17
Pojam postmoderne – početak upotrebe termina	17
Pojam postmoderne – konačna afirmacija termina	22
Spor moderna postmoderna	28
Sociološka shvatanja krize moderne	44
Postmoderna u umetnosti	58
Postmoderna u arhitekturi	64
Postmoderna i popularna kultura	70
Postmoderna i nauka	76
POSTMODERNA TEORIJA DRUŠTVA	83
Glavne karakteristike postmoderne teorijske misli	83
Fransoa Liotar	91
Liotarov odgovor na pitanje šta je postmoderna	92
Žan Bodrijar	99
Bodrijarov odgovor na pitanje šta je postmoderna	101
Frederik Džejmson	106
Džejmsonov odgovor na pitanje šta je postmoderna	108
POSTMODERNA TEORIJA FILMA I MEDIJA	115
Mediji i postmoderna stvarnost	115
Teorija simulacije i simulakruma	129
Intertekstualnost i citatnost	140
Smrt autora	153
Prelazak dela u tekst	160
KARAKTERISTIKE POSTMODERNOG FILMA	169
Postmoderni film	169
Intertekstualnost	174
Mešanje žanrovskih konvencija	183
Nelinearnost naracija	187
Samorefleksivnost filma	191

Kombinovanje medijskih formata i otvorenost kraja	196
Dediferencijacija u etici: relativizacija moralnih granica	200
Dediferencijacija u kulturi: slabljenje granice visoka-popularna kultura	204
RAZVOJ POSTMODERNOG FILMA	209
Počeci postmodernog filma	209
<i>Razjareni bik</i>	219
<i>Istrebljivač</i>	224
<i>Plavi somot</i>	229
POSTMODERNI TARANTINO	235
<i>Ulični psi</i>	235
<i>Istinita romansa</i>	242
<i>Prirodno rođene ubice</i>	246
<i>Petparačke priče</i>	253
<i>Od sumraka do svitanja</i>	259
<i>Džeki Braun</i>	264
<i>Kill Bill</i>	268
<i>Grindhouse</i>	274
<i>Prokletnici</i>	280
ZAKLJUČAK	283
Literatura	289
Filmografija	297
Apstrakt	303

Contents

Introduction	9
EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF POSTMODERNISM	17
The Term of Postmodernism – Initial Use of the Word	17
The Term of Postmodernism – The Final Affirmation of the Term	22
The Dispute Between Modernism and Postmodernism	28
Sociological Views on the Crisis of Modernism	44
Postmodernism in Visual Art	58
Postmodernism in Architecture	64
Postmodernism and Popular Culture	70
Postmodernism and Science	76
POSTMODERN SOCIAL THEORY	83
The Main Characteristics of Postmodern Theoretical Thinking	83
Francois Lyotard	91
Lyotard’s answer what is postmodern	92
Jean Baudrillard	99
Baudrillard’s answer what is postmodern	101
Frederic Jameson	106
Jameson’s answer what is postmodern	108
POSTMODERN THEORY OF FILM AND MEDIA	115
Media and Postmodern Reality	115
Simulation and Simulacrum Theory	129
Intertextuality and Quotations	140
The Death of the Author	153
Transition of Work to Text	160
CHARACTERISTICS OF POSTMODERN CINEMA	169
Postmodern Cinema	169
Intertextuality	174
Blurring of Genre Boundaries	183
Nonlinear Narration	187

Self-Reflectivity of Film	191
Combining Media Formats and Open-Endedness	196
Dedifferentiation in Ethics: Relativisation of Moral Boundaries	200
Dedifferentiation in Culture: A Lack of Distinction Between High and Low Culture	204
THE DEVELOPMENT OF POSTMODERN CINEMA	209
The Beginnings of Postmodern Cinema	209
<i>Raging Bull</i>	219
<i>Blade Runner</i>	224
<i>Blue Velvet</i>	229
POSTMODERN TARANTINO	235
<i>Reservoir Dogs</i>	235
<i>True Romance</i>	242
<i>Natural Born Killers</i>	246
<i>Pulp Fiction</i>	253
<i>From Dusk Till Dawn</i>	259
<i>Jacky Brown</i>	264
<i>Kill Bill</i>	268
<i>Grindhouse</i>	274
<i>Inglourious Basterds</i>	280
CONCLUSION	283
Literature	289
Filmography	297
Abstract	303

Uvod

Knjiga ima za cilj da predstavi postmodernu društvenu teoriju i pokaže njene implikacije na primeru kinematografije, mediju koji su sami teoretičari postmoderne smatrali jednim od najznačajnijih fenomena savremenosti. Ključna teza, da savremeno društvo spoznaje sebe kroz medijsku, vizuelnu reprezentaciju, biće prvo teorijski predstavljena kroz ideje i radove najznačajnijih postmodernih mislilaca, a zatim branjena na analizi savremenog filma. Pojam postmoderne nalazi se već dugo u teorijskim debatama, koje su tokom 1980-ih i 1990-ih bile učestale da bi u prvoj dekadi 2000-ih polako počele da jenjavaju, a da pritom, on i dalje nije razjašnjen, kao što ni njegova upotreba nije postala opšte prihvaćena u društvenim naukama. Učestali i nerešeni teorijski sporovi oko moderne i postmoderne jesu razlog i izazov da se u ovoj tekstu o njima ponovo progovori i da se da još jedna perspektiva. Većina knjiga i članaka koji tematizuju spor moderne i postmoderne u našoj i stranoj literaturi, prikazuju spor iz filozofske perspektive. U ovim raspravama spor oko pluraliteta dominira, što povlači sa sobom filozofsku debatu o održivosti pluraliteta racionalnosti, jedinstvu uma i mogućnosti uspostavljanja konsenzusa u savremenim društvima (Savić, 1996, Velš, 2000, Sim, 2002, Krivak, 2000, Walker, 2008, Kozomara, 1988, Flego, 1988, Vatimo, 1985). Ovakvo tematizovanje postmoderne zahteva zasnivanje teksta na analizi onog što su pisali ne samo Liotar već i francuski poststrukturalisti Fuko, Derida i Lakan, pa čak i osvrte ka filozofima Ničeju i Hajdegeru.

U knjizi nastojaće se da se da drugačija perspektiva razmišljanja o postmoderni koja proizilazi iz sociološkog ugla gledanja i izostavlja filozofske debate. Tekst problematizuje sociološke implikacije postmoderne teorije u vezi sa savremenom kulturom i teorijom medija. Iz ovog razloga ključni i suštinski mislioci, kojima će u ovako postavljenom tekstu o postmoderni biti posvećeno najviše pažnje i čije mišljenje će biti smatrano za presudno, jesu Fredrik Džejmson i Žan Bodrijar. Ovakav izbor predavljanja postmoderne proizilazi iz najmanje dva su-

štinska razloga. Prvi, autora i knjiga na tragu sociološko-kulturoloških interpretacija postmoderne (Kelner, 2004, Denzin, 1991) ima mnogo manje u odnosu na filozofski orijentisane, tako da bi još jedna analiza savremenog društvenog stanja kroz postmodernu prizmu doprinelo razumevanju sociološko medijskih aspekata savremenosti. Drugi razlog je činjenica da sociolozi uglavnom ne prepoznaju Džejmsona i Bodri-jara kao kolege i teoretičare savremenog društvenog stanja. Detaljna razrada i operacionalizacija nekih odrednica njihovih teorija treba da posluži skretanju pažnje na to da postoje čisto sociološki aspekti u teorijama postmodernista. Isto tako, knjiga je vođena idejom da ako su pripadnici Frankfurtske škole (po vokaciji filozofi) prihvaćeni i prepoznati kao pravac i struja razmišljanja o društvu unutar sociološke teorije, onda bi to isto trebalo da se desi sa postmodernim teoretičarima kao što su Džejmson i Bodrijar.

Sa druge strane, u knjizi je isto tako predstavljena savremena kinematografija i reditelji čija su dela najbolji primeri postmodernih kinematografskih tendencija. U fokusu knjige su postmoderna teorija i postmoderni film. Većina tekstova o postmodernom filmu, bilo da su u pitanju članci ili knjige, uglavnom ne daju jasna određenja postmodernog filma ili objašnjenja po kojim kriterijumima su ostvarenja koja analiziraju tačno postmoderna. U tekstu će biti nastojano da se otkloni baš ovaj nedostatak kriterijuma i često površna analiza prisutna u savremenoj literaturi. Zadatak je sigurno nezahvalan, a kao što će biti pokazano, nema jasnih granica za podvlačenje crte između ostvarenja koja bi se mogla označiti kao klasična, moderna ili postmoderna. Sa druge strane, postoji konsenzus da su pojedini filmovi kao *Istrebljivač/Blade Runner* (1982, Ridley Scott), *Plavi somot/Blue Velvet* (1986, David Lynch) i *Petparačke priče/Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino) suštinski postmoderni, jer predstavljaju vizuelna ostvarenja teorijskih pretpostavki postmodernizma. U knjizi će biti izložena postmoderna teorija sa fokusom na njenom pridavanju značaja vizuelnim medijima, a pogotovo kinematografiji, a iz teorijskih postulata biće izvučene suštinske karakteristike postmodernog filma: intertekstualna citatnost, mešanje žanrovskih konvencija, nelinearna naracija, otvorenost kraja, samorefleksivnost, kombinovane medijskih formata, slabljenje granica između popularne kulture i visoke umetnosti i relativizacija moralnih granica. Početak postmodernog filma lociran je tokom 1970-ih, zatim su predstavljeni najznačajniji postmoderni kinematografski tekstovi

1980-ih, da bi se analiza suzila ka čitanju dela jednog od vodećih postmodernih reditelja 1990-ih i prve dekade 2000-ih Kventina Tarantina. Njegovi filmovi će biti analizirani sistematski na osnovu prethodno teorijski postavljenih kriterijuma. Ovim se iz izložene postmoderne teorije ekstrahuju ključne odlike savremene medijske reprezentacije i analizira se opus samo jednog reditelja, čime se dobija zaokružen i jasan teorijski okvir za tumačenje savremene kinematografije i detaljnija analiza manjeg broja paradigmatičnih filmova što donosi neophodnu dubinu.

Pristupom u kome se analizira detaljno samo opus jednog reditelja, dolazi se u situaciju da mnoga lica postmoderne kinematografije ostanu nepredstavljena. Ovaj nedostatak biće otklonjen u teorijskom delu knjige u kom su kao primeri za potkrepljivanje teorijskih stavova navođeni filmovi postmodernih reditelja kao što su: Dejvid Linč, braća Koen, Tim Barton, Robert Altman, Vudi Alen i Džim Džarmuš, kao i mnogi drugi. Postmoderna kinematografija se u ostvarenjima različitih reditelja pokazuje u drugačijem svetlu, a sve navedene karakteristike ne moraju biti prisutne u jednom ostvarenju. Neke filmove uglavnom karakteriše citatnost, drugi pokazuju samorefleksivnost, treće, na primer, može karakterisati nelinearna naracija. Takođe, moguće je u jednom ostvarenju naći gotovo sve postmoderne karakteristike, kao što ih je moguće naći u manjoj meri i u filmovima koji se ne označavaju kao postmoderni. Koncentrisanjem samo na teorijsko određenje postmodernog filma u kojem se teži dokazati validnost teorija, pre svega Bodrijara i Džejmsona, gube se drugi bitni aspekti savremene kinematografije. Postmoderni film će u knjizi biti predstavljen dvostruko, sa jedne strane, kao jedan od ključnih uzroka nastanka postmodernog stanja, a sa druge strane, kao indikator činjenice da živimo postmodernim životom koji je ispresecan simulakrumima slika kojima nas bombarduje savremena vizuelna medijska kultura. U ovom će se iscrpiti cilj knjige, dok će, na primer, debata o ideološkoj pasivnosti i političkoj neodredivosti postmodernih reditelja, koje je teško moguće locirati kao konzervativne, liberalne ili levo orijentisane, ostati u drugom planu. Novi Holivud je, sa jedne strane, u svojim ključnim ostvarenjima donosio ideološku kritiku statusa quo, američkog spoljnopolitičkog intervencionizma i destruktivnih posledica kapitalističke ekonomije, dok, sa druge strane, postmoderna kinematografija uglavnom odustaje od uključivanja ideoloških sadržaja. Ostvarenja postmoderne kinematografije više reflektuju savremeno društveno stanje haosa, diskontinuiteta, fragmentacije

iskustva u svakodnevnici i medijsku eksploataciju ljudske seksualnosti i nasilnosti, nego što sadrže političko-ideološke poruke.

Smatram da je cilj knjige ograničen na analizu postmoderne teorije i pokušaj da se zasnuje odgovarajući okvir za tumačenje postmoderne kinematografije ogroman zadatak i da ga nije lako ispuniti. U tu svrhu, tokom formiranja okvira za čitanje postmodernih filmova i njihovih karakteristika, oslonio sam se na Bartove, Fukoove i Ekove spise o tumačenju teksta i ulozi autora. Bartova ideje da je nastupila smrt autora i Fukoove tvrdnje da pojedino delo nije plod autora, već čitavog diskursa, korišćene su tokom interpretacija upotpunjavajući teoriju o postmodernoj intertekstualnoj citatnosti. Centralno mesto čitanja filmskih tekstova zasniva se na Ekovim teorijskim spisima u kojima je on, možda, na najbolji i stilski vrlo umešan način predstavio postmodernu metodu intertekstualne citatnosti. Ukratko, postmoderni metod stvaranja tekstova ne zasniva se na eklekticizmu usmerenom prema preuzimanju prošlih stilova, već na priznavanju prošlosti čiji se tekstovi, zapleti, junaci i stilska rešenja na kreativan način rekombinuju u procesu stvaranja novih. Kompleksna postmoderna dela, kao što će biti pokazano, zahtevaju visok nivo opšteg obrazovanja koji bi omogućio čitaocu da prepozna citate i aluzije unutar jednog teksta, dok se uživanje u delu sa nivoa shvatanja zapleta pomera ka drugom nivou čitanja koje podrazumeva otkrivanje kako je ono napisano. Naravno, uvek postoje primeri neuspele primene postmodernog metoda. Oni osim čistog eklekticizma ne sadrže nikakvu drugu vrednost. U knjizi, ovakva dela nisu spominjana, već su analizirana najuspešnija kinematografska ostvarenja nastala rekontekstualizacijom i citatnošću drugih tekstova. Nastojano je da se u analizi pojedinih filmova navedu svi najznačajniji uticaji na njegovog reditelja. Isto tako, pokušano je da se ukaže šta je tačno iz drugog teksta preuzeto: tema, zaplet, fotografija, muzika, karakterizacija junaka ili čitav film nastaje kao rekontekstualizovani rimejk.

Prvo poglavlje knjige posvećeno je teorijskom i terminološkom uvodu kompleksnog pojma postmoderne. Tokom XX veka termin postmoderna je korišćen u najrazličitije svrhe označavajući početkom veka nove pravce u književnosti i slikarstvu, pa čak i ljudske osobine i kvalitete. Sredinom dvadesetog veka formiraju se prva ozbiljnija shvatanja postmoderne kao nove epohe, da bi punu teorijsku afirmaciju termin stekao tek krajem 1970-ih i početkom 1980-ih u delima tri ključna

autora, Žan Fransoa Liotara, Fredrika Džejmsona i Žana Bodrijara. Tokom 1990-ih reč postmodernizam ulazi u svakodnevni govor i preplavljuje zapadnu kulturu učestalom popularnom i nekritičkom upotrebom. Nakon prikaza različitih terminoloških shvatanja u prvom poglavlju je, zarad boljeg predstavljanja odnosa moderne i postmoderne, prikazan spor između Habermasa i Liotara. Habermas je teorijski izveo najznačajniju odbranu modernog projekta, dokazujući da on ima neiskorišćen potencijal i istovremeno upozoravajući kakve bi pogubne posledice njegovo napuštanje moglo da ima. Sa druge strane, Liotar napada projekat moderne. Prema njemu on je skupo plaćen tokom svetskih ratova, a idejama progresa i jedinstva uma i postojanju metanarativa došao je kraj. Teorijski spor, koji se rasplamsao 1980-ih među mnogim pristalicama dve suprotstavljene strane, prenet je zatim na pojedina polja stvarnosti u kojima se rasprava o postmodernizmu odvijala učestalo, a ključni ishodi tih debata su se pokazali kao krucijalni za razumevanje savremenosti. Najindikativnije su razlike u empirijskom ispoljavanju postmodernih tendencija u vizuelnoj umetnosti i arhitekturi. U umetnosti ne postoji, kao u arhitekturi, jasno određen modernistički stil, koji je odbacivanjem istorijskog nasleđa i građenjem *mašina za stanovanje* bio vrlo prepoznatljiv. Raskid sa modernim funkcionalizmom i postmoderno vraćanje ornamenta i prošlih stilova lako je uočljivo u arhitekturi. Ovakva distinkcija između moderne i postmoderne u slikarstvu nije moguća. Do kraja prvog poglavlja razmatraju se i postmoderne tendencije u popularnoj kulturi i nauci.

Drugo poglavlje tematizuje postmodernu društvenu teoriju i tri ključna autora postmoderne društvene misli, Fredrika Džejmsona, Fransoa Liotara i Žana Bodrijara. Celokupni opusi ovih mislilaca nisu analizirani, već samo njihove esencijalnije knjige o postmoderni. Fransoa Liotar se pokazuje kao ključna figura u teorijskom definisanju postmodernog stanja. Fredrik Džejmson tematizuje postmodernu na veoma značajan način, a ogleda se u analizama uticaja medija i pogotovo filma na savremena društva. Žan Bodrijar je specifičan mislilac, koji ne samo da je imao neubičajen način mišljenja o društvenoj stvarnosti, već kao jedan od najistaknutijih postmodernih teoretičara, gotovo da ne koristi reč postmoderna. Takođe, on fenomen postmodernosti ograničava samo na Ameriku, u čemu se razlikuje od Džejmsona, koji je u svojim kasnijim spisima vidi kao globalan fenomen, a Liotara je smešta na prostor zapadnih kapitalističkih društava.

Treće poglavlje je centralno mesto knjige i posvećeno je kritičkom čitanju postmodernih mislilaca i izdvajanju njihovih dela i teorijskih tvrdnji vezanih za savremene medije, a pogotovo kinematografiju. Fransoa Liotar, u ovom smislu, nije toliko značajan, mada, kao što je pokazano, ukazuje pesimistički na neke posledice razvoja informacionih tehnologija. Fredrik Džejmson i Žan Bodrijar na vrlo sličan način opisuju savremeno društveno stanje nastalo medijskom simulacijom i reciklažom kulturnih epoha i vremenskih perioda. Obojica tvrde da je kinematografija kriva za povlačenje i nestajanje istorije. Na televiziji možemo videti samo slike odsečene od svojih referencijala, dok opšta medijska invazija prošlosti služi jedino tome da nadomesti stvarnu istoriju koja je nestala. Bodrijar je ovaj proces ireferencijalnog kinematografskog predstavljanja istorije nazvao: *istorijski retroscenario*. U trećem poglavlju razrađuje se teorija simulacije i simulakruma, a do kraja poglavlja Bodrijarove i Džejmsonove ideje dopunjene su Delezovim, Viriliovim, Fukoovim, Bartovim i Ekovim shvatanjima intertekstualnosti, smrti autora i prelaska dela u tekst.

U četvrtom poglavlju, na osnovu teorijskih stavova izloženih u prethodnim poglavljima, predstavljene su ključne odlike postmodernog filma. Svaku odliku prati kraća teorijska razrada i manji broj njenih kinematografskih primera. U ovom delu se ne analiziraju filmovi Kventina Tarantina zato što je njegovim ostvarenjima posvećeno celo poslednje poglavlje knjige. Nastojano je da se u knjigu uvede niz interesantnih reditelja i njihovih kreativnih ostvarenja koja nisu bila analizirana u savremenoj literaturi o postmodernom filmu. Na primer, filmska intertekstualnost je pokazana na primeru Džarmušovog filma *Duh pas/Ghost Dog* (1999, Jim Jarmush), a samorefleksivnost na primeru Krejvenovog *Vriska/Scream* (1996, Wes Craven). Takođe, u okviru ovog poglavlja iskorištena je prilika da se osim vlastitih tumačenja ukaže i na neke drugačije interpretacije filmova, kao što je na primer Linčov *Hotel izgubljenih duša/Lost Highway* (1997, David Lynch).

Peto poglavlje posvećeno je zadatku vremenskog pozicioniranja postmodernog filma. U ovom poglavlju se ukazuje na neke od preteča postmoderne kinematografije, dok se period 1970-ih locira kao prvi u kom su se pojavila postmoderna filmska ostvarenja. Mnogi teoretičari se iz opravdanih razloga opredeljuju da početke postmodernog filma povežu sa francuskim novim talasom iz 1950-ih, ili američkim noar filmom iz dekada 1940-ih i 1950-ih. Ipak se smatra da ta ostvarenja pred-

stavljaju vrhunac modernističkog pristupa kinematografiji i da bi se ona mogla svrstati u preteče postmodernog filma. Sa dekadom 1980-ih, bez sumnje, nestaju nedoumice o nastanku postmoderne kinematografije. Suštinski filmovi koji su odredili 1980-e, kao konačan period afirmacije postmoderne kinematografije, i analizirani su u okviru petog poglavlja jesu: *Razjareni bik/Raging Bull* (1980, Martin Scorsese), *Istrebljivač* i *Plavi somot*.

Poslednje poglavlje posvećeno je analizi Tarantinovih filmova u koje su ubrojani ne samo oni koje je režirao, već i oni za koje je napisao scenario, a drugi reditelju su ih snimali. Više puta istaknuta je činjenica da je Tarantino napisao i režirao, prema mnogim kritičarima i teoretičarima, ključne postmoderne tekstove 1990-ih, a već postaje očigledno da će označiti i prvu dekadu 2000-ih. Tokom analize njegovih filmova nastojaće se da se sistematski primene teorijski apstrahovane karakteristike postmodernog filma. Svi Tarantinovi filmovi, kao što će u analiza-ma biti pokazano, jesu paradigmatični primeri Džejmson-Bodrijarove teorije simulacije stvarnosti, dok sa druge strane, predstavljaju jedna od najbolje izvedenih kinematografskih ostvarenja nastalih postmodernom metodom rekonfiguracije i intertekstualne citatnosti drugih tekstova popularne kulture.

NASTANAK I RAZVOJ POSTMODERNE

Pojam postmoderne – početak upotrebe termina

Jedna od prvih upotreba termina može se detektovati još krajem XIX veka, kada je engleski slikar Džon Votkins Čepman opisao umetnost, koja je po njemu bila avangardnija od francuskog impresionizma, kao postmoderno slikarstvo (Velš, 2000, Apinjanezi i Garet, 2002). Ovim je Čepman hteo da kaže da on i njegovi prijatelji slikaju modernije od onoga što je tada smatrano najmodernijim i preovladavajućim pravcem u slikarstvu. Godine 1917. reč postmodernizam se spominje u delu Rudolfa Panvica pod nazivom *Kriza evropske kulture*. Panvic piše o postmodernom čoveku ali kako navodi Volfgang Velš: „Samo, to nije mišljeno originalno, već prozirno. Panvicov *postmoderni čovek* je samo domišljato obnovljena repriza Ničeovog *natčoveka*“ (2000: 23). Zatim, sledeću upotrebu ovog termina nalazimo 1920-ih i 1930-ih u dva dela teologa Bernarda Idingsa Bela *Postmodernism and Other Essays i Religion for Living: A Book for Postmodernists* (Sim, 2002). Za Bela postmodernista je osoba koja je odbacila sve političke sisteme modernog sveta kao što su liberalizam, socijalizam i fašizam zarad religije. Prema njegovim shvatanjima postmodernista je osoba pokorna i gladna religijskog iskustva. Kod Fredrika de Onisa, španskog istoričara književnosti, ova reč se javlja 1934. godine da bi označila kratki period u području književnosti (Velš, 2002). Nijedna od upotreba ove reči krajem XIX i početkom XX veka nije ostavila značajan uticaj na današnje poimanje postmoderne, već se shvatanje postmoderne kao krize modernog projekta, prosvetiteljstva, racionalne nauke i njenih metanaracija razvilo između 1950. i 1980. godine.

Sredinom XX veka sociolozi Arnold Tojnbi i Rajt Mils, a nešto kasnije Danijel Bel pisali su o postmoderni kao o istorijskom razdoblju sa velikom dozom pesimizma. Njihova gledišta predstavljaju jedna

od prvih utemeljenijih i izrazito nepovoljnih stanovišta o postmoderni. Ona će biti izneta zajedno sa upotrebom termina u arhitekturi, književnosti, a takođe će biti navedena popularna i nekritička upotreba termina u štampi i drugim medijima, pre nego što se stigne do činjenice u kojoj meri je u savremenoj teoriji ovaj termin zapravo kompleksan. Tojnbi je podelio istoriju Zapada u svojoj knjizi *Proučavanje istorije* (2002) na epohe Zapad I od 675-1075 (Mračno doba), Zapad II od 1075-1457 (Srednji vek), Zapad III od 1475-1875 (Moderno doba), Zapad IV od 1875 pa do danas (Postmoderno doba). Za Tojnbiya postmoderna faza istorije je turbulentan period u kome je stabilnost prethodne moderne ere narušena i to ima zabrinjavajuće posledice po Zapad. Jedan od njegovih glavnih argumenata u prilog ovoj tezi je da su se ciklusi istorije, u kojima se stanje mira smenjivalo stanjem rata, događali u prethodnim epohama na 120 godina, dok se u postmodernom dobu ovaj vremenski period sveo na samo 25 godina. On je svoje zaključke izveo na primeru Prvog i Drugog svetskog rata koji su počeli 1914. i 1939. godine. Postmoderno stanje je definitivno, prema njemu, stanje krize jedne civilizacije. Ovo je jedno od prvih shvatanja koje nije suštinski izrazilo postmodenu, ali je ukazalo da se u postmodernom razdoblju desio pomak u kome dolazi do erozije vrednosti modernog doba. Prema Tojnbijevom tumačenju istorije, ulazak u postmoderno doba je putovanje ka nepoznatoj teritoriji u kojoj stare kulturne konstante više ne važe, a sigurnost ljudskog roda, prošlih vremenima, prestaje da postoji.

Kao i Tojnbi, Rajt Mils je pesimističan kada u svojoj knjizi *Sociološka imaginacija* 1950-ih piše da se nalazimo na kraju onoga što smo nazivali moderno doba i da se krećemo ka četvrtoj etapi u istoriji, postmodernom dobu. „Nalazimo se pri kraju onoga što se nazivalo moderno doba. Baš onako kao što je posle antike usledilo više vekova orijentalne suprematije, koju zapadnjaci provincijski nazivaju mračno doba, tako sada, posle modernog doba, dolazi postmoderni period. Možda bismo ga mogli nazvati četvrtom epohom“. (Mils, 1964: 186). Mils tvrdi da smo došli u situaciju da ne možemo da se orijentišemo u vremenu, jer je mnogo naših kategorija za tumačenje sveta zastarelo i ima korene u periodu prelaska iz srednjeg u moderno doba. Dve ključne političko-ideološke orijentacije liberalizam i socijalizam doživele su slom i ne mogu ponuditi adekvatno objašnjenje sveta. Prema Milsu, razlog tome leži u činjenici da obe ideologije vode poreklo iz doba prosvećenosti i drže da proširena racionalnost predstavlja preduslov slobode. „Krupne

razvojne tendencije našeg doba nemoguće je, čini mi se, tačno shvatiti ni kroz liberalno ni kroz marksističko tumačenje politike i kulture. Te ideologije su nastale kao putokaz za razmišljanje o tipovima društva koja sada ne postoje“ (Mils, 1964: 187). Suočeni smo sa novim vrstama društvenih struktura. One se odupiru analizi koja bi bila vođena modernim idealima. Postmoderna epoha proizvodi sumnje u pogledu ideala slobode i razuma osporavajući teze da proširena racionalnost nužno vodi proširenju slobode.

Danijel Bel je sedamdesetih godina XX veka pisao o postmoderni kao dekadentnom istorijskom periodu Zapada u knjizi *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976). Bel razlikuje društveno-ekonomsku sferu društva, pod uticajem naučne racionalnosti, i kulturnu sferu, karakterisanu uživanjem u prekomernoj potrošnji. Konzumerizam su ljudi sa kraja XX veka počeli smatrati svojim samoispunjenjem što je prema Belu glavna odlika postmodernizma. Prema njegovom viđenju kulturnu sferu, u kojoj se razvio postmodernizam, odlikuje napuštanje tradicionalnih vrednosti Zapada zasnovanih na protestantskoj etici, puritanizmu, a rađanje hedonizma vodi ka društvenoj dekadenciji. Početak ove faze u istoriji Zapada, prema Belu, može se locirati 1930-ih sa rasprostiranjem kontrakulturnih sistema vrednosti u širim društvenim slojevima.

Postoji nekoliko dimenzija postmodernog osećanja. Tako, umesto estetskog prihvatanja života, postmodernizam je u potpunosti postavio instinktivno. Nagon i uživanje su postali stvarni i životnoodređujući – sve ostalo je neuroza i smrt. Štaviše, tradicionalni modernizam, bez obzira kako izrazito, doneo je te nagone u masti unutar oblasti umetnosti. Bez obzira koliko su bile demonske i zločinačke, ove fantazije su izražavane kroz umetničke forme... Postmodernizam potapa lađe umetnosti, raskida ograde i insistira da je igra, a ne donošenje odluka, način da se stekne znanje. „Do- gađanja“, „ulica“, „scena“, sada su parametri ne samo umetnosti, već i života (Bel: *The Cultural Contradictions Of Capitalism* citat preuzet iz Dabović: *Globalni metropolis*, 2008).

U književnosti, termin postmoderni dobija svoje prve konture, u onom smislu, kako ga mi razumemo danas. Lesli Fidler u članku *Close the Border – Close the Gap* iz 1969. godine (objavljenom u časopisu *Playboy*) objašnjava da je vrsta književnosti Prusta, Džojlsa i Mana

prošla i da je njihovom modernom načinu izražavanja došao kraj (Velš, 2000). Predstava o umetnosti za obrazovane i subumetnosti za neobrazovane, nekada važećoj, jeste svedočanstvo o lošem percipiranju same umetnosti unutar jednog industrijskog društva. U novoj postmodernoj književnosti takve granice se prevazilaze tako da razlike između kritičara i publike, umetnika i publike i profesionalizma i amaterizma nestaju. Ovo prevazilaženje granica proističe iz sjedinjavanja najrazličitijih motiva i pripovedačkih sadržaja. Takođe, nestaju autorove pretenzije ka elitizmu, a prevladavaju popularne forme izražavanja. Postmoderni pisac postaje prema Fidleru, neko ko se služi višejezičnošću. Ovim je u osnovi izneta suštinska crta postmoderne, a to je pluralizam izražavanja, mišljenja i delanja i to ne uporedo u više različitih dela, nego pluralizam glasova u okviru jednog jedinog književnog dela.

Arhitektura se pokazala kao veoma važno polje u konačnom sveopštem prihvatanju i popularisanju termina postmoderno. Termin se u arhitekturi ustoličio dosta kasno, tek 1975. godine. Čarls Dženks je postmoderno preneo iz književnosti u arhitekturu u članku *Uspom na postmoderne arhitekture* (Dženks, 1985) i tim činom podstakao je debatu i sukobljavanja unutar teorijske misli između pristalica moderne i postmoderne (Sim, 2002, Malpas, 2005, Velš, 2000). Dženks, slično Fidleru, optužuje modernu za elitizam, samo sada u arhitekturi. Prema njemu postmodernizam pokušava da prevlada elitističke pretenzije širenjem jezika arhitekture ka komercijalnim formama. Ovim modernistički elitizam ne bi bio odbačen, već inkorporiran u popularan način izražavanja, tako da postmoderna arhitektura postaje dvostruko kodirana i uspeva istovremeno da se obrati eliti i neobrazovanom svetu. Dakle, prema Dženksu apstraktni jezik moderne arhitekture bio je pandan prosvetiteljskoj koncepciji univerzalnosti. Međutim, moderni, internacionalni neutralni stil kojim su građeni isti ili veoma slični objekti za stanovanje širom sveta, pokazao se ljudima kao neprihvatljivo uniforman.

Konačno, dolazimo do upotrebe termina postmoderno u svakodnevnom životu, popularnoj kulturi i medijima. Nakon što je termin sredinom XX veka počeo polako da ulazi u širu upotrebu, pojedini kulturni i umetnički pokreti u Zapadnoj Evropi i Americi tokom 1960-ih i 1970-ih počeli su da se nazivaju postmodernim. Tokom 1980-ih i do sredine 1990-ih reč postmoderna ulazi u svakodnevni rečnik zapadne kulture i ovaj period je označen nekritičkom upotrebom termina. Tokom ovog kratkog perioda svako novo umetničko delo, pokret, inovacija ili knji-

ga bili bi nazivani postmodernim. Najviše su ovakvoj upotrebi termina doprineli mediji, svakodnevnim izveštavanjem o nečemu što je postmoderno. Počevši od igračkaca u prodavnicama, preko teorije haosa, do rata na Balkanu, sve je bilo u znaku postmoderne. Daglas Kelner u svojoj knjizi *Medijska kultura* konstatuje da je termin postmodernistički verovatno „... jedan od najviše zloupotrebljivanih i najkonfuznijih termina u rečniku savremene kritičke teorije“ (Kelner, 2004: 79). Dokazujući rečeno, u nastavku teksta on navodi primer članka koji je pronašao u *New York Times*-u, a pojavio se 12. maja 1993. godine pod nazivom „Zaboravite parizer na belom hlebu, stiže postmodernistički sendvič“ (Kelner, 2004: 80). Wolfgang Velš, slično Kelneru, u knjizi *Naša postmoderna moderna* konstatuje da je medijska kultura u jednom momentu bila preplavljena terminom postmoderno, a da ipak „... jedva da neko zna o čemu govori kad kaže postmoderna“ (2000: 19). Velš u spomenutoj knjizi navodi neke primere krajnje nekritičke upotrebe termina: „U SAD je 1984. objavljena knjiga o postmodernoj teologiji, 1985. o postmodernom putovanju, a 1986. o postmodernim pacijentima“ (2000: 19-20).

Ovi navodi ukazuju na činjenicu da je do sredine 1990-ih termin postmoderna preplavio popularnu kulturu i koristio se u označavanju veoma raznovrsnih medijskih sadržaja, kulturnih fenomena i teorijskih rasprava. Do početka XXI veka slabi njegova popularna upotreba, dok ostaje aktuelan u teorijskim debatama o razumevanju savremene kulture. Na kraju ostaje reći da je postmoderna misao bila i ostala u interakciji sa feminističkim i kvir teorijama, da se o postmodernizmu još uvek raspravlja u okviru debata o postkolonijalizmu i globalizaciji i da danas ima veoma značajan uticaj u disciplinama kao što su sociologija, filozofija, istorija i umetnička kritika.

Pojam postmoderne – konačna afirmacija termina

Nakon identifikovanja činjenice da se epoha moderne suočila sa izmenjenim društvenim stanjem, koje se mora razumeti u drugačijim terminima i konceptima, i nakon prvo sporadičnih a zatim učestalih nekritičkih upotreba termina postmoderno, društvena misao je morala da sačeka Žana Bodrijara, Žana Fransoa Liotara i Fredrika Džejmsona da svojim teorijskim koncepcijama adekvatnije izraze novodolazeće vreme. Prema gotovo svim autorima za početak ozbiljnog teorijskog tematizovanja postmoderne može se uzeti Liotarov izveštaj o stanju u nauci podnet Savetu univerziteta 1979. godine, a kasnije objavljenog u knjizi pod nazivom *Postmoderno stanje* (Krivak, 2000, Velš, 2000, Flego, 1988, Malpas, 2003, Schmidt, 2002, Ferraris, 1988). Pre ovog Liotarovog poteza, kao što je pokazano, postmoderna je bila predmet rasprava u književnoj kritici, arhitekturi i sporadično je spominjana u društvenim naukama kao tek nadolazeća istorijska epoha. S Liotarovim tekstom postmoderna dobija utemeljenje kao teorijski zasnovana diskusija. Tematizovanje postmoderne se tada, sa dosta površnijih pitanja svakodnevnne egzistencije i umetnosti, pomera ka dalekosežnijem polju preispitivanja uloge uma u istoriji, ka osnovi zapadno-racionalističkog mišljenja, preispitivanju ideje o stalnom napretku, nepoverenju u nauku i velike teorijske koncepcije. Ovo postmoderno osporavanje modernih principa nauke odlično je izrazio Bodrijar u jednom intevjuu izjavljujući:

Ono što ja dovodim u pitanje jeste „princip realnosti”, to jest, objektivna stvarnost, postojanje istinitih, nesumnjivih činjenica. Princip je taj koji nestaje. Stvari takve kakve jesu postoje. Nisam toliko nerazuman da kažem da više ne postoje. Postoje, ali više nema principa verodostojnosti ili realnosti koji bi potvrdio

to postojanje. Nalazimo se u jednoj velikoj igri. Sve mogućnosti su otvorene. Ali, po mom mišljenju, nešto se opire tom nestanku – nezavisno od zakona vrednovanja istinitog – a to je jedinstvenost, specifičnost... Ceo jedan svet koji smo smatrali stvarnim, savremenim, koji je dostigao izvestan istorijski razvoj doveden je u pitanje. A nisam ga ja doveo u pitanje, već sam taj događaj, sam život. Imam utisak da ja, jednostavno, pratim jednu istinsku realnost, ali ne onu koju nam obično serviraju kao realnost. I šta je bilo s tom stvarnošću? Od nje je ostala savršena banalnost (Bodrijar, 2008: [www. jolepuz.com /pages/MEDIJI /intervju/zan-bodrijar.htm](http://www.jolepuz.com/pages/MEDIJI/intervju/zan-bodrijar.htm)).

Iako bi bilo najbolje jedna knjiga o postmoderni započne definicijom šta pojam postmoderna tačno podrazumeva, sumiranjem svega karakterističnog njemu, ipak, to ostaje nedostižan zadatak. Pored toga, treba dodati i da nisu jasna ni razgraničenja termina postmoderna, postmoderno i postmodernizam. Većina autora ih koriste kao sinonime mada često pod tim terminima podrazumeva i veoma različite stvari. U načelu dosta autora pod terminom postmoderna podrazumevaju istorijsku epohu nakon moderne, dok se termini postmodernizam i postmoderno odnose na fenomene svakodnevice ili umetnosti. Na primer, Iglton u uvodu za svoju knjigu *Iluzije postmodernizma* piše da je postmodernizam jedan oblik kulture, a postmodernitet jedan specifičan istorijski period. Da bi odmah zatim napisao: „Ovo razlikovanje postmodernizma i postmoderniteta može biti čini mi se jako korisno iako ga se nisam strogo pridržavao“ (Iglton, 1997: 6). Stvar se komplikuje činjenicom da Bodrijar, vodeći teoretičar savremenog društva i tvorac teorije simulacije, gotovo uopšte nije u svojim radovima koristio reči postmoderna, postmodernizam i postmoderno. Samo bi nedovoljno ozbiljni teoretičari mogli dati definiciju, koja bi na prvi pogled vodila ka razumevanju ovog pojma i ukazivala na širi kontekst njegove pojave objašnjavajući ukupan značaj za sadašnje stanje u kulturi i tek nadolazeća vremena. Svakako, precizna definicija postmoderne bi nam omogućila da nađemo vezu i odgovore na kompleksna pitanja, kao što su političke implikacije postmoderne arhitekture i umetnosti uopšte i značaj postmoderne teorije u razumevanju brzih promena u svetu. Ipak, pronalaženje jednostavnog određenja šta je postmoderna jeste nešto neostvarivo. U stvari, kao što će biti pokazano, proces jasnog i sažetog identifikovanja i definisanja problema je ključno mesto

racionalnosti kojoj se postmoderna suprotstavlja. S pozicije naučnog razuma ili filozofske logike, jasnoća i preciznost treba da budu jedinstven cilj mišljenja. Međutim, postmodernisti namerno izbegavaju proces definisanja i uzdižu i veličaju otpor naučnoj racionalnosti. Definicija postmoderne jednostavno ne bi promašila samu kompleksnost fenomena, već bi potkopala i dovela u opasnost tendencije tako radikalnog i izazovnog pristupa u mišljenju unutar savremene društvene teorije.

U svetlu rečenog definicija postmoderne se može činiti kao nepremostiv problem, ali situacija jeste još teža i komplikovanija. Nekolicina kritički orijentisanih mislilaca postmoderne se načelno slažu o tome šta je to o čemu teoretišu. Sa druge strane, ne postoji konsenzus između većine pristalica i zagovornika postmoderne šta postmoderna zapravo jeste, koje aspekte kulture zahvata, sa kojim domenima društva je povezana, kojoj struji mišljenja pripadaju postmodernisti i na koji način postmoderna teorija doprinosi razumevanju savremenosti. Naspram skromnog korpusa dokaza, pojavljuje se previše teorijskih stavova, ponekad i suviše radikalnih, u sporovima oko pitanja šta zapravo predstavljaju i obuhvataju termini postmodernizam i postmoderna. Postoje mišljenja da je postmoderna period potpune slobode i potrošačkog izbora, drugi smatraju da je to doba u kome su tradicionalne zajednice izgubile svoje običaje usled širenja globalnog kapitalizma, a tu su i shvatanja da je reč o periodu u kome je zbog ogromnog uticaja medijske simulacije nestala jasna granica šta je to realnost, a šta svet medijske fikcije. Ovaj prikaz mnoštva neujednačenih razumevanja fenomena postmoderne je od krucijalne važnosti jer nam omogućuje da osetimo kakve sve implikacije termin postmoderna nosi sa sobom.

Teško je govoriti o postmodernizmu iz više razloga. Možda najvažnije, postmodernizam nije monolitan poduhvat, niti koherentan opus misli. Na mnoge načine, konstitutivni elementi postmodernizma su još uvijek otvoreni za pregovore. Velike su razike u mišljenju među postmodernistima, i na njih čitatelj stalno nailazi. Posljedica je toga određena nejasnost i nestabilnost koncepcije, kao što je to slučaj i s stvarnošću o kojoj govori. Kao srazmjerno nova perspektiva, ona predstavlja neuobičajen način mišljenja o svijetu i u tome je katkad

nespretna. Za neinicirane, to znači da pored učenja novog načina mišljenja moraju naučiti i novi jezik koji zamjenjuje u ranijim diskursima često rabljene i uobičajene pojmove. Nadalje, kao da sve to nije dosta, u postmodernističkoj literaturi često možemo naći zamršene pa čak i proturječne argumente istog autora. Postmodernizam ne može biti zahvaćen definicijom jer on odbacuje definiciju, a njeno mjesto daje fluidnom opisu. Ukratko, definirati postmodernizam nije postmodernistički (Walker, J. Thomas, 2008: <http://www.mi2.hr/~ognjen/tekst/jtwalker.html>).

Kada se govori o teorijskom razumevanju savremenog sveta, postmoderna je definisana na veoma različite načine: kao nova estetska forma (Hasan), društveno stanje (Harvi), nepoverenje u metanarative (Liotar), kulturna dominacija (Džejmson), etički i politički imperativ (Bauman) ili doba medijske simulacije stvarnosti (Bodrijar). Uprkos svoj različitosti, postoji nešto suštinsko što se u teoriji smatra postmodernom. Kad se spomene reč postmoderna, uglavnom nam naviru ideje da se termin odnosi na izlomljenost, izdeljenost, na nešto indeterminisano i pluralno, što zapravo i odgovara onome što smatramo suštinskim i najosnovnijim u najrazličitijim shvatanjima ovog termina. Pre svega, radi se o odbacivanju prosvetiteljske racionalnosti i dominacije uma zarad korišćenja metoda neprihvatljivih u klasičnoj nauci. Postmoderna teorija tvrdi da savremenost nije jednoznačna i da uvek postoji više njenih ravnopravnih interpretacija, a nauka predstavlja samo jednu od njih. Istorijski period nazvan postmodernizam je pre svega nastao razvojem kapitalizma i unutar njega novih tehničkih mogućnosti. U okviru razvijenog kapitalizma došlo je do promene sa organizacije društava zasnovanih na produkciji, na društva zasnovana na potrošnji. U ovoj fazi društvenog razvoja mediji preuzimaju vodeću ulogu u ljudskim životima, neprekidno predstavljajući svet do te mere da su počeli potpuno da ga simuliraju. Ključna uloga medija u savremenom društvu navela je teoretičara Normana Denzina da tvrdi da današnje društvo poznaje sebe samo kroz refleksiju oka kamere (Denzin, 1991). U takvim okolnostima realnost simulacijom biva prikrivena do te mere da je gotovo nemoguće doći do nje (Denzin, 1991, Jameson, 1995, Bodrijar, 1991). Ekspanzija tehnologije, sa ekstazom u oblasti komunikacija i medija, vodi ka društvu u kome dominaciju

ekonomske baze preuzima kulturna nadgradnja postajući nova osnova oko koje se organizuje život ljudi. Teoretičari postmoderne (pre svega Liotar, Bordijar, Džejmson) su, detektujući ove promene, stvorili nove teorijske koncepcije za razumevanje ovako radikalno izmenjenih društvenih okolnosti.

Na kraju izlaganja o pojmu postmoderne, treba ukazati na protivrečnosti samog termina. Još su prvi teoretičari postmoderne uočili paradoks postmodernog koji se ogleda u činjenici da nešto ne može doći posle modernog kad je moderno zapravo sada. Suština problema dolazi zbog prefiksa *post* koji se nalazi i ispred reči strukturalizam, impresionizam i industrijalizam, ali ne pravi toliko nedoumica kao kada se nadje ispred reči *moderan*. Postmoderna se tako određuje negacijom nečega što ona nije. Postmoderna, dakle, odbacuje, koristi neiskorišćene potencijale ili menja tekovine epohe nazvane modernom ili dobom prosvetiteljstva. Ihab Hasan, jedan od prvih autora ozbiljno posvećenih određenju postmoderne u umetnosti, navodi listu razlika između modernizma i postmodernizma.

Modernizam

Romantizam/Simbolizam
Forma
Svrha
Zamisao
Hijerarhija
Nadmoć/Logos
Objekt umetnosti/Završeno delo
Distanca
Stvaranje/Totalitet
Sinteza
Prisutnost
Centrirano
Žanr/Graničnost
Semantičko
Paradigma
Hipotaksija
Metafora

Postmodernizam

Patafizika/Dadaizam
Antiforma
Igra
Slučaj
Anarhija
Iscrpljenost/Tišina
Proces/Performans/Događaj
Učestvovanje
Razaranje/Dekonstrukcija
Antiteza
Odsutnost
Rasuto
Tekst/Intertekst
Retoričko
Sintagma
Parataksija
Metonimija

Selekcija	Kombinacija
Dubina	Površina
Interpretacija/Čitanje	Protiv interpretacije/Pogrešna interpretacija
Označeno	Označitelj
Čitanje	Učitavanje
Veliki narativ/Velika istorija	Anti narativ/Mala istorija
Glavni kod	Idiolekt
Simptom	Želja
Tip	Mutant
Jednoobrazan	Polimorfan
Paranoja	Šizofrenija
Koren/Uzrok	Razlika/Trag
Bog otac	Sveti duh
Metafizika	Ironija
Determinisano	Indeterminisano
Transcendentno	Imanentno

(Hassan u Malpas, 2005: 8)

Hasanova tabela ukazuje na kompleksnost pitanja i mnoštvo oblasti o kojima se debatuje kada se pokušava razgraničiti moderno i postmoderno samo u umetnosti. S obzirom da, kao što je rečeno, konačna i jednoobrazna definicija pojma sa mnogostrukim značenjima, nije moguća, konačno razumevanje ovog fenomena može se predstaviti kroz dalji prikaz teorijskog spora između zastupnika moderne i postmoderne, analizom manifestacija postmodernog u različitim oblastima (arhitektura, nauka, popularna kultura) i kroz prikaz ideja ključnih teoretičara postmoderne. Ovo poglavlje će tematizovati spor postmoderne i moderne i raznolika ispoljavanja postmodernih tendencija u savremenom svetu, a sledeće poglavlje će pokazati šta su ključni teoretičari Liotar, Džejmson i Bodrijar smatrali postmodernim.

Spor moderna-postmoderna

Da bi se mogla naslutiti složenost postmoderne, treba razumeti šta je moderna. Međutim, na žalost, moderna epoha je bila i ostala predmet rasprava, i ako je već najavljena njena smena postmodernom, konsenzus oko toga šta je zapravo moderna ne postoji. S obzirom na to da je knjiga posvećena postmodernoj teoriji i filmu, nema prostora za detaljnije rasprave o tome šta moderna jeste i kako sve ona može biti shvaćena. Umesto toga, biće predstavljeno ono što se smatra uopštenim prikazom epohe moderne, kako je došlo do krize projekta moderne, prvih kritika moderne od strane pripadnika Frankfurtske škole, Habermasov pokušaj odbrane moderne i Liotarovo suprotstavljanje Habermasu. Takođe biće prikazano kakve su pozicije drugi značajni teoretičari zauzeli u sporu moderne i postmoderne kao što su Đani Vatimo, Albreht Velmer, Burghart Šmit i Teri Iglton. Liotarovo shvatanje postmoderne kao i ostalih ključnih teoretičara, kako je već istaknuto, slede u poglavlju o postmodernoj teoriji.

Moderna, koja se u različitim interpretacijskim obrascima tumači na različite načine, zapravo je pojam koji bi se uopšteno mogao opisati kao produkt zapadnog racionalističkog poimanja stvarnosti, što bi se moglo povezati sa filozofijom prosvetiteljstva. Međutim, kad smo na filozofskom tlu i baratamo terminima kao što je prosvetiteljstvo, otvaramo opet nepregledni lavirint značenja ovog pojma koji su, kao i kad su u pitanju temini postmoderna i moderna, ostali predmet različitih tumačenja. Tako da opredeljenje da se u najkraćim crtama piše o moderni i filozofiji prosvetiteljstva predstavlja redukcionistički čin, a za sve slabosti do kojih dovodi ovaj postupak odgovoran je autor. Za razliku od termina modernizam, koji se odnosi na umetnost i fenomene u kulturi, moderna se odnosi na prirodu društvene organizacije (što podrazumava

višepartijske demokratske države u kojima je pravo zamenilo tradiciju, sa razvijenom birokratskom upravom) i znanje (nauku i, pogotovo, filozofiju prosvetiteljstva). Teoretičari se ne slažu u pogledu toga kada period moderne počinje. Jedni početak moderne vide još u periodu smrti Isusa Hrista, a drugi ekstremi, smatraju da počinje sa Prvim svetskim ratom i masovnom upotrebom tehnologije u ljudskoj autodestrukciji. Dva su gledišta najraširenija i najzastupljenija koja modernu smeštaju mnogo razložnije nekoliko vekova unazad. Prema prvom, moderna počinje sa transformacijom evropske kulture tokom perioda renesanse, sa pojavom kapitalizma, širenjem protestantizma i propadanjem feudalnog društva. Prema drugom, relevantnom gledištu, moderna počinje krajem osamnaestog i početkom devetnaestog veka sa istorijskim događajima kao što su Francuska revolucija, proglašenje američke nezavisnosti, industrijskom revolucijom u Engleskoj i pojavom mnogih novih nauka, između kojih je došlo i do osamostaljivanja psihologije i sociologije iz okvira filozofije.

Svim ovim pristupima zajedničko je shvatanje da u periodu nastanka moderne ljudi počinju doživljavati sebe i zajednice u kojima žive na drugačiji način, otvoren ka promeni, novom i razvoju. Moderna je, reklo bi se, stav prema novom dobu i refleksivan stav o sopstvenoj ulozi u novodolazećem periodu. Tako da bi se moderna mogla shvatiti kao raskid sa tradicijom i okrenutost otvorenosti ka novodolazećem. U moderni postoji uvreženo shvatanje da je budućnost ljudskog roda već otpočela, a iz toga proizilazi da ljudi i celo društvo živi okrenuto ka budućnosti otvorenoj za neprekidno smenjivanje novina. Drugim rečima, moderna je povezana sa idejom progresa, bilo da se radi o progresu u ljudskom shvatanju stvarnosti ili tehnologiji. Progres bi trebalo da dovede do sve većeg širenja pravde za sve. O društvu se razmišlja kao tvorevini u stalnom stanju promene. Inovacije i razvoj u nauci i tehnologiji donosi promene u identitetu i iskustvu pojedinca i zajednica. Moderni sistem mišljenja teži da otkrije univerzalne odgovore na sva društvena pitanja. Sa druge strane, moderno mišljenje teži da različita stanovišta o društvu (koja proizilaze od najrazličitih grupa) organizuje u politički sistem u kojem će se zastupnici različitih opcija boriti za prevlast svojih shvatanja.

Ovi modernistički pogledi na svet i na ljudsku ulogu u istoriji izviru direktno iz filozofije prosvetiteljstva. Prosvetiteljski način razmišljanja je zamenio postojeći misticizam principima razuma i racionalnosti.

Pasivno prihvatanje stvari u svetu i društvenog poretka zamenjeno je kritičkom analizom koja je zahtevala reviziju postojećeg stanja. Početkom devetnaestog veka, sa porastom broja naučnih pristupa problemima nad kojima je nekada religija imala dominaciju, prosvetiteljstvo postaje pokret u potrazi za oslobođenjem ljudskog roda od klasnog, verskog i svih drugih represivnih sistema. Tokom druge polovine XX veka teoretičari postmoderne su odbacili prosvetiteljsko učenje, zbog preteranog poverenja u nauku i tehnologiju koje navodno treba da reše probleme ljudskog roda kao što su glad, siromaštvo i nejednakost. Liotar je prosvetiteljske ideale nazvao metanarativima ili velikim pričama o blagostanju u ljudskoj budućnosti. Ipak, mislioci kao što su Habermas staeće u odbranu prosvetiteljstva od postmodernističkih napada, napadajući kritičare prosvetiteljskih ideala da su neokonzervativci, apologete neoliberalizma i da pokazuju potpunu ravnodušnost prema ljudskim nejednakostima.

Koji su razlozi za postmodernu odbacivanje tako humano postavljanih prosvetiteljskih ciljeva? Ne radi se o želji za teorijskim zaokretom zasnovanom samo na ispraznoj potrebi za drugačijom perspektivom u društvenim naukama i fobičnoj konzervativnoj kritici tehnologije i nauke. Onako kako je prosvetiteljstvo zamišljeno predstavlja idealnu viziju ljudske budućnosti, a samo neprijatelji ljudskog roda mogu da joj se protive. Međutim, desili su se krupni istorijski događaji koji su ne samo doveli u pitanje ideje napretka nauke, već je nauka bila zloupotrebljena, a ideali prosvetiteljstva potpuno iznevereni. Adorno i Horkhajmer, mislioci Frankfurtske škole, otpočinju svoju knjigu *Dijalektika prosvetiteljstva* (1989) sledećim rečenicama: „Prosvetiteljstvo, shvaćeno u najobuhvatnijem smislu kao napredujuće mišljenje, oduvek je slijedilo cilj oslobađanja ljudi od straha i postavljanja ljudi za gospodare. Ali, do kraja prosvijetljeni svijet sija u znamenju trijumfalnog zla“ (Adorno i Horkhajmer, 1989: 17).

Desilo se da je tačka stavljena na Drugi svetski rat 9. avgusta 1945. kada su atomske bombe bačene na japanske gradove Nagasaki i Hirošimu. U ratu koji je trajao šest godina ogroman broj ljudi, većinom Evropljana, izgubilo je živote. Ceo svet je postao svestan užasa nemačkih nacista nad Jevrejima širom Evrope. Takođe, staljinistički diktatorski režim i njegova surovost postali su nakon rata sve više transparentni. Marksizam, kao učenje o slobodi klasa u realnom socijalizmu, doživeo je svoje potpuno izopačenje i doveo je do diktature, ali ne proletarijata,

nego jedne ličnosti unutar Sovjetskog Saveza. Nakon završetka Drugog svetskog rata, dolazi do izbijanja Hladnog rata između Sovjetskog Saveza i zapadnog sveta sa Amerikom na čelu. Od bojazni od nadolazeće komunističke infiltracije, u Americi je bio sproveden lov na veštice (članove komunističke partije u Americi), u kome su mnogi nedužni ljudi stradali po sličnom principu kao što su stradali u staljinističkom SSSR-u. Obećanja prosvetiteljstva se prema mnogima nisu ispunila. Nauka je postala sredstvo napretka (postepena društvena promena na bolje), moglo bi se reći i progressa (radikalna i ubrzana društvena promena na bolje), ali nije rešavala probleme, već je otvarala nova i još teža pitanja. Jedno od ključnih opasnosti do kojih je nauka dovela čovečanstvo razvojem nuklearnog naoružanja bilo je totalno uništenje ljudskog roda u vrlo mogućem sukobu blokovski podeljenog sveta. Eventualni kvar atomske centrale, kao što se već jednom desilo u Černobilu, mogao bi prouzrokovati zagađenja širom sveta. Nauka je bila glavno oružje u Hladnom ratu i time se pokazala kao sredstvo za uspostavljanje dominacije i represije. Neprestana trka u naoružavanju dovela je konačno do toga da je proizvedeno oružje sudnjeg dana. Savremena civilizacija troši ogromne količine novca za istraživanja svemira, a ljudi na planeti nastavljaju i dalje da umiru od gladi.

U ovakvom društvenom okruženju nastajala je socijalna misao od Drugog svetskog rata do početka 1990-ih. Razočarenje društvenim stanjem i nesretnim spletom istorijskih događaja navelo je Adorna da napiše da je varvarski pisati poeziju nakon Aušvica, dok je Liotar tvrdio da nam je XX vek doneo više terora nego što možemo podneti (1990). „U *Aušvicu* je fizički uništen vladar: čitav jedan narod. Pokušalo ga se uništiti. To je zločin koji otvara postmodernu...(Liotar, 1990: 35). Krucijalni tekstovi kritički okrenuti moderni i prosvetiteljstvu su *Dijalektika prosvetiteljstva* (Adorno i Horkhajmer), *Kritika instrumentalnog uma* (Horkhajmer, 1988) i *Negativna dijalektika* (1979, Adorno). Subjekt utemeljen u umu, koji dobija najrazrađeniju ulogu u Hegelovoj filozofiji apsolutnog subjekta u istorijskom razvoju, doveden je u pitanje jer su počinjena najveća zlodela u istoriji čovečanstva baš u ime tog uma. Adorno i Horkhajmer tvrde u spomenutim knjigama da su se mase bez otpora podredile despotizmu prihvatajući istovremeno novostvorene mitologije i time poništile proces kojim je napredujuće mišljenje (prosvetiteljstvo) trebalo da demitologizuje svet. U *Dijalektici prosvetiteljstva* pišu da je mit prešao u prosvetiteljstvo, a priroda u puku

objektivnost. Ljudi su platili povećanje sopstvene moći otuđenjem od onoga što je u njihovoj moći. Prosvetiteljstvo se odnosi prema stvarima kao diktator prema ljudima. Prema njima mitologija se igra procesa prosvetljavanja u kome svi teorijski stavovi padaju pod uništavajuću kritiku, dok na kraju sami pojmovi istine i duha konačno ne budu odbačeni kao vradžbinski. Kao što se prosvetiteljstvo dešava u mitovima, tako se prosvetiteljstvo postepeno sapliće u mitologiji. Konačno oni tvrde: „Prosvjetiteljstvo jeste mitski strah koji je postao radikaln. Čista emanencija pozitivizma, poslednji produkt pozitivizma nije ništa drugo nego univerzalni tabu“ (1989: 29). Ovakvim tvrdnjama dovedena je u sumnju uloga uma u ljudskoj istoriji kao sredstva za demitologizaciju sveta i emancipaciju čovečanstva nakon iskustva Drugog svetskog rata u kome se desio zločin kao što je holokaust. Liotar će, kao postmoderni mislilac, pisati da je izlišno govoriti o neprekidnom napretku i emancipaciji pod vođstvom uma nakon Aušvica (Liotar, 1990, 1991).

Istorijski događaji i neki od vodećih teoretičara XX veka su naneli mnogo udaraca projektu moderne, koji nije ostao bez svojih zastupnika, od kojih je Habermas najznačajniji. Naime, kada se govori o sporu moderne i postmoderne onda se on najčešće predstavlja teorijski kroz spor između Liotara i Habermasa. Međutim, njihova teorijska rasprava se u stvarnosti odigrala indirektno. Dakle, Habermas, debatujući o moderni i odbacujući postmodernu, gotovo da ne spominje Liotara, za koga bi se moglo reći da je začetnik filozofskog tematizovanja postmoderne. Spor moderne i postmoderne kao filozofska diskusija započet je između Habermasa i Liotara na vrlo neobičan način, s tim da često biva u literaturi predstavljen kao da su se njih dvojica direktno konfrontirali jedan drugome. Međutim, direktna konfrontacija se nikada nije desila. Liotar u knjizi *Postmoderna protumačena deci* spominje Habermasa i direktno ga kritikuje, dok nemački kolega potpuno ignoriše Liotara spominjući ga tek u predgovoru svog kapitalnog dela *Filozofski diskurs moderne* (1988). Pri tom, treba istaći da se u Habermasovoj pomenutoj knjizi analiziraju, od Hegela pa sve do vremena kada je knjiga pisana, mislioci koji su bili značajni za debatu o paradoksima moderne. Čudno je to što je Liotar objavio knjigu *Postmoderno stanje*, a Habermas piše o Hajdegeru, Fukou i Deridi koji su, reklo bi se, za onako kako je on postavio cilj *Filozofskog diskursa moderne*, manje relevantni. Ovako indirektno otpočeta debata nastavlja kasnije da živi do danas, kroz dela svih filozofa opredeljenih za uključivanje u nju.

Treba dodati da se Habermasovo i Liotarovo tumačenje trenutnog stanja duha vremena ne razlikuju mnogo. Ipak, bitna je razlika u mišljenju šta bi mogle biti posledice napuštanja modernog projekta. Prema Habermasu, u slučaju odustajanja od projekata esencijalnih za razvoj zapadne demokratije, gubimo sve potencijale liberalne politike. Napuštanjem liberalnih političkih ideja argumentovanja i konsenzusa zapadamo u stanje nemogućnosti razlikovanja stvarnog od lažnog konsenzusa, i dolazimo u poziciju da pojave tretiramo u zavisnosti od aktuelnog konteksta, koji je uvek relativan i ne može se uzeti kao osnova istinske spoznaje stvari. U stvari, ono što Habermas želi je zadržavanje univerzalizma filozofije sa jednim ciljem da se očuva nasledstvo liberalizma. Sa druge strane, Liotar tvrdi (kao što će u delu teksta o njemu biti detaljnije pokazano) da je konsenzus samo jedan od mogućih oblika diskusije u nauci (*Postmoderno stanje* 1988), a da pri tom nije onaj koji je poželjan. Prema njemu, paralogije su željeni oblik kojim bi nauka mogla dalje napredovati.

Habermas, braneći projekat moderne od svih mogućih kritika, pokušao je da dokaže da on nije ni blizu iscrpeo svoje vlastite potencijale na zadatom putu emancipacije ljudskog roda, kao subjekta svoje istorije, i da sadrži univerzalističke ideale kojima treba težiti. U osnovi Habermasovo stanovište prema postmoderni je da ona ne poseduje legitimnost i predstavlja puki znak vremena. Nedostatak legitimiteta postmoderne nalazi se u činjenici da ona nije originalno mišljenje, već potiče, prema njemu, jedino iz pokušaja delegitimisanja diskursa moderne, dok sa druge strane, uzroke nastanka postmoderne treba tražiti u pojedinim nedorečenostima projekta moderne. Dakle, postmodernizam u Habermasovom tumačenju predstavlja izraz dugoročne krize u koju je zapao projekat prosvetiteljstva, projekat koji, uz sve rizike koje donosi (kao što je pojava totalitarizma i ratova), ipak treba dovršiti. Daleko od toga da Habermas nije svestan onog o čemu su pisali Adorno i Horkhajmer, ali on ipak ne odustaje od filozofije koja na istorijskoj sceni prednost daje ljudskoj umnosti. Habermas piše u *Filozofskom diskursu moderne* da su Horkhajmer i Adorno proces subjektivnosti koja samu sebe prenapreže i prevazilazi opisali slično Fukou, kao istorijski proces (Habermas, 1988: 296). Međutim, nisu uvideli dublju stranu ovog procesa, a njegova suština se sastoji u postojanju potencijala komunikativnog uma, a on se tek mora roditi u običajima modernog sveta života (Habermas, 1988: 296).

U svom teorijskom radu Habermas dolazi do zaključka da Adorno-
vom pojmu negativne umnosti i ostalim resursima kritičke teorije, osta-
lim nakon drastične kritike zapadnog racionalizma, nedostaju temelji
teorije društva. Habermas ustanovljuje razliku između instrumentalnog
i komunikativnog delovanja, koja imaju osnovu u jeziku. Kasnije će na
ovoj distinkciji razviti teoriju komunikativnog delovanja, ona predstavlja
njegovu savremenu teoriju društva. U društvenim naukama nastupa
promena paradigme, a paradigmu proizvodnje i društvenog rada zame-
nila je paradigma sporazumevanja i ona se sada uzima kao osnovna
kategorija oko koje se konstruiše društvena teorija. „Posve drugačija
perspektiva proizilazi ako pojam prakse preinačimo od rada u komu-
nikativno djelovanje. Tada spoznajemo međuovisnosti između svijeto-
tvorajućih jezičkih sistema i unutarstvarajućih procesa učenja... procesi
učenja se više ne kanaliziraju samo procesima društvenog rada...”, (Ha-
bermas, 1988: 301).

Pomeranjem kategorija znanja na jezičku osnovu iskoristiće Ha-
bermas da objasni svoj sopstveni termin komunikativne racionalnosti.
Ovim bi funkciji sporazumevanja bile dodate i funkcije usklađivanja,
delovanja i podruštvljavanja, kao određujuće za teoriju. Ključan mo-
menat u teoriji je da se komunikaciona racionalnost kao koncept pro-
širuje na šire intersubjektivno polje. „... ja bih htio ostati pri tezi da
je komunikativni um... neposredno upleten u društveni proces života
time što akt sporazumevanja preuzima ulogu mehanizma koordiniranja
djelovanja. Tkivo se komunikativnih djelovanja hrani resursima svijeta
života i istovremeno tvori medij kroz koji se reproduciraju konkretni
oblici života“ (Habermas, 1988: 296–297). Habermas ovim bitno me-
nja nekadašnji pojam racionalnosti sa odnosa subjekat-objekat u odnos
najmanje dva subjekta koji deluju nezavisno u društvenom prostoru. U
komunikativnom delovanju nalazi se suštinska karakteristika univerza-
lističkog karaktera moderne, jer je komunikativnost neraskidivo pove-
zano sa svetom života.

Ova koordinacija i podruštvljavanje delovanja dva aktera uklju-
čuje u sebe pojam društvene integrisanosti i razlikuje se od pojma si-
stemske integrisanosti. Društvena integrisanost se odnosi na aktivnost
pojedince koji deluje koliko je to moguće nezavisno od moći nadre-
đenih instanci. Suprotno ovome, sistemska integrisanost baš podrazu-
meva mehanizme nezavisne od pojedinaca, a nalaze se u sistemu. Ove
integrisanosti su komplementarne, s tim da ni jedna samo po sebi ne

može obuhvatiti društvo u celini. Uzrok ovome je raspad starih oblika integracije. Da bi društvo funkcionisalo potrebna je integracija u kompleksnim domenima savremenog života. Sistemska integrisanost treba da bude institucijalizovana i na taj način uključena u svet života. Time bi došli do toga da se sistem i svet života mešaju. Iako postoji opasnost da svet života bude obuzet sistemom, uvek ostaje mogućnost integracije sistema u svet života. Iz svega ovoga Habermas izvodi svoju odbranu moderne na osnovu komunikativne racionalnosti. Ona je moguća ako se sledi najbolje nasleđe moderne i svi njeni impulsi koje ona nosi sa sobom. Habermas pledira za univerzalizam i konfrontira ga Liotarovoj fragmentaciji jezičkih igara.

Partikularni životni oblici koji se pojavljuju samo u pluralu nisu, sigurno, povezani jedni s drugima samo tkivom obiteljske sličnosti; oni pokazuju zajedničke strukture svetova života uopće. No, ove se opće strukture utiskuju u partikularne životne oblike samo preko medija djelovanja orjentirana na samorazumijevanje, kroz koji se moraju reproducirati. To objašnjava zašto se važnost ovih općih struktura može pojačati u toku povjesnih procesa izdiferenciranja. To je i ključ za racionaliziranje svijeta života i za sukcesivno oslobađanje umskog potencijala položenog u komunikativno djelovanje. Ova povjesna tendencija može objasniti normativni sadržaj moderne istovremeno ugrožene samodestrukcijom bez pomoći konstrukcija filozofije povijesti (Habermas, 1988: 306).

Prema onome što sebe naziva postmodernim, Habermas ima negativan stav. Već je spomenuto da različiti mislioci smještaju početak moderne u najrazličitija vremena, a sam Habermas polazno mesto modernosti pronalazi u prosvjetiteljstvu, Francuskoj revoluciji i reformaciji (Habermas, 1988: 22). Ako, prema Habermasu, modernu određuje novi odnos prema vremenu i refleksivan stav prema ulozi mislećeg subjekta u istoriji, postmoderna nema ništa svojstveno sebi (Habermas, 1988: 11–12). Pošto postmoderna nema legitimitet, onda ona mora tražiti da se konstituiše kroz delegitimizovanje modernosti i kao takav produkt je samo duh vremena u kome je modernost zapala u krizu. Habermas pokušava umu vratiti izgubljeni integritet i, najvažnije, univerzalnost koju će um uspostaviti u dijaloški komunikativnom delovanju. Revita-

lizacija prosvetiteljske misli donela bi ponovno uspostavljanje uma u istoriji, ali ovaj put na taj način da on bude obezbeđen od eventualnih totalitarnih skretanja na svom putu ostvarenja projekta moderne. Nastavljanje projekta moderne i prosvetiteljskih ideja, koje podrazumevaju umno ostvarenje svih ljudskih potencijala, prema Habermasu, jedini je opravdani cilj mišljenja.

Habermas postmoderniste naziva neokonzervativcima i anarhistima, jer smatraju da projekat moderne treba napustiti (Habermas, 1988: 9). Neokonzervativni rastanak od moderne je samo jedno kulturno prevladano samorazumevanje moderne, koje ne razmatra nezaustavljenu dinamiku društvenog modernizovanja. U sasvim drugačijem političkom obliku, anarhističkom, pojavljuje se ideja postmoderne, kod teoretičara koji nisu identifikovali da je došlo do odvajanja modernosti i racionalnosti. Oba pravca propagiraju kraj prosvetiteljstva iskačući iz koloseka tradicije uma, u kojoj se razume evropska moderna, završavajući u postistoriji. Međutim, između konzervativnog i anarhističkog oblika kritike moderne postoje razlike. Sa jedne strane neokonzervativna kritika, prema Habermasu, odnosi se na kulturu, dok sa druge strane anarhističko odbacivanje otpisuje celokupno nasleđe moderne. Sa istorijske scene nestaje niz pojmova koje je predstavio Maks Veber tematizujući racionalizaciju modernih društava, ali um se i dalje pojavljuje otkrivajući pravo lice kao istovremeno potčinjavajuća i potčinjena subjektivnost, kao volja za instrumentalnim ovladavanjem. Subverzivna postmoderna kritika samo površinski uspeva da dekonstruiše um, ali ne upeva da uzdrma čvrste temelje u osnovi društva nastalog u duhu moderne.

Ovakvo Habermasovo samopouzdanje i nepokolebljivost u pogledu očuvanja projekta postmoderne naišlo je na dosta kritika (Velš, 2000, Liotar, 1990, Krivak, 2000, Malpas, 2000). Pošto je već naglašeno da je u stvari cela debata između Habermasa i Liotara indirektna, neophodno je dodatno objašnjenje. Liotarov odgovor na Habermasove zamerke za neokonzervativizam nisu publikovane sa njegovom namerom. Dakle, njegov odgovor nemačkom kolegi može se naći u knjizi *Postmoderna protumačena djeci*, a ona u stvari predstavlja zbirku njegovih prikupljenih pisama koja su uz teško dobijenu saglasnost Liotara, objavljenja. Dakle, nema ni Liotarovog obraćanja Habermasu, već o njegovoj kritici Habermasa saznajemo iz njegove lične korespondencije sa prijateljima. Dakle, u spomenutoj Liotarovoj knjizi može se naći zajedljiva opaska:

„Upravo je to kritika koju ne samo da su započeli Wittgenstein i Adorno, nego i neki mislioci, Francuzi ili ne, koji nisu imali tu čast da ih profesor Habermas pročita, a time su barem izmakli lošoj ocjeni zbog neokonzervativizma“ (Liotar, 1990: 12). Dalje u ironičnom tonu piše Liotar prijatelju Tomasu E. Darolu:

Čitao sam uglednog mislioca koji se zauzeo za odbranu moderniteta od onih koje naziva neokonzervativcima. Oni se pod zastavom postmodernizma žele, kako on veruje, otarasiti modernog projekta, projekta Prosvetiteljstva koji je ostao nedovršen. Jurgen Habermas... veruje kako je moderna propala jer je dopustila da se totalitet života razbije na nezavisne specijalnosti koje su prepustene upućenosti nekolicine stručnjaka, dok konkretni individuum ne živi „smisao lišen sublimnosti“ i „destruktuiranu formu“ kao oslobođenje, nego ga živi kao veliku dosadu o kojoj je Baudelaire pisao prije gotovo čitavog stoleća (Liotar, 1990: 11).

Liotar, kao i dosta drugih postmodernista na njegovom tragu (najbolji primer Velš, 2000, Vatimo, 1988), ne shvata modernu kao novo razdoblje ili antimodernu, već kao ispoljavanje nekih od prikrivenih modernih sadržaja. Liotarova misao biće detaljno oslikana u poglavlju o postmodernoj društvenoj teoriji. Ipak, najvažnije crte njegove misli će biti i ovde ukratko predstavljene. Postmoderna, prema njemu, nije situirana ni posle ni pre moderne, nego se nalazila sakrivena u samom projektu moderne. Osnovna tvrdnja Liotara je da ono što se nalazilo u moderni, a bilo je prikriveno, zapravo je činjenica nepostojanja bilo kakve mogućnosti zasnivanja univerzalističke koncepcije. Prema njemu, postoji mnoštvo diskursa apsolutno nesvodivih na jedan jezik. Iz ovog proizilazi da je konsenzus prevaziđen u nauci i da postoji veoma veliki broj različitih diskursa. Prema Liotaru, Habermas pokušava da uspostavi „most iznad ponora što rastavlja diskurs saznanja od diskursa etike i politike, i da na taj način utre put jedinstvu iskustva“ (Liotar, 1990: 11–12). Konačno, mora se primetiti sličnost Liotarove knjige *Raskol* i Habermasovog *Filozofskog diskursa moderne*. Obojica u navedenim delima prolaze selektivno kroz istoriju filozofije dokazujući postojanje nesvodivih dilema (Liotar) i otkrivanje još neuočenih potencijala modernog projekta (Habermas). Svaki je na svoj način čitao istoriju filozofije dokazujući valjanost sopstvenih teorijskih pogleda.

Dani Vatimo je jedan od ključnih mislilaca u sporu moderne i postmoderne koji teorijski brani pozicije postmodernizma. On u članku *Postmoderna i kraj povijesti* (1988) tvrdi da se ne smemo oslanjati na preterane Liotarove ideje o kraju metanarativa i kraju modernosti, ali još manje na Habermasove ideje o neograničenoj komunikativnoj zajednici. Prema njemu rešenje se nalazi u Hajdegerovoj filozofiji na osnovu koje Vatimo zaključuje da se modernost ne može kritički prevladati iz razloga što kategorija kritičkog prevladavanja upravo sačinjava modernost. Prema njemu, izlaz iz modernog doba ne ogleda su u njegovoj kritici, jer bi to značilo da kritikujući i dalje ostajemo u modernističkom duhu prevazilaženja i linearnom smenjivanju istorijskih epoha. „Postmodernost možemo prevesti kao ono što stoji u... odnosu prema modernom: prihvaća ga i preuzima, noseći ga u sebi kao tragove bolesti od koje se još uvek oporavlja, te nastavlja, ali ga i iskrivljuje“ (Vatimo, 1988: 77). Opisujući postmodernu kulturu, Vatimo kaže da ona u njenim raznim oblastima ispoljavanja, kao što su književnost, umetnost i arhitektura, veliku važnost pridaje oslanjanju na prošlost, što predstavlja proces koji nije opisan ni kod Liotara ni Habermasa. Ovim recikliranjem stilova prošlost je postala pristupačna izvan okvira logike linearnog izvođenja i razumevanja istorije. Postmodernost predstavlja različit način proživljavanja istorije. Stoga se Vatimu rasprava između Liotara i Habermasa pokazuje kao površna, a u njoj više preovladavaju zahtevi i dobre namere nego odlučnost postavljanja problema.

U knjizi *Kraj moderne* (1991) Vatimo, oslanjajući se na Ničea i Hajdegera, razvija sopstveno shvatanje postmoderne. Odbacivši Liotara i Habermasa kao mislioce na čijim idejama se može razmišljati o savremenosti i postmodernom dobu, on zaključuje da je u celoj modernoj filozofiji vladao pojam progresa koji je bio dominantan u razmišljanju o istoriji i da su Hajdeger i Niče prvi filozofi koji razaraju ovakav način tematizovanja istorije, jer su se distancirali od zapadne metafizike subjektivnosti. Rušenjem uporišta zapadne metafizičke misli postaje moguće drugačije mišljenje. Rečju, postmetafizičko doba je prema Vatimu postmodernizam. U razdoblju postmodernizma se kroz opšte fragmentisanje iskustva savkodnevice raščlanjuje ideja istorije. Iako se može pomisliti da je pojam postmoderne samo još jedno novije prevazilaženje tradicije, u stvari radi se o radikalno drugačijem poimanju koje odbacuje sve ideje o napretku kroz istoriju. Novina u postmoderni je rastakanje istorije u različitim pravcima, a njeno sjedinjavanje u jednu

veliku pripovest pokazuje se kao nemoguć zadatak. Ova nemogućnost obuhvatanja istorije jednim pojmom jasno razlučuje postmoderne od moderne. Danas, tvrdi Vatimo, nije moguće predstavljanje prošlosti linearnim navođenjem događaja. U postmoderni su nestali uslovi za pisanje istorije kao sveobuhvatne hronologije. Slično kao što će biti pokazano u teorijama Bodrijara i Džejmsona Vatimo tvrdi da se svakodnevno iskustvo življenja u savremenim civilizacijama pokazuje sve više kao aistorično.

Značajno mesto u raspravi između moderne i postmoderne pripada i teoretičaru Albrehtu Velmeru koji je u knjizi *Prilog dijalektici moderne i postmoderne* (1987) svoje stavove o postmoderni izveo iz Adornovog mišljenja o krizi moderne i kritici uma. Prema njegovim shvatanjima termin postmoderna pripada polju *postističkih* pojmova i načinu mišljenja koje pokušava da artikuliše svest praga epohe, čije su konture još nejasne, zamućene i dvosmislene, ali čije centralno iskustvo, koje se dotiče kraja uma, izgleda kao da stvarno nagoveštava kraj jednog postojećeg poretka moderne. Međutim, postmoderna i njen način tumačenja sveta predstavlja jednu *skrivalicu*, a u njoj se mogu otkriti konture radikalne moderne i samog sebi prosvetljenog prosvetiteljstva i, konačno, jednog post-racionalističkog pojma uma. Ovakav ugao gledanja otkriva postmodernizam kao demitologizovani marksizam, produžetak estetskog avangardizma i radikalizovanu kritiku jezika. Velmer piše: „Kao u kakvoj skrivalici, u postmodernističkom mišljenju može se otkriti oboje: patos kraja i patos radikalizovanog prosvetiteljstva“ (Velmer, 1987: 48). Prema Velmeru, o postmodernizmu se ne može reći ništa rasvetljavajuće osim u teorijskoj perspektivi (koja kao pogled na sadašnjost predstavlja samorazumevanje u sadašnjosti i samorazumevanje savremenika koji u savremenosti žive), jer posmatrač pripada samoj istoriji i iz tog razloga je ne može objektivno posmatrati. Nakon dužeg kritičkog pregleda ključnih teoretičara savremenosti kao što su: Adorno, Horkhajmer, Hasan, Habermas i Liotar, Velmer sažima spor moderne i postmoderne konstatujući da se demokratski univerzalizam ne može svesti na projekat moderne u smislu uma logike identiteta, kao što se ni demokratski univerzalizam, shvaćen na postmodernistički način, ne može misliti bez neke vrste fundamentalnog konsenzusa. Velmer ističe da kada piše konsenzus on ne misli na apstraktan princip, nego na jedinstvo osnovnih zajedničkih orijentacija. „Radi se, naprotiv o zajedničkom tlu navika drugog reda: navike racionalnog samoodređenja,

demokratskog obrazovanja odluka i nenasilnog savladavanja konflikta“ (Velmer, 1987; 111). Konačno na kraju svog izlaganja Velmer daje originalnu interpretaciju spora moderne i postmoderne ponavljajući mišljenje, sa početka knjige, da se postmoderna ne može još uvek teorijski misliti u potpunosti, jer predstavlja period u koji smo tek zakoračili i čije odlike još nisu postale jasne na empirijskom planu.

Dijalektiku moderne i postmoderne trebalo bi tek napisati. Ali pre svega bi je trebalo praktično dovršiti. Doba... zahteva promenu društva. Ali te promene nema bez samoprekoračenja uma. Postmoderna, tačno shvaćena, bila bi jedan projekat. Ali postmodernizam, ukoliko je stvarno više nego puka moda, izraz regresije ili nova ideologija, mogao bi se najpre razumeti kao traganje, kao pokušaj da se registruju tragovi promene ta da se omogući da se oštrije izdvoje konture tog projekta (Velmer, 1987: 113).

Interesanto je i gledište Burgharta Šmita koji se u svojim knjigama *Postmoderna – strategije zaborava* (1988) i *Protivrečnosti postmoderne* veoma kritički odnosi prema prema ovom pojmu. U knjizi *Postmoderna – strategije zaborava* on piše: „Prije svega, odmah želim reći, da se slažem sa onima, koji pojmu postmoderne pripisuju visok stepen besmislenosti“ (Schmidt, 1988: 135). Prema njemu čak i da se nešto želi opisati postmodernim to se mora uraditi iz pojma modernog. Ni jedno poimanje postmoderne ne može izbeći modernu. Šmit kreće u kritiku postmodernih ideja napadajući prvo Liotara, čiju misao, reklo bi se pojednostavljeno interpretira, kao objavljivanje kraja svim modernim idealima. Prema njemu, u tom stavu se ogleda suština postmoderne, a njegova knjiga dobija ime *Postmoderna – strategije zaborava* baš zbog toga što postmoderna insistira na zboravu modernih ideja. Arhitektura se Šmitu pokazuje kao sjajno mesto ispoljavanja postmodernih tendencija, a one se ogledaju u čistom eklekticismu i guranju istorije u zaborav. Postmodernistička metoda rekontekstualizacije citata i dvostrukog kodiranja ne sadrži ništa kreativno u sebi i pokazuje se samo kao eklektizam. Ovakav stav je direktno u suprotnosti sa tezama ove knjige u kojoj će se u kasnijim poglavljima tvrditi na primeru filma da postoji kreativna rekontekstualizacija i citatnost. Pozivajući se na Hegelovu estetiku u kojoj se zastupa stav da se sve u svetu dešava dva

puta, jednom kao ozbiljan događaj drugi put kao satira, Šmit zaključuje da su postmoderne eklektičke strategije zaborava sa ponavljanjem istorijskih stilova u obliku satire nastale u cilju rastavljanja čovečanstva od svoje prošlosti. „Na taj bih način došao do određenog historijskog smisla, primenjujući Hegelovu dijalektiku na postmodernu, smisla koji bi postmoderno mogao oduzeti onaj smisao rastajanja, pa ne bi bila potpuno gurnuta u besmisao, za koji se sama opredeljuje“ (Schmidt: 1988: 139).

Postmoderne tendencije se svuda, prema Šmitu, u stvarnosti ispoljavaju drugačije i čine nekoherentno idejno polje, a apologeti tih tendencija kao što su Umberto Eko, Rolan Bart, Žan Liotar, Žan Bodrijar i Mišel Fuko (na čijim teorijskim pogledima se bazira ova knjiga) predstavljeni su u vrlo nepovoljnom svetlu. Većina autora koje Šmit kritikuje su Francuzi kvalifikovani kategorijom *novog francuskog iracionalizma*. Ovaj iracionalizam ne treba po njemu mešati sa klasičnim, jer je u klasičnom iracionalizmu postojala mogućnost pozitivnog odnosa prema iracionalnom. Novi francuski iracionalizam se oslanja na racionalizam (što znači da se francuski iracionalizam razume samo u odnosu na modernu i da je samim tim besmislen) i pokušava ukazati na granice saznanja i pripada strogo skeptičkim tradicijama. Čini se da je Šmit, osim što je iskritikovao postmodernističke autore, prevideo da se njegove ideje o postmoderni kao tendencijama koje sugerišu na zaborav istorije poklapaju sa Bodrijarovim pisanjem. Isto tako Bodrijar aistoričnost savremenog vremena vidi kao negativnu kategoriju. Šmit je podvrgao kritici postmoderne teoretičare da bi došao do istih zaključaka kao oni. Kao što će kasnije u poglavlju o medijima i postmodernoj stvarnosti biti pokazano, Džejmson i Bodrijar su odredili savremeno društveno stanje kao aistorijsko, a svakodnevno iskustvo kao fragmentisano i dislocirano. Bitna razlika između Bodrijara i Džejmsona, na jednoj strani, i Šmita, na drugoj strani, jeste u tome što prva dvojica iščezavanje istorije vide kao proces usledio spontanim društvenim razvojem, dok poslednji od njih postmoderne strategije zaborava vidi kao projekat francuskih filozofa novog iracionalizma koji oni žele nametnuti širom sveta. Na primer Šmit piše:... „postmoderna kao ideologija itekako zna o čemu govori. A samu sebe kao i svoje protivnike, modernu i modernost, interpretira vrlo nejasno, onda to čini iz sasvim određenog ideološkog interesa u kojem se nimalo ne koleba“ (Schmidt, 2002: 9).

Pre nego što se poglavlje o sporu moderne i postmoderne privede kraju, bilo bi značajno navesti i mišljenje Terija Igltona. On je u svojoj knjizi *Iluzije postmodernizma* zauzeo veoma kritički stav prema postmodernizmu. Kao i kad je Šmit u pitanju, Iglton postmodernu ne doživljava kao fenomen savremenosti, nastao spontano krizom modernog projekta, a očitava se u najširim poljima kao što su arhitektura, muzika i vizuelne umetnosti, već kao novu ideologiju savremenih društava Zapada. U knjizi *Iluzije postmodernizma* Iglton piše: „Postmodernizam, naravno, nije jednostavno neka teorijska greška. On je između ostalog, ideologija jedne specifične epohe Zapada, kada ponižene i uvređene grupe počinju ponovo da osvajaju deo svoje istorije i sopstva. Ovo je kao što sam rekao najvažnije dostignuće postmodernizma...“ (1997: 162).

Iglton postmodernizam sagledava samo kao posledicu modernizma na čijoj kritici se javlja i od koga pokušava svim silama da se razlikuje. Interesantno je da Iglton piše uopšteno o postmodernizmu što je gotovo nemoguć zadatak, jer su stavovi vodećih teoretičara ove struje mišljenja veoma nekompatibilni. Na osnovu njegovih kritika može se zaključiti da se njegov doživljaj postmodernizma više zasniva na Liotarovim tekstovima, nego na knjigama drugih postmodernih teoretičara. Braneći modernu, kako to on naglašava, iz socijalističke perspektive Iglton odbacuje mogućnost pluraliteta koju Liotar jezičkim igrama pokušava da uvede. Prema njemu stav da je pluralitet dobar sam po sebi formalistički je isprazan i zabrinjavajuće neistoričan. Optužujući postmodernističku ideologiju da je dogmatično monolitna po pitanju pluraliteta, Iglton tvrdi da je totalnost uočljiva svugde u svakodnevnom životu i da ona proizilazi iz struktura globalne realnosti. „Kao što ekolozi znaju, univerzalnost na koncu znači da svi mi nastanjujemo ovu malenu planetu, i čak ako zaboravimo totalitet, možemo biti sigurni da on neće zaboraviti nas“ (Iglton, 1997: 172). Iako tvrdi da je cilj njegove knjige *Iluzije postmodernizma* da ubedi postmoderniste da nisu verovali u ono što misle da veruju stiče se drugačiji utisak. S obzirom da je postmodernizam sveden samo na teorijski konstrukt i jednu od ideologija koja danas konkurišu socijalizmu, za čiju odbranu se Iglton zalaže, čini se da je njegov napad na postmodernizam nastao u cilju odbrane socijalizma. Ključni razlog zašto ne bi trebalo prihvatiti ideologiju postmodernizma je da on sa idejama pluraliteta i skepticizma nikada ne bi mogao da se suprotstavi fašizmu. To je razlog zbog koga, prema Igltonu, pos-

modernizam nije odgovarajuća alternativa u savremenim društvima. Socijalizam kao modernistička ideologija razume neizbežnost totaliteta i ima takve kapacitete da se suprotstavi fašizmu te se stoga on mora odupreti postmodernizmu kao konkurenciji. Čuveni sociolog Mils, kao što je pokazano u delu knjige o pojmu postmoderne, iako nije naklonjen postmoderni, ne bi se složio sa Igltonom i njegovim stavom da socijalizam, ali i liberalizam, dve modernističke ideologije, imaju potencijal da objasne novodolazeće društvene fenomene.

Sociološka shvatanja krize moderne

Iako rasprava o sporu moderne i postmoderne nije imala takvog značaja u sociologiji kao u filozofiji, ipak su mnogi sociolozi, koji se mogu svrstati u klasičnu struju društvene teorije, pisali su ne toliko o postmoderni, već baš o krizi moderne. Već je spomenuto, u uvodnom delu knjige, da je Rajt Mils u svojoj čuvenoj knjizi *Sociološka imaginacija* u poglavlju naslovljenom *O razumu i slobodi* još 1959. godine pisao o krizi moderne. Mnogo ranije, pre filozofskog tematizovanja krize moderne i otvaranja pitanja postmodernog, Mils je naslutio da dolazi do krize onih vrednosti koje su nekad važile, a svoje korene vuku iz prelaza iz srednjeg u moderno doba. Četvrta epoha, koju Mils samo na jednom mestu naziva postmodernom, izaziva sumnje u pogledu ideje slobode i razuma. „Uloga razuma u ljudskim stvarima i ideja slobodnog pojedinca kao prebivališta razuma jesu one najvažnije teme koje su naučnici društvenih nauka XX veka nasledili od filozofa ere prosvete“ (Mils, 1964: 187). U naše vreme razum i sloboda su veoma ugrožene vrednosti i ako hoće da ostanu ključne onda ih treba ponovo formulisati kao probleme i to na precizniji i u većoj meri razjašnjiv način nego što je činjeno do sad. Mils tvrdi da su osnovne tendencije jasne. Birokratija, kao racionalna organizacija, dobila je na uticaju, dok pojedinci nisu usvojili suštinski racionalizaciju. Ljudi se nalaze u poziciji da ne mogu da rezonuju o krupnim strukturama i stoga obavljaju naizgled racionalne akcije bez ikakve predstave o tome kakvim ciljevima te akcije treba da služe. Ovo važi za obične ljude, ali i za političare koji se nalaze na vrhu države. Ovaj proces je otišao dotle da čak i najučćeniji ljudi mogu da se nađu u situaciji da efikasno obavljaju dužnosti, a da nisu ni svesni da će rezultat njihovog rada biti prva atomska bomba.

Nauka, prema Milsu, već odavno ne vodi tehnološkom blagostanju. Iako je nauka dobila centralno mesto u društvu to i dalje ne znači da lju-

di žive razumno, oslobođeni od mitova, predrasuda i da im je moral na višem nivou. Opšte obrazovanje dovodi do tehnološkog idiotizma i nacionalističkog provincijalizma. Masovna distribucija istorijske kulture (to je mesto na kom Bodrijar i Džejmson određuju postmodernizam) ne dovodi do podizanja nivoa znanja, već do njegove banalizacije. Kasnije će Džejmson i Bodrijar pisati da medijska reprezentacija ne samo da banalizuje predstave o istoriji, nego prelazi u aistorijsko predstavljanje događaja koji se nehronolški i netačno pojavljuju u medijskoj kuturi. Racionalni sistem, kao što je pokazano na primerima nauke i školstva, koje Mils navodi, ne mora nužno povećavati slobodu. „Taj sistem je, u stvari, često instrument tiranije i jeftine manipulacije, sredstvo eksproprisanja same prilike da se o stvarima rezonuje, same sposobnosti delanja čoveka kao slobodnog čoveka“ (Mils, 1964: 188).

Sve veću racionalizaciju društva prati protivrečnost između takve racionalnosti i razuma što vodi slomu sprege razuma i slobode. Ovakav razvoj događaja uočava, barem podsvesno, čovek usmeren ka samoracionalizaciji koja mu donosi puno nelagoda. Kada se nađe pred zahtevima svih trendova racionalizacije, pojedinac pokušava da učini najbolje što ume. Pojedinac uhvaćen u stege ograničenog segmenta velikih i racionalnih organizacija, počinje da prilagođava sistematski svoje impulse, ambicije, mišljenja i način života, držeći se pravila tih ustanova. Iz svega navedenog, Mils izvodi zaključak da: „Racionalna organizacija, prema tome, predstavlja organizaciju koja otuđuje, odstranjuje... Rukovodeći principi su u stvari, tuđi svemu onome što je istorijski shvaćeno kao individualnost i u kontradikciju su sa tim“ (Mils, 1964: 190). Konačno, Mils zaključuje da nije preterano reći da je za većinu ljudi uništena šansa da se oslone na razum, baš iz razloga što povećanje racionalnosti prenosi na velike organizacije. Tako dolazimo do Milsovog shvatanja krize i protivrečnosti moderne koja se ogleda najbolje u njegovoj formulaciji nastajanja savremenog fenomena racionalnosti bez razuma. Racionalnost ne oslobađa, već nasuprot tome guši slobodu. Mils otvara pitanje (koje je presudno u filozofskom sporu oko logocentrizma koji se vodi između pristalica moderne i postmoderne i tematizuje ulogu uma u istoriji) da li treba da se zapitamo da um, eventualno, ne trpi neko degradiranje? Ova činjenica mnogima izmiče iz vida. Degradaciji uma doprinosi ogromna akumulacija tehnoloških sredstava koja danas postoje, što predstavlja jedan od aspekata racionalnosti bez razuma. Na primer, oni koji se služe tehničkim sredstvima ne razumeju ih, dok oni

koji su ih osmislili razumeju malo šta drugo van tih sredstava. Ovo je direktan razlog zbog kog ne bismo smeli da se koristimo tehnološkim obiljem kao pokazateljem napretka ljudske civilizacije. Završavajući svoja razmatranja o krizi modernih vrednosti, Mils konstatuje da nema rešenja za otvorena pitanja. Ona će doći sama kada se problemi konačno suštinski sagledaju i to od strane duštvenih teoretičara bogatih društava. Ono što ide u prilog tezi knjige (da postoje fenomeni koji se mogu razumeti samo u kategorijama postmoderne teorije) je Milsov stav da netematizovanje krize moderne predstavlja grešku koju čine klasični sociolozi.

Alan Turen, jedan od sociologa koji je za raspravu o sociološkim shvatanjima krize moderne, napisao veoma značajnu knjigu pod naslovom *Kriza modernosti* (2007). Za razliku od Milsa, koji samo u jednom poglavlju *Sociološke imaginacije* tematizuje krizu moderne, Turen je ovom problemu posvetio celu knjigu. Ipak, to ne umanjuje vrednost njegovog stanovišta jer je Mils o krizi modernosti pisao 1959., u periodu kada mnogi društveni teoretičari nisu uočavali, da su neki od trendova koje je on tada opisao uzeli maha. Knjiga *Kriza modernosti* nastaje krajem osamdesetih i početkom devedesetih u momentu kada je debata između pitalica moderne i postmoderne u društvenoj misli postala etablirana tema, a ključni teoretičari već zauzeli svoje pozicije. Turen je svoju knjigu podelio u tri dela. Prvi deo je posvećen napretku ideje modernosti i njenom trijumfu, drugi krizi modernosti, a treći predstavlja Turenovo rešenje za izlaz iz krize savremenog društva koji se ne ogleda ni u branjenju racionalističkih koncepcija moderne, ali ni u zastupanju postmodernizma. Turen u *Kritici modernosti* predlaže odbranu pojma moderne kroz usklađivanje uma i subjekta.

Prema Turenu, klasična ideja moderne povezana je čvrsto sa idejom racionalizacije. On iznosi mišljenje da je karakteristika zapadne misli u vremenu njenog najtešnjeg poistovećivanja sa modernošću pokušaj proširivanja ideje racionalnosti na širu ideju racionalnosti društva. U ovakvom racionalističkom društvu um treba da upravlja ne samo naukom, tehnologijom već i stvarima i ljudima. „Najsnažnija zapadna koncepcija modernosti, ona koja je ostavila najdublje posledice, tvrdila je ponajpre da racionalizacija zahtijeva uništenje tzv. tradicionalnih društvenih veza, osjećaja, običaja i vjerovanja, i da nosilac modernizacije nije jedna određena kategorija ili jedna društvena klasa, nego sam um i povijesna nužnost koja je utrla put njenoj pobjedi“ (Turen, 2007:

20). Na ovaj način suštinska komponenta modernosti i nepohodan deo procesa sveopšte modernizacije društava postaje racionalizacija. Ovako shvaćena modernizacija nije delo nekog pojedinog istorijskog faktora (kao što je revolucija), već je postignuće uma i sa tim razvoja znanja i napretka tehnologije. Um je osnovni pokretač nauke i on upravlja procesom prilagođavanja društvenog života potrebama pojedinaca. Zamenivši vlast samovolje, um je doneo pravnu državu i tržište. Moderna ideologija tvrdi da čovečanstvo, delujući u skladu sa umom, napreduje prema obilju, slobodi i sreći. Ovi pogledi, pogotovo ideja o sveukupnom napretku, bili su predmet kritika moderne ili razlog potpunog odbacivanja moderne. Klasične koncepcije moderne, koje je sagledavaju kao konačan trijumf uma, doživele su od druge polovine dvadesetog veka ogroman broj kritika.

Pokušaj da se izgradi racionalno društvo ispostavio se kao neuspeh. Pre svega razlog ovog neuspeha leži u činjenici da racionalno upravljanje stvarima ne može primeniti na ljude. Naime, društveni život se pokazao pun konflikata, a pojedinci su bili često vođeni iracionalnim impulsima. Zahtev za prosvetenošću ljudi činio se interesantnim kada je svet bio okovan tamom, neznanjem i izolacijom. Turen postavlja retoričko pitanje da li zahtev za prosvetenošću ima istu tu snagu u velikom gradu osvetljenom i danju i noću? Reč racionalizacija zvuči plemenito kada se spominje u društvima u kojima vlada tradicionalna vlast i samovolja moćnika. Sa druge strane ona postaje zastrašujuća kada počne da se ispoljava u vidu tejlorizma i drugih metoda upravljanja gušeći autonomiju radnika i podređujući ih ritmu proizvodnje. Ova degradacija radnika na obične instrumente u službi profita opravdavana je logikom naučnog upravljanja. Moderna je istrgnula ljude iz uskih okvira lokalne kulture u kojoj su nekada živeli i bacila ih je u masovnu kulturu u kojoj su oni preplavljeni mnoštvom informacija.

Željeli smo izaći iz naših zajednica i početi izgradnju društva koje bi bilo u neprekidnom razvoju, no sad pokušavamo pobeći od gomile, zagađenosti i propagande. Neki pokušavaju pobeći od modernosti, ali većina to ipak ne može. Centri modernosti nakupili su toliko raspoloživih resursa i vladaju cijelim svijetom tako potpuno da više i ne postoje mjesta i divlja plemena kakva su postojala prije modernosti, nego samo izvori osnovnih sirovina i radne snage, tereni za vojne vežbe i smetlišta zatrpana praznim konzervama od hrane i starim televizijskim programima.

Većina se više ne zadovoljava s tom često isticanom suprotnosti između mračne prošlosti i *svetle budućnosti*, možda čak i presvetle... (Turen, 2007: 81).

Iako je izneo snažnu kritiku moderne, Turen se ne slaže da je treba odbaciti, već smatra da o njoj treba raspravljati. Globalnu sliku modernosti, koja se u potpunosti suprotstavila tradiciji, treba zameniti analizom njenih pozitivnih i negativnih ciljeva. Turen tvrdi da je neminovno da se ideja moderne konačno istrošila, jer je bila shvaćena ne kao novi društveni poredak već kao proces i kao vrsta kreativnog uništavanja. Dinamika modernosti je privlačila ljude koji su bili zarobljeni u statičnim društvima, ali je počela biti suviše naporna jer nije ostavljala prostor za predah, već je vodila jedino ka svom ubrzanju. Istrošenost moderne brzo je prerasla u zabrinjavajuće osećanje da se svet kreće jedino ka delovanju kome je cilj instrumentalna racionalnost. Svođenje racionalističke vizije sveta na tehnički napredak i stavljanje racionalnosti u službu potreba kapitalističke ekonomije dovela je do izokretanja perspektive u kojoj moderna postaje pomračenje uma. Društvena misao nalazi se zarobljena u modernosti kojoj ne veruje. Neki mislioci pokušavaju da je redefinišu i ponovo afrimišu, dok je drugi odbacuju zamenjujući je imenom postmoderna.

Turen smatra da odbacivanje moderne i njene redefinicije nisu rešenje, već da ono leži u sagledavanju savremenih problema moderne koji se ogledaju u njenom raslojavanju na četiri fragmenta: seksualnost, potrošnja dobara, preduzeće i nacija. Javlja se osećaj da živimo u razmravljenom svetu u kome se kultura, ekonomija i politika kreću u različitim pravcima. Sve društvene i kulturne snage naše savremenosti koje se kreću u različitim smerovima proizilaze iz raspada klasične modernosti. Raspadanje modernosti na seksualnost, potrošnju, preduzeća i naciju praćeno je svođenjem racionalnosti na jedan ostatak koji bi se mogao nazvati racionalnom instrumentalnošću ili jednostavno tehnikom. Savremen razvoj tehnike traga za najefikasnijim sredstvima za postizanje ciljeva, koji nisu više vođeni kriterijumom racionalnosti. Modernost se raspada upravo kada se svet instrumentalne racionalnosti potpuno odvojio od sveta društvenih i kulturnih aktera. Seksualnost, potrošnja, preduzeća i nacije potpuno su nezavisne jedne od drugih. Napuštanje modernosti, prema Turenu, postali smo svesni 1968. godine u momentu kada smo prestali da objašnjavamo

društvene činjenice u istorijskom sledu koji bi trebalo da ima neki tok napredovanja i značenje.

Ipak, modernost se može braniti. Ona se može osloboditi ideje istoričnosti i racionalnosti uvođenjem pojma subjekta i subjektivizacije. Modernost ne bi trebalo da se temelji na jednom jedinom načelu racionalnosti i još manje na pukom uništavanju svega što stoji na putu vladavine uma, već bi trebalo da bude rezultat uma i subjekta. Bez uma subjekt se zatvara u opsednutost sobom, dok bez subjekta um postaje instrument moći. Dvadeseti vek doneo je diktaturu uma i totalitarno iskrivljenje subjekta. Turen smatra da iako um i subjekt mogu biti otuđeni ili neprijateljski, oni se isto tako mogu ujediniti. Mehanizam njihovog ujedinjenja doneo bi promenu kulture koja bi značila kolektivnu akciju protiv totalitarne vlasti. Istorija modernosti je hronologija dvostruke afirmacije uma i subjekta. Društveni pokreti, osnovani zarad ostvarivanja više kulturnih nego ekonomskih ciljeva, predstavljaju sve direktniji poziv na usklađivanje uma i subjekta. Ovo podrazumeva podelu između uma i subjekta i između pojedinca i subjekta.

Ovi zaključci isključuju svaki povratak na filozofiju društvenog poretka ili povjesti... To je cijena koju moramo platiti da se zaštitimo od svih totalnih pokušaja koji su vladali svijetom gotovo stotinu godina i koji su ga ispunili koncentracijskim logorima, vjerskim ratovima i političkom propagandom. Modernost se odupire svim oblicima totaliteta. Modernost je dijalog između uma i Subjekta, i on se ne smije ni prekinuti ni završiti zato što drži otvorenim put prema slobodi (Turen, 2007: 293).

Entoni Gidens je jedan od vodećih savremenih sociologa koji je tematizovanju moderne posvetio knjigu *Posledice modernosti* (1998). Za razliku od Milsa, Turena, Adorna, Habermasa i Liotara koji su po pitanju iscrpljenosti dosadašnjih koncepcija moderne bili veoma kritični nudeći nove puteve za rekonstrukciju moderne ili postmoderne zamenu, Gidens ne vidi da je dosadašnji projekat moderne zapao u toliko krupne probleme. Moderna donosi nove rizike (kao što je nuklearano uništenje sveta, zagađenje životne sredine, slom mehanizma ekonomskog rasta ili rast totalitarne vlasti), a oni postaju globalni i dobijaju nove karakteristike. Ali, kod Gidensa oni nisu ni blizu tako dramatično predstavljeni kao kod drugih teoretičara. Gidens o rizici-

ma nuklearnog rata, do kojih je moderni razvoj nauke doveo, piše kao o gotovo neostvarivim događajima koji bi eventualno mogli pogoditi čovečanstvo. Čini se da je Gidens, u odnosu na druge mislioce, nedovoljno svestan krize modernog projekta. Nepoverenje u nauku, koje se ogleda u njenom gubljenju privilegovanog mesta, nije proizašlo kao kod drugih teoretičata iz onoga što se već desilo, nego na osnovu mogućih budućih tragičnih događaja. Gidens kritikuje Liotara zbog toga što on predlaže napuštanje pokušaja da se utemelji epistemologija i zbog odustajanja od vere u ljudski progres. Međutim, zaboravlja da je Liotar zauzimao takve stavove ne zbog rizika koje donosi budućnost (koja bi prema Gidensu mogla biti obuzdana) i kojima nas moderna vodi, već zbog toga, kako je u knjizi *Postmoderna protumačena djeci* napisao, što je previsoka cena modernoj težnji za celinom već jednom preskupo plaćena.

Pre nego što stignemo do Gidensovog osporavanja postmoderne i teorijskog obrazloženja radikalizovane moderne savremenosti, krenućemo od njegovog shvatanja moderne. Prema njemu, modernost se odnosi na oblike društvenog života ili organizacije koje se u Evropi pojavljuju početkom sedamnaestog veka pa nadalje. Životni oblici koje je moderna donela uklonili su sve tradicionalne društvene poretke i to na način nezabeležen u istoriji donoseći istorijski diskontinuitet. Ovakav diskontinuiran dinamizam modernosti uslovljen je njenim svojstvima: odvajanja vremena i prostora, razvojem mehanizama iskorenjivanja i refleksivnim prisvajanjem znanja. Ova tri svojstva modernih institucija čine da život u modernom svetu izgleda, kako to Gidens piše, kao veoma nesigurna vožnja kočijama koje vuče zmaj, umesto bezbedne vožnje kolima nad kojima imamo kontrolu. „Refleksivno prisvajanje znanja, koje je imanentni opskrbljivač energije, ali je i nužno nestabilno, širi se na takav način da obuhvata velike raspone vremena-prostora. Mehanizmi iskorenjivanja daju sredstva za to širenje, tako što izdižu društvene odnose iz njihove *smeštenosti* u specifične lokalne okvire“ (Gidens, 1998: 58). Institucionalne dimenzije modernosti su industrijalizam, kapitalizam, vojna moć i nadzor. Modernost sa svojim dimenzijama je isključivo zapadni projekat, ali modernost sadrži jednu fundamentalnu osobinu: „Modernost je imanentno globalizujuća“ (Gidens, 1998: 68). Globalizujuća osobenost moderne ispoljava se kroz međunarodnu podelu rada, svetsku kapitalističku ekonomiju, sistem nacionalnih država i svetski vojni poredak.

Kao što je već spomenuto, krizu modernog projekta Gidens sagledava kao moguće rizike koje tri faktora dinamizma moderne donose. U poglavlju *Posledica modernosti* pod nazivom *Rizik i opasnosti u savremenom svetu* Gidens daje sistematizaciju i poduži spisak svih rizika koje nam donosi modernost. Odbacujući ranije interpretacije ljudske strepnje i osećanja u modernim vremenima Gidens nudi svoje objašnjenje koristeći se već spomenutom metaforom: *vožnja zmajevim kočijama*. Dakle, danas se nalazimo u kočijama koje vozi zmaj modernosti nad kojim je trenutno izgubljena kontrola. Ovo predstavlja trenutnu sliku i Gidensovu dijagnozu stanja modernosti s obzirom na njene opisane osobenosti. Ipak, prema Gidensu, jureći mašinu ogromne snage mi smo, kolektivno kao ljudska bića, u stanju da je do određene mere kontrolišemo. Zmajeva kočija preta da će se otrgnuti od naše kontrole i konačno raspasti na komadiće. Oni koji joj se suprotstavljaju bivaju pregaženi. Na svom putu koji je često pravolinijski kočija, nekom greškom, počinje da krivuda i da se kreće u nepredvidivom smeru. Vožnja ponekad može biti ispunjena zadovoljstvom i nadom, ali dok god sva tri svojstva moderne budu postojala, ljudski rod nikada neće biti u mogućnosti da potpuno kontroliše njeno kretanje i spreči eventualna skretanja sa željene putanje. Novo znanje ne čini da bolje razumemo svet, već ga menja i upućuje u drugom pravcu. Ova pojava suštinski utiče na kvalitet modernosti i nebezbednu vožnju zmajevim kočijama. Bez obriza što sami produkujemo znanje i stvaramo svet oko sebe, mi ga ne možemo nikad do kraja kontrolisati, tvrdi Gidens.

Svet ne ulazi u period postmodernosti, već u jedan period u kome se tendencije modernosti radikalizuju i univerzalizuju više nego ikada ranije. Obrisi novog početka postmodernog društva se naziru, ali to je sasvim drugačije društvo od onoga što sada smatraju postmodernim. S obzirom da je termin postmodernost suviše rabljen, Gidens odbija da ga koristi. Izraz postmodernizam, ako i nešto znači, treba primenjivati na stilove u umetnosti i odnosi se na estetske refleksije o prirodi modernosti.

Postmodernost se odnosi na nešto drugo, barem u smislu u kojem ću ja definisati taj pojam. Ako prelazimo u fazu postmodernosti, to znači da nas faza društvenog razvoja udaljava od institucija modernosti i vodi prema novom i posebnom tipu društvenog poretka. Postmodernizam, kada bi postojao u uverljivoj formi, mo-

gao bi da izražava svest o takvom prelazu, ali se ne pokazuje da on postoji (Gidens, 1998: 51).

Konačno, Gidens iznosi svoja shvatanja da se trenutno nalazimo u periodu najviše faze modernosti naziva visoko razvijena ili radikalizovana modernost. Ovakvo stanje karakteriše oslobođenost od svih uporišta u sigurnost tradicije. Pokretači moderne tražili su sigurnost, da bi zamenili postojeće dogme, ali je nikada nisu našli. Pema Gidensu:... „modernost delotvorno uključuje institucionalizaciju sumnje (Gidens, 1998: 167). Pozivanja na znanja u svetu modernosti imanentno su cirkularna, jer se naučno znanje menja ali i biva promenljivo u praktičnom smislu, pošto neprestano ulazi i izlazi iz okruženja koje opisuje. Radikalna modernost imanentno je globalizujuća i donosi osim difuzije zapadnih institucija širom sveta i nove oblike međuzavisnosti. Ti oblici međuzavisnosti donose sve veće rizike, a destabilizujuće posledice ove pojave su u vezi sa cirkularnošću, promenljivošću i refleksivnošću znanja. Ova situacija stvara globalni svet događanja u kojima su rizici dobli nove dimenzije i u kojima je kočija, kojom upravlja neobuzdani zmaj, modernost van kontrole.

Dejvid Harvi je napisao *The Condition of Postmodernity* (1996) jednu od najuticajnijih socioloških studija o postmoderni. Prema njemu pomak od modernog ka postmodernom nije nikakav radikalnan prekid u zapadnoj kulturi, već se radi o promeni u senzibilitetu koji se može objasniti u istorijsko-materijalističkim terminima. Odbacivši liotarovsko nepoverenje u metanaracije, Harvi se približio Džejmsonovim pogledima tvrdeći da je marksistička metanaracija i dalje prihvatljiva u tumačenju savremenosti. Pišući o postmodernizmu kao o istorijskom periodu, on to čini kroz prizmu ekonomske analize. Karakteristike postmoderne nisu jedinstvene i ispoljavaju se u različitim oblastima kao što su arhitektura, vizuelne umetnosti ili film drugačije, ali im je jedinstven uzrok nastanka i proizilazi iz kapitalističke dinamike prekomerne akumulacije. Kriza prekomerne akumulacije ispoljava se i u takvim oblastima kao što su umetnički pokreti i doseže čak do estetizacije političke sfere društva. Postmoderna era konfuzije i nesigurnosti, prouzokovane vremensko-prostornom kompresijom, karakteriše estetizacija svakodnevnice i napuštanje naučnog i moralnog rezonovanja. Harvi tvrdi:

Iskustvo vremena i prostora se promenilo, poverenje u povezanost naučnog i moralnog rezonovanja je kolabiralo, estetika je

triumfovala nad etikom kao primarnim fokusom društvene intelektualne brige, slike dominiraju narativima, efemernost i fragmentacija preuzele su prioritet od istinske i jedinstvene politike, i objašnjenja su se pomerila od materijalne i političko-ekonomske zasnovanosti ka razmatranju autonomnih kulturnih i političkih praksi (Harvey, 1996: 328).

Kako je došlo do nastanka ovako opisanog postmodernog stanja, u knjizi *The Condition of Postmodernity*, Harvi stiže postepeno. Kao što je istaknuto, današnji svet, kao i kod Džemsona, može se razumeti praćenjem promena u razvoju kapitalizma. Promene u kapitalističkoj ekonomiji, koja je dominantna već dva poslednja veka, uslovile su takve kulturne okolnosti u kojima se javio postmodernizam. Postmoderni zaokret u suštini je kod Harvija objašnjen promenom u modernom sistemu masovne produkcije sa stabilnim sistemom kapitalističke akumulacije. Na primeru fordizma on pokazuje da su osnovna modernistička načela kapitalističke proizvodnje standardizacija, masovna proizvodnja i stabilnost radne snage. Tokom 1970-ih dolazi do narušavanja fordističkog pristupa u sistemu proizvodnje, a razvija se fleksibilna akumulacija kapitala i proizvodnje robe.

Ključ za razumevanje Harvijevog shvatanja krize moderne i pojave postmoderne je promena u senzibilitetu doživljaja vremena i prostora. Za njega je ključna kulturna transformacija od fordizma ka fleksibilnoj akumulaciji kapitala, što podrazumeva pomak od moderne ka postmoderni, bila promena u ljudskom doživljaju prostora i vremena. U tom smislu Harvi daje tabelu prema kojoj je došlo do kontrakcije sveta u četiri etape na osnovu mogućnosti brzine putovanja. Od 1650. do 1840. mogućnost ljudskog putovanja bile su veoma skromne. Ovaj proces se ubrzava sa pronalaskom parne lokomotive 1850 i traje do 1930. Nakon toga, pojava aviona omogućuje dve sledeće faze kontrakcije sveta, a jedna počinje tokom 1950-ih, dok druga 1960-ih. Ove mogućnosti bržeg putovanja dovode ljudski rod u situaciju da se prostor doživljava drugačije što ujedno donosi i promenu u percepciji vremena. Postmoderni senzibilitet praćen je potpuno novim doživljajem vremena i prostora koji je omogućen mlaznim putničkim avionima. Međutim, ne radi se samo o čovekovom osećaju da se vreme i prostor kontrahuju, već i o mogućnosti većeg i bržeg protoka kapitala. Sa razvojem savremenih i brzih telekomunikacija, tržišta kapitala su globalizovala svet u veoma kratkom periodu.

S napretkom tehnologija ključna stvar se odigrala u ekonomiji. Proizvodnja stvarnih dobara koja je bila suštinska za moderni kapitalistički sistem prestaje da postoji. U poslednjoj etapi vremensko prostorne kontrakcije finansijski sistem biva odsečen od aktivnosti stvarne proizvodnje. Nestabilnost kapitalističke proizvodnje i pomak ka novčanom predstavljanju vrednosti tokom 1970-ih uslovile su pojavu postmodernog kapitalizma. Služeći se Bodrijarovim konceptom simulakruma, Harvi objašnjava da je na globalnom svetskom tržištu umesto razmene pravih dobara došlo do razmene simulakruma, koji mogu postati realnost. Harvi nalazi da su Bodrijarovi stavovi, koje je izložio u knjizi *Amerika*, da je američka realnost postala veliki televizijski ekran, danas gotovo istiniti. Pojavila se kriza predstavljanja i simulacije u visoko razvijenom kapitalizmu uslovljena promenom u odnosu prema vremenu i prostoru.

Na osnovu ovakvih analiza ekonomske sfere Harvi izvlači zaključke o daljim društvenim i kulturnim promenama i njihovoj mogućoj analizi. Iako se može učiniti da ekonomski, kulturni i politički odgovori na postmodernu vremensko-prostornu promenu nisu potpuno novi, raspon odgovora koji se javlja u savremenim društvima u mnogome je drugačiji nego u predhodnim vremenima. Intenziviranje vremensko-prostorne kompresije zapadnog kapitalizma tokom 1970-ih sa svim njegovim posledicama estetizacije svakodnevice, fragmentacije iskustva kako političkog tako privatnog ne ukazuje na to da dolazi do novog postmodernog perioda kao zasebne celine. Međutim, tvrdi Harvi, ako bismo ovo nedovoljno specifično kulturno stanje savremenosti stavili u istorijski kontekst kao deo istorije koju čini sukcesivna kontrakcija vremena i prostora uslovljena pritskom kapitalističke akumulacije, mogli bismo smestiti postmoderno stanje u red stanja koja mogu biti analizirana kroz istorijsko materijalističku prizmu. Harvi piše: „Postmodernizam se može smatrati, ukoliko, svojevrsnim istorijsko-geografskim stanjem određene vrste“ (Harvey, 1996: 328). Već u vreme pisanja prvog izdanja knjige *The Condition of Postmodernity* krajem 1980-ih Harvi najavljuje da etapa postmoderne polako pokazuje znake svoje prolaznosti. Iako bi neki hteli da se vrate u doba klasicizma, a neki u doba moderne, Harvi zaključuje knjigu mišljenjem da svako vreme donosi novine i da osim toga ništa više o budućnosti ne može biti rečeno.

Zigmunt Bauman je poslednji sociolog čije će ideje o krizi moderne biti predstavljene. Iako je najviše pisao o modernim društvima,

Bauman je u svojim kasnijim radovima tematizovao i prelaz modernih ka postmodernim društvima. *Postmodernity and its Discontents* (1997) predstavlja zbirku Baumanovih radova u kojima je tematizovan postmoderna zaokret u različitim društvenim poljima kao što su umetnost, moral i politika. Knjiga ne predstavlja koherentan pogled na postmoderna društvenu promenu zbog toga što je to zbornik Baumanovih veoma različitih radova na temu postmoderne. Međutim, Bauman nam u samom uvodu svoje knjige daje vrlo uopštene poglede na postmoderna koji otkrivaju mnogo. Pre svega sam naslov knjige, koji bi se na srpskom mogao prevesti kao *Postmoderna i njene nelagodnosti*, predstavlja Baumanovu refleksiju ka Frojdovoj knjizi *Civilization and its Discontents* (*Civilizacija i njene nelagodnosti* originalni srpski prevod *Nelagodnost u kulturi*). Bauman je izjednačio Frojdiv pojam kulture ili civilizacije sa modernom uopštavajući njegovu osnovnu ideju knjige da je čovek socijalizujući se, žrtvovao svoju slobodu ponašanja. Učeći da se prilagodi redu, harmoniji življenja u zajednici i urednosti, čovek je morao da socijalizuje i utihne biološke nagone. Civilizacija se zasniva na odbacivanju instinktivnog ponašanja, što znači da je njen nastanak zahtevao veliko žrtvovanje ljudske seksualnosti i nasilnost. Osnovna poruka koju Bauman izvlači iz Frojdove knjige *Nelagodnost u kulturi* je da ako nešto dobijamo nešto drugo moramo da žrtvuujemo. Civilizacija je po Frojdu, a u Baumanovom tumačenju modernost, dajući veliku dozu sigurnosti življenja zahtevala žrtvu čovekove slobode.

Bauman piše: „Šezdeset i pet godina nakon što je napisana i objavljena *Nelagodnost u kulturi*, individualna sloboda vlada suvereno, to je vrednost prema kojoj se ravnaju sve druge...“ (Bauman, 1997: 2–3). Ovo ne znači da su napuštene moderne ideje reda i čistote, već da se one ostvaraju kroz individualna stremljenja savremenih ljudi. Individualna sloboda, kao obaveza i problem svih društvenih organizacija, postala je ponovo ključni faktor u stalno samoobnavljajućem ljudskom univerzumu. Ako sa povratkom individualnih sloboda dobijamo nešto novo, onda prema Frojd-Baumanovoj teoriji gubimo nešto drugo. Ovim smo stigli do suštine Baumanovog shvatanja postmodernog stanja koje on iskazuje na sledeći način: „... *postmoderni čovek i žena zamenili su udeo svojih izgleda za sigurnošću za udeo sreće*. Nelagodnost moderne nastala je iz vrste sigurnosti koja je tolerisala suviše malo slobode u stremljenjima ka ljudskoj sreći. Nelagodnost postmoderne nastala je iz slobode traženja zadovoljstva na uštrb suviše malo ljudske sigurnosti“

(Bauman, 1997: 3). Svaka vrednost nastaje gubljenjem neke druge, ali čovekova je priroda takva, tvrdi Bauman, da mu uvek nedostaje ono čega ima najmanje. Veličanstvenost slobode ogleda se u punom sjaju kada je žrtvovana zarad sigurnosti. Obrnuto tome, kada se sigurnost žrtvuje zarad individualne slobode onda ona postaje predmet ljudskih želja zasenjajući vrednost koja ju je prekrila. Konačno, Bauman, vraćajući se Frojdu, konstatuje da sloboda bez sigurnosti ne donosi više sreće od sigurnosti bez slobode. Različit pristup vrednostima ne obezbeđuje čovečanstvu pomak napred u ostvarivanju ljudske sreće. Željeno stanje je balans između slobode i sigurnosti čijem traganju su posvećeni svi Baumanovi radovi koji tematizuju postmodernost.

Pitanja ambivalencije u modernom i postmodernom društvu pokazuje se, takođe, kao ključno mesto za Baumana. Ambivalencija je proizvod modernosti koji se u postmodernom društvu ne prevazilazi, već se prihvata i živi sa njom. Postmodernost se suprotstavlja i razlikuje od modernosti baš po tome što nema više potrebu da eliminiše ambivalenciju. U postmodernim društvima ambivalencija umesto nepodnošljivog, postaje vrlo podnošljivo stanje. Prihvatanje neuređenosti sveta uzima se kao vrednost sama po sebi i ne pokušava se prevazići. Postmoderno društvo stoga toleriše razlike i strance. Ipak, postojanje nagomilanih razlika u postmodernom svetu donosi mnogo neizvesnosti. Bauman smatra da je život u postmodernim društvima mnogo nesigurniji od onog u modernim.

Sumirajući sociološka shvatanja krize moderne, može se uočiti da ona nije tema kojoj su mejnstrim sociolozi posvetili svoja ključna dela. U svojim radovima posvećenim moderni oni ne vide mogućnost da se savremenost preoblikovala u postmoderno stanje, već pojmu postmoderne prilaze vrlo kritički odbacujući ga u potpunosti, ili mu pripisujući, kao Harvi kratak vek trajanja ograničen samo na domen kulture. Indikativno je, za razliku od filozofije, da se sociolozi nisu nadovezivali na ono što su njihovi prethodnici pisali. Na primer Gidens, Harvi i Bauman ne kreću i ne daju osvrt na ono što je Mils zaključio o krizi moderne u svojoj *Sociološkoj imaginaciji*, niti prave opširne osvrte i kritike onoga što su napisali njihove kolege savremenici. U ovom smislu nema debate o krizi moderne između socioloških autora koja bi bila pandan sporu Liotara i Habermasa. Na kraju ostaje reći da je verovatno najbolji opis krize moderne dao Mils mogo ranije pre nego što je debata moderna-postmoderna ušla u filozofiju i da su sociolozi propustili priliku da

se posvete tematizovanju krizi moderne na sistematičan način. Mils je otvorio problem, ali njegova razmatranja nisu dalje razvijana, tako da se kod kasnijih sociologa, na žalost, debata o krizi moderne javlja kao postreakcija na Liotarove, Bodrijarove i Džejmsonove tekstove, a ne kao suštinski sociološki problem.

Postmoderna u umetnosti

Postmoderne tendencije u umetnosti i popularnoj kulturi se obično nazivaju postmodernizam. Ovaj termin je, od kad su počele rasprave o njemu do danas, postao veoma dobro utemeljen u teoriji estetike, a takođe je ostvario i dosta uticaja na kreativni rad umetnika i kritičku percepciju njihovih ostvarenja. Ovo poglavlje tematizuje postmodernizam u umetnosti, uprkos tome što je jedna od osnovnih odlika postmodernizma brisanje granica između popularne kulture i visoke umetnosti. Ipak, odluka da se piše o postmodernizmu u visokoj umetnosti i popularnoj kulturi odvojeno proizilazi iz činjenice da je u periodu modernizma ova razlika postojala. Nadalje, radikalni rez po kom je došlo do stapanja popularne kulture i visoke umetnosti ne postoji, već je taj proces bio postepen. Takođe, ne moraju svi umetnici biti u duhu vremena, već mogu imati drugačije pretenzije i zadržavati klasične oblike ekspresije svojih umetničkih impulsa. Pored toga, postmoderni umetnici u svojim delima namerno koriste i mešaju stilove nekadašnje visoke kulture sa pop fenomenima sakodnevice. Mešajući stilove i pravce oni se izražavaju na takav način koji suštinski dovodi u pitanje jasnoću šta je umetnost, a šta popularni fenomen. Često je kombinacija formi visoke i popularne kulture nastala jedino u želji da se pokaže da stari principi podele umetnosti na različite slojeve ljudi više nije u duhu vremena. Teško je reći šta ulazi u to što se u prethodnim vremenima zvalo visoka umetnost. Odluka je da se u ovom poglavlju piše o ključnim tokovima uglavnom u slikarstvu i šire vizuelnoj umetnosti, a naredna poglavlja će tematizovati postmodernizam u arhitekturi, popularnoj kulturi i nauci.

Kada je reč o arhitekturi, stvari su mnogo očiglednije kada je u pitanju ispoljavanje postmodernih tendencija nego u drugim sferama, gde je distinkcija između postmodernizma i modernizma mnogo složenija.

Pokušaj da se odredi neki kriterijum ili više njih koji bi nam omogućili, na primer, razlikovanje postmodernističkih tendencija u slikarstvu od modernističkih, bio bi gotovo nemoguć. Postojanje internacionalnog stila u arhitekturi i njegovo odbacivanje su više nego očigledni, kako u teoriji tako i u praksi. Sa druge strane, vizuelna umetnost nazvana modernizmom bila je mnogo više rascepkana. Njene odrednice bile su daleko opštijeg tipa, a to je rezultiralo fluidnošću granica i velikom nejasnoćom šta je zapravo modernističko delo.

Moglo bi se reći da postoje barem dva vrlo opšta kriterijuma kojim je bio vođen modernizam u umetnosti. Kao prvi mogao bi se navesti konstantno problematizovanje opšteprihvaćenih i ustanovljenih stilova i formi izražavanja u umetnosti. Kao što je često isticano, modernizam se u umetnosti sastojao od mnoštva pokreta koji su svaki za sebe odbacivali postojeći konsenzus o tome šta umetnost jeste i koja su to najbolja rešenja u korišćenju stilova i formi u umetničkom predstavljanju. Svaki od pokreta se predstavljao kao avangardan, kao grupa umetnika organizovanih u cilju promene pravila umetnosti. Pod ovim grupama, na primer, mogu se navesti nadrealisti koji su ljudske snove ili imaginaciju koristili kao predmet inspiracije suprotstavljajući je dominantnoj racionalnosti svakodnevnog života; dadaisti su problematizovali besmislenost i apsurdnost; futuristi su težili predočavanju mogućnosti novih tehnologija i njenih potencijala u preoblikovanju ljudske prirode; ili širi pokreti kao apstraktni ekspresionizam sa odustajanjem od slikovnog predstavljanja i težnjom ka eksperimentisanju sa čistom formom i bojama u cilju da ostvari emocionalni utisak na publiku. Iz svega navedenog sledi da je ključna ideja avangarde bila dovodenje u pitanje i transformacija opšteprihvaćenih ideja o tome šta umetnost jeste. Modernizam, zajedno sa krizom predstavljanja, počeo je da ruši ono što se pola milenijuma smatralo umetnošću. Više nije bilo potrebno da umetnost pretenduje na lepotu, više nije bilo potrebno uzimati za inspiraciju predmete iz opazajnog sveta i više nije bilo potrebno da slikar ima bilo kakav objekat na platnu. Svi spomenuti avangardni pokreti imali su nameru da skandalima šokiraju javnost menjajući time način kojim se svet predstavlja.

Sa druge strane, pored ovih zahteva za uspostavljanjem novih formi umetničkog predstavljanja, treba dodati da je drugi kriterijum, kojim je bio vođen jedan deo avangardnih pokreta u umetnosti, bilo menjanje sveta. Umetnici su u svome radu bili vođeni idejom nekonformizma, a

ona je trebalo da dovede do podrivanja buržoaskih vrednosti u društvu. Poenta je bila šokirati javnost, ali na takav načina da izazove besposmatrača proizvođači time potpuno drugačiju percepciju stvarnosti. Danas bi takva ideja, prema kojoj umetnost može da menja svet, bila neprimereno optimistična, ali je ona u avangardnim umetničkim krugovima tokom prve polovine XX veka uzimana veoma ozbiljno. Španski slikar Salvador Dali je naslikao sat koji se topi u želji da suoči gledaoca sa činjenicom da se njegov život odvija prema rigidnom vremenu posla, dok je nemački umetnik Hans Belmer deformisao lutke da bi razotkrio seksualni sadizam u tradicionalnom načinu predstavljanja ženske lepote. Dakle, većina avangardne umetnosti nije težila lepoti, već dovođenju u pitanje usvojenih stavova koji podupiru svakodnevni život ljudi.

Ako su ovi avangardni pokreti predstavljali modernizam, onda bi za mnoge kritičare postmodernizam predstavljao iscrpljenost potencijala ovih pokreta. „Međutim, dodje trenutak kad avangarda (moderno) ne može da ide dalje, jer je već proizvela jezik koji govori o njenim nemogućim tekstovima (konceptualistička umetnost)“ (Eko, 2004: 472). Postmoderni odgovor modernim tendencijama sastoji se od priznavanja prošlosti, jer se ona ne može zaobići i uništiti. Postmodernizam označava u umetnosti kraj ideje da ona može da menja svet, s tim što u umetnost donosi demokratizaciju sa ekspanzijom forme i tehnika koje se mogu koristiti u umetničkom radu, kao i otvaranje prema umetnosti malih naroda iz udaljenih delova sveta. Jedna od osnovnih crta postmodernizma već je navedena, a to je rušenje granica visoke umetnosti i popularne kulture. Avangardni zahtevi, da umetnost treba da teži formiranju sfere odvojene od drugih delova društva i suprotstavljanje buržoaziji, bivaju vremenom napušteni. Na primer, pop-art u Americi i njegovi predstavnici Roj Lihtenštajn i Endi Vorhol su uspeli da uhvate duh vremena tokom 1960-ih i 1970-ih, u kome su masovni mediji počeli da dominiraju odustajući od kritike buržoazije i veličajući vrednosti potrošačkog društva. Lihtenštajn je reprodukovao sličice iz stripova na ogromna platna hvatajući sliku američke popularne kulture u svoj njoj sentimentalnosti i nasilnosti. Vorhol se bavio reprodukcijom širokog raspona objekata i ličnosti koji je otkrivao u potrošačkoj i medijskoj kulturi. Sa jedne strane reprodukovao je konzerve supe i sredstva za održavanje higijene kojih su bile prepune prodavnice, dok je, sa druge strane, reprodukovao poznate medijske ličnosti, kao što su

Merilin Monro, Elizabet Tejlor i republikanski predsednik Ričard Nikson, koje su preplavile popularnu kulturu, pre svega putem televizijske medijacije. Ceo pop-art, a pogotovo Vorhol, doveli su u pitanje postojanje sfere ozbiljne umetnosti i komercijalnog sveta reklama na takav način pripremajući teren za dolazak novih oblika umetnosti povezanih pod jednim terminom – postmodernizam.

Ali šta je tačno postmoderna umetnost? Liotar daje odgovor na ovo pitanje čuvenom tvrdnjom da delo mora biti postmoderno da bi bilo moderno (1990). Ovo se pogotovo očitava u vizuelnoj umetnosti. U arhitekturi, kao što će biti pokazano, postmoderni momenat je lako uhvatiti i odrediti. S sa druge strane, u slikarstvu se iz decenije u deceniju smenjuju pravci, dovodeći u sumnju sve što je postojalo u vizuelnoj umetnosti, makar bilo staro i godinu dana. U svim ovim promenama optimistička perspektiva moderne umetnosti (o njenoj ulozi u društvu i njenoj izdvojenosti od drugih kulturnih sfera) iščekava. Međutim, tačno podvlačenje crte koji je od mnogobrojnih pravaca postmoderan, a koji moderan težak je zadatak. Liotarova tvrdnja o konstantno promenljivoj periodizaciji potkrepljuje ovu činjenicu. Tokom XX veka umetnost je prolazila ubrzane procese modernizacije nezabeležene u istoriji Zapada. Danas je ona stigla do paradoksa dovodeći samu sebe u pitanje u jednoj prebrznoj trci za originalnošću. Impresionizam, kubizam, dadaizam, nadrealizam, suprematizam, de stijl, konstruktivizam, apstraktni ekspresionizam, minimalizam, konceptualizam smenjivali su se kao na traci i bili svaki pojedinačno posle moderni za pravac koji im je prethodio, a moderni za nadolazeći. Konačna posledica ovog procesa je pojava anti-umetničkih tendencija. Umberto Eko piše:

Avangarda uništava prošlost, izobličava je: *Gospođice iz Avinjona* tipičan su gest avangarde; zatim avangarda ide dalje, razorivši figuru, ona je ukida, dolazi do apstrakcije, enformela, belog platna, poderanog platna, nagorelog platna, u arhitekturi dovešće do... zgrade poput vertikalne nadgrobne ploče, čistog paralelopipeđa, u književnosti do uništavanja diskursa... sve do ćutanja ili prazne stranice, u muzici od atonalnosti do buke, do apsolutne tišine...“ (Eko, 2004: 472).

S druge strane slično Eku, Stepan Šmit Vulfen u članku *U potrazi za postmodernom slikom* (1993) piše u uvodu svog rada:

Kako u poslednjih 150 godina umetnost pruža jednu tako nepreglednu, heterogenu sliku, teško je podvući granicu između moderne i postmoderne. Arhitektura se desetlećima odražavala na ideologiji international stylea. Umetnosti moderne nedostaje vladavina takve dominantne paradigme. Ukoliko i postoje tendencije što prekoračuju modernu, one se ne mogu svesti na jednostavan nazivnik pojedinih stilskih obeležja. *Postmoderna slika* ne postoji! (Wulffen, 1993: 224).

Kada je reč o otpočinjaju postmoderne zavrzlamе (Apinjanezi, R. i Garet, K. 2002) u slikarstvu i vizuelnoj umetnosti uopšte, treba krenuti od Marsela Dišana. On je razvio ono što su Pikaso i Brak počeli da rade u okviru kubizma, a to je korišćenje neumetničkih gotovih materijala. Ipak, Dišan je bio prvi koji je došao do zaključka da se gotov predmet, koji se nalazi u upotrebi, može izložiti kao umetnost. Naravno, ono što je Dišan uradio, jeste odvajanje predmeta koji ljudi koriste, kao što je to bio slučaj sa pisoarom i stalkom za boce, od prvobitnog konteksta, a to podrazumeva promenu njihove upotrebe i značenja. Ako je pisoar prikačen na zid muzeja onda on mora biti umetnost, nije dostupan svojoj prvobitnoj nameni. Ovi već postojeći predmeti izloženi u muzejima doveli su u pitanje ideje koje su važile za one koje određuju umetničko delo, a te ideje su originalnost i jedinstvenost. Na ovu temu je pisao i Valter Benjamin u eseju *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* (Benjamin 2009), predviđajući da će najviše pod uticajem fotografskog predstavljanja i reprodukcije same umetnosti doći do devalviranja originalnosti. Dišanovi gotovi predmeti otvorili su pitanja aktuelna za postmodernu umetnost, a odnose se na auru umetničkog dela. Njegovim gestom aura i autonomija umetničkog dela biva prenesena na harizmu umetnikove ličnosti. Ovu poziciju iskoristili su umetnici u Londonu izlažući sami sebe kao žive skulpture. Međutim, Dišan je otišao i dalje, odbijajući da se bavi umetnošću zarad partije šaha. Neodadaisti pokušavaju da prenesu auru na događaj ili hepening. Sledeći pravac je bio instalacija, koja je pomerila auru sa objekta na mesto kao što je izložbeni prostor. Dišan pop-artu i neodadaizmu zamera da oni, preuzimajući njegov način izražavanja, vraćaju stare kategorije estetske lepote, koje je on hteo da pobije koristeći gotove predmete. On zadaje poslednji udarac modernističko-postmodernističkoj zavrzlamі u umetnosti izjavljujući da je njegova umetnost (izlaganje pisoara) gotovih predmeta bila jedinstvena i nereproduktivna. Dovodeći nas u

nerazrešivu poziciju Dišan tvrdi da reproduktivnost nije neizbežno re-produktivna. Konačno, u ovoj kraćoj genezi tendencija u umetnosti XX veka stižemo i do konceptualne umetnosti, koja izbacuje estetski proces i pretvara umetnost u golo tržište. Jedan od najočiglednijih i u literaturi najspominjanijih primera je delo Italijana Pjera Manconija, koji je svoje fekalije zapakovao u konzervu i prodao pod parolom čiste umetnosti.

Ako eksperimentisanje ovih umetnika proširuje okvir onog što bi umetnost mogla da bude i uvodi nove ideje i stilove u galerije,..., ona se pokazuje kao buržoaski orijentisana, a to je ono čemu je modernizam bio suprotstavljen. Kiefer, Lukas i Emin možda pro-uzrokuju slabije skandale, ali njihova dela su brzo postala profi-tabilna kao modernistička koja su im prethodila. Verovatno nije slučajno što su 1980-e videle najbrži porast umetničkog tržišta u istoriji: čini se da su umetnost i finansije, kao što i sugerišu neki kritičari, postali sve bliži, dok je granica između visoke i po-pularne kulture iščezla, a umetnici postaju masmedijske zvezde (Malpas, 2005: 22).

Postmoderna u arhitekturi

Većina knjiga o postmoderni počinje ili bar sadrži poglavlje posvećeno postmodernizmu u arhitekturi. Postoji više razloga koji objašnjavaju ovu činjenicu, a ključni je već spomenut u prethodnom poglavlju. Prvo, arhitektura je vidljiva u svakodnevnom životu, zbog toga što oblikuje mesto gde ljudi žive, ostvarujući time snažan uticaj na njih. Drugo, iz razloga što građevinske investicije staju mnogo, pre nego što se pristupi podizanju nekog objekta sledi debata između stručnjaka o stilu kojim će on biti sagrađen. Iz ovog proizilazi da se u domenu arhitekture javilo veoma mnogo argumentovanih i zasnovanih stanovišta koja su branila ili osporavala postmoderne tendencije. Treće, internacionalni stil nastao je neposredno nakon Prvog svetskog rata i predstavljao je pravac korišten više decenija u arhitekturi. Istorija arhitekture nije zabeležila takvo mnoštvo pravaca kao istorija slikarstva tokom XX veka. Otuda se, za razliku od drugih polja u kojima se raspravlja o modernizmu i postmodernizmu, u arhitekturi može reći da postoji dobro definisan pojam modernizma. Samim tim postaje i mnogo jednostavnije odrediti odlike postmodernizma.

Internacionalni stil označio je modernizam u arhitekturi i razvio se postepeno tokom prve polovine XX veka da bi nakon Drugog svetskog rata postao preovlađujući. Ideja vodećih arhitekata, pripadnika ovom pravcu kao što su Ludvig Mis van der Roe, Valter Gropijus i Le Korbizije, bila je da stvore univerzalno primenjivi moderni stil koji bi prevazilazio kulturne granice zemalja. Ovim bi izgradnja građevina širom sveta sledila ista pravila bilo da se one prave u Japanu, Kini, nekoj evropskoj zemlji ili Sjedinjenim Državama. Modernizam u arhitekturi odlikuje prekomerna upotreba materijala kao što su beton, staklo i čelik, a samo projektovanje i izgradnja je vođena idejama

racionalnosti i funkcionalnosti. U stvari, funkcionalizam je sa etabliranjem internacionalnog stila nadvladao druge stilove unutar arhitektonskog modernizma, kao što su to bili konstruktivizam i ekspresionizam. Idejna matrica u prostornom planiranju gradova bila je Atinska povelja. Ona je isticala osnovne četiri funkcije o kojima mora da se vodi računa pri projektovanju: stanovanje, rad, odmaranje i kretanje. Šire gledano, modernizam u arhitekturi se nadovezivao na okolnosti nastale razvojem industrije sa zahtevom za radikalno novim prostornim planiranjem i građevinama. Na primer, ukidanje ornamenta bilo je jedno od sredstava u modernoj arhitekturi kojim se postizala težnja za univerzalizmom i raskidom sa prošlošću. Novi industrijski gradovi zahtevali su nove forme stanovanja i prostorne organizacije, a internacionalni stil modernističke arhitekture je bio taj koji je trebalo da udovolji takvim zahtevima. Le Korbizije je projektovao svoje mašine za stanovanje, a Mis van der Roe se posvetio stvaranju arhitekture za tehnološko društvo (Malpas, 2005)

Kako mnogi kritičari modernizma u arhitekturi primećuju, emancipatorski zahtevi prešli su u diktaturu. U osnovi, cilj modernizma u arhitekturi je bio krajnje human. Težilo se obezbeđivanju što većeg broja stanova za što veći broj ljudi iz radničkog sloja, uz istovremeno prevazilaženje problema iz zapuštenih industrijskih slamova XIX veka, koji su bili na lošem glasu zbog oskudnih sanitarnih i infrastrukturnih uslova stanovanja. Uprkos najboljim željama, plan zapadnih vlada da izgradnjom novih gradskih naselja širom sveta obezbede pristojne uslove stanovanja širokom sloju ljudi, nije uspeo. Useljavanje ljudi u uniformna naselja, koja su ih odvajala od njihovog tradicionalnog miljea, prouzrokovao je nepredviđene posledice. Društveni planeri su stavili ljude u poziciju da se prilagode funkcionalnoj i racionalnoj šemi novog oblika stanovanja. Ovo je konačno rezultiralo povećanjem obima kriminala, neprilagođenog ponašanja, vandalizma i društvene izolacije. Ispostavilo se da ljudska egzistencija ima mnogo složenije i kompleksnije zahteve od potreba za stanovanjem, radom, odmaranjem i kretanjem. Ono čemu ljudi teže je želja za autentičnošću sopstvene egzistencije, a ona nije mogla da se zadovolji u bezličnim i uniformnim delovima grada nastalim pod dominacijom internacionalnog stila. Potpuno iste stambene građevine sa identičnim ulicama i prostornom geometrijom doveli su do alijenacije velikog broja stanovništva. Čitavi kvartovi podizani su prema istom planu jednog arhitekta u različitim gradovima,

što je konačno dovelo do toga da je počela da nestaje autentičnost samih gradova.

Kraj modernizma i početak postmodernizma u oblasti arhitekture može se dakle mnogo lakše odrediti nego u drugim sferama. Čarls Dženks je u svojoj knjizi *Jezik postmoderne arhitekture* (1985), a to se kasnije u mnoštvu radova koji tematizuju savremenu arhitekturu ponavlja, odredio kao tačan datum kraja modernizma 15. jul 1972. godine u 15 sati i 32 minuta (Dženks, 1985 i Apinjanezi i Garet, 2002). Ovaj datum se više uzima simbolično, ali događaj koji se desio tada bio je više nego očigledan dokaz nehumanosti, totalitarnosti i uniformnosti jednog stila koji je prestao da bude dominantan, a sam čin je označio priznavanje njegovog potpunog poraza. Tog dana srušeno je stambeno naselje Pruitt-Ajgo u Sent Luisu koje je podignuto za ljude sa niskim primanjima. Razlog rušenja je nepodobnost za stanovanje, a da ironija bude veća, arhitekta je za svoj projekat nastao 1951. bio ovenčan nagradom *Američkog instituta za arhitekturu*. Ovo je definitivno označilo da na papiru arhitektonski uspeli projekti internacionalnog stila ne zadovoljavaju humane potrebe za stanovanjem i da čovek nije automat sa četiri funkcije kojem je potrebna mašina za stanovanje.

U suprotnosti prema modernizmu postmodernizam, u arhitekturi se odlikuje uvažavanjem već postojećih stilova, regionalnih identiteta i lokalnih tradicija. Kroz proces koji Čarls Dženks naziva dvostruko kodiranje savremena postmoderna arhitektura se pokazuje kao eklektična jer pozajmljuje stilove iz različitih perioda i citatna zbog oslanjanja na već postojeća građevinska rešenja. Pod dvostrukim kodiranjem podrazumeva se da se unutar jednog arhitektonskog ostvarenja višejezičnošću omogućuje obraćanje različitim vidovima percepcije građevine. Sa jedne strane, redundantni nivo jednog ostvarenja obraćao bi se prosečnom čoveku koji arhitekturu posmatra i konzumira u svojoj svakodnevi bez nekog daljeg zadublivanja, dok sa druge strane, postoji ironizujući nivo koji ostaje opažen samo od jednog sloja obrazovanih ljudi (Dženks, 1985). Radi se o recikliranju, ili onome što Dženks zove radikalni eklekticism, koji u stvari predstavlja povratak prošlom kroz citate koji se ne prenose direktno, već se rekontekstualizuju i prenose na takav način da stvaraju utisak okruženja koje referira ka širokom spektru stilova i epoha stvarajući višeslojan prostor stanovanja. „Radikalni eklekticism, nasuprot tome, započinje projektovanje od ukusa i jezika koji preovlađuju u određenom mestu, a arhitekturu prekomerno kodiraju

(mnogim nepotrebnim znacima) tako da ljudi različitih ukusa – i široki slojevi i elita – mogu da je razumeju i koriste“ (Dženks, 1985: 196).

Ovim smo došli do tačke ključne za postmodernu arhitekturu, a to je odnos prema istoriji. Kod postmodernih arhitekata zanimanje za istoriju se ne ispoljava kroz ogoljenu citatnost, već nastaje kao rezultat spoznaje da soliteri internacionalnog stila, izgrađeni neadekvatno istorijskoj strukturi grada i ljudskim potrebama, razaraju taj grad. Osnovna ideja je stvoriti takve arhitektonske građevine zasnovane na dobrom poznavanju činjenica iz istorije jednog regiona različitih od zemlje do zemlje. Možda se najbolja formulacija ovih zahteva može naći kod uticajnog autora Keneta Framptona (Malpas, 2005). On se zalaže za ideju kritičkog regionalizma, koji je prema njemu mnogo bolje rešenje od postmodernizma. Frampton odbacuje postmodernizam smatrajući da nema nikakve intelektualističke mogućnosti, već predstavlja čistu reciklažu i populizam (Malpas, 2005).

Najbolji primeri postmodernih tendencija u arhitekturi jesu građevine Roberta Venturija, Roberta Sterna, Čarlsa Murea i Mihaela Graveisa. Venturi je smatrao da je svet Diznilenda i Las Vegasa bliži ljudima u Sjedinjenim Državama od onoga što im je dosadašnja arhitektura ponudila. Prema njegovom shvatanju treba da učimo od Las Vegasa, koji je nastao potpuno spontano i neplanirano. Učenje od već postojećeg okruženja jeste način da postanemo revolucionarni. „Za umetnika, stvaranje novog može značiti odabir starog i već postojećeg. Pop umetnici su ponovo naučili ovo“ (Venturi u Sim, 2002: 200). Odbacujući arhitektonski univerzalizam Venturi pledira za lokalni stil uz upućivanje ka istorijskoj prošlosti što uključuje povratak ornamenta, simbolizma, parodije i citata.

Najčešće analizirana postmoderna građevina je Hotel Džona Portmana Bonaventura u Los Anđelesu o kome su pisali i Fredrik Džejmson i Žan Bodrijar, najznačajni teoretičari postmoderne. Džejmson o ovom hotelu piše kao o građevini koja teži totalnom prostoru, koja formira svoj unutrašnji svet, grad izolovan od ostatka Los Anđelesa sa svojim unutrašnjim specifičnim tipom odnosa. *Staklena koža*, kako Džejmson naziva spoljašnjost hotela, odbija grad od sebe onemogućavajući da vidimo hotel sam po sebi i nudeći nam umesto toga distorzirani odraz okoline hotela na staklu hotelskog zida. Unutar hotela stepenice i liftovi zamenjuju ljudsko kretanje, određujući sebe kao znakove refleksije koji simbolički izražavaju sopstveno kretanje. Šetnja hotelom je, prema

Džejmsonu, naglašena, simbolizovana i zamenjena transportnim mašinama. One alegorički pokazuju da je tu došlo do dijalektičkog intenziviranja autoreferencijalnosti moderne kulture, koja teži neprekidnom vraćanju samoj sebi i određivanju vlastite kulturne proizvodnje i sadržaja. Hotel Bonaventura je dokaz da potiskivanje dubine, koje se desilo u postmodernom slikarstvu i književnosti, iako teško ostvarivo, ipak može biti postignuto u arhitekturi. Hotel je izgrađen tako da unutrašnji raspored odvraća pažnju posmatrača od bilo kakve forme, onemogućavajući doživljaj perspektive i volumena i time stvarajući hiperprostor koji sasvim obuhvata njegove oči i telo. Džejmson na kraju svoje analize Hotela Bonaventura piše:

Tako ovde, na kraju, dolazim do najvažnije svoje tačke-da je poslednja mutacija u prostoru, postmoderni hiperprostor, konačno uspeo transcendirati mogućnost ljudskog tela da se smesti, da percipitivno organizuje svoju neposrednu okolinu, te da spoznajno ucrtta svoju poziciju u planibilnom spoljnom svetu. Već sam ukazao na to da ova zastrašujuća rastavna tačka između tela i njegove izgrađene sredine – koja je u odnosu na izvornu zbuñjenost starijeg modernizma isto što i brzina svemirskog broda prema brzini automobila – i sama stoji kao simbol i analog one još oštrije dileme nesposobnosti našeg duha, bar u sadašnjosti, da nacрта kartu velike globalne multinacionalne decentrirane komunikacione mreže u kojoj se nalazimo uhvaćeni kao individualni subjekti (Jameson, 1995: 66–67).

Bodrijar, pišući o Los Anđelesu kao par excellence gradu simulacije i simulakruma, pored analize vožnje, puteva, banaka i uopšte izgleda grada, uzima u obzir i Hotel Bonaventuru i analizira ga, doduše na mnogo manje prostora u svojoj knjizi *Amerika* nego što je to uradio Džejmson u knjizi *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, s tim što se stiče utisak da samo rekapitulira ono što je Džejmson pre njega već napisao. Konstatujući da hotel nema odnos spoljašnjost-unutrašnjost, Bodrijar zaključuje da on svojim staklenim zidovima odslikava spoljašnjost vraćajući joj sopstvenu sliku. Čineći zaseban grad, sa svojom mikro-sredinom, hotel se više odvaja od grada nego što učestvuje u njemu. Hotel Bonaventura ne vidi grad, on ga reflektuje poput crne ravni. Bodrijar postavlja pitanje, na koje ne daje odgovor, želeći da dočara svoju zbuñjenost nastalu usled vrtoglavosti koju je osetio boraveći u Bonaventuri

„Čisto opscenarska arhitektura, čist spacio-temporalni trik, da li je to još arhitektura? Ludična i halucinogena, da li je to post-moderna arhitektura?“ (Bodrijar, 1993: 59).

Postmodernizam u arhitekturi predstavlja se kao radikalizacija modernizma sa daljom upotrebom najnovijih građevinskih materijala uz odbacivanje uniformnosti i društvenog inženjeringa na kome se bazirao internacionalni stil. Nova struja u arhitekturi je ponudila ironijske citate, parodije i pastiš pre modernih građevina, rekontekstualizujući i reinkorporirajući ih u futuristički dizajniranu novu gradnju. Moglo bi se reći da je cilj postmoderne arhitekture humanizacija čovekove okoline, a ne njena transformacija sa namerom da se stanovnici svedu na niz funkcija i da svoje živote prilagode jednoj unapred predodređenoj racionalnoj šemi. Iz ovog proizilazi da postmoderna nije suprotstavljena moderni, već je to moderna koja je rešila da napusti greške i funkcionalistička ograničenja.

Arhitektonska postmoderna probija granice obaveznog monopola, te postaje slobodna, kako u uključivanju tradicionalnih potencijala, tako i u ponovnom prihvatanju zasutih tokova moderne. Ona se okreće protiv samozakidanja propale moderne, relativizuje njene šire intencije i principijelno prekoračuje tradicionalne granice moderniteta. Savremenost je za tu postmodernu važna onoliko koliko je to bila za modernu. Ali, uključivanjem tradicionalnih potencijala, ona je načelno otvorenija za veće mnoštvo modela nego što je to ikad bio slučaj sa modernom (Velš, 2000: 118).

Postmoderna i popularna kultura

Kao i kad je u pitanju vizuelna umetnost i slikarstvo govoriti o postmodernizmu u popularnoj kulturi je vrlo kompleksan zadatak, utoliko što razlika između umetnosti i popularne kulture postaje sve tanja. Ipak, krećući se od modernizma, u kome je ova distinkcija bila jasna, do postmodernizma, u kome ona gotovo nestaje, postoji potreba da se kaže kako postmodernizam utiče na klasično shvaćenu popularnu kulturu. U popularnu kulturu spadaju moda, potrošnja, različiti vidovi zabave i pogotovo ceo spektar onoga što nazivamo medijskom kulturom, na primer televizija, film, petparačka literatura, strip i različiti pravci savremene muzike: pank, pop, rep i metal. Postoji mnogo pokušaja da se definiše popularna kultura, međutim, ne postoji neki kriterijum po kome bi se neka validna definicija u društvenim naukama mogla odrediti kao opšteprihvaćena. Čuveni teoretičar popularne kulture Džon Fisk smatra da popularnu kulturu stvaraju ljudi u graničnom prostoru između industrijskih proizvoda i svakodnevnog života. „Popularna kultura je umetnost snalaženja sa onim što nudi sistem“ (Fisk, 2001: 34). Kao i kad su druge oblasti u pitanju, u društvenim naukama, koliko ima autora koji su tematizovali popularnu kulturu skoro toliko ima i različitih definicija. U ovoj knjizi, koja se bavi postmodernom teorijom na primeru filma, biće iznesene tvrdnje da je film medij (deo popularne kulture) koji je čak više od arhitekture uspeo da uhvati i zabeleži duh vremena u kome vlada postmoderna senzibilitet. Ono što je interesantno jeste, na primer, pitanje da li je film uopšteno govoreći umetnost ili popularna zabava? Ako jeste umetnost, da li su savremena filmska postmoderna ostvarenja umetnost? Koji su kriterijumi za procenu? Na ova pitanja nema jasnih odgovora, već samo mnogo podeljenih mišljenja. Film se kao medij uklopio u postmoderne tendencije stapanja visoke umetnosti i popularne kulture, a početak ovog procesa, gotovo je nemoguće tač-

no odrediti. Sa druge strane, mora se primetiti da je televizija zaživela tek 40-ih godina XX veka, a da široku gledanost ona uspeva da ostvari tokom 1950-ih, tako da nema dugu pred-postmodernu istoriju. Takođe, televizija ne poznaje modernizam. Postmodernizam se na televiziji, za razliku od drugih medija, javlja u odnosu na njen realizam. Kada je nastala kao medij, televizija je težila da prenese događaje iz realnog života i da ostvari stvaran efekat na ljude. Odlike postmodernizma u popularnoj kulturi – manipulisanje odnosom budućnosti, sadašnjosti i prošlosti, mešanje žanrova, odustajanje od klasičnog linearnog predstavljanja događaja, veliki broj citata (intertekstualnost) iz sopstvene medijske prošlosti i prošlosti drugih medija – uočljive su na savremenoj televiziji. Dakle, kada je u pitanju popularna kultura postmodernizam se javlja, ne obavezno kao reakcija na iscrpljenost modernog projekta, već kao posledica duha vremena u kome živimo i u kome dati medij egzistira.

U ovom smislu Fredrik Džejmson tokom jednog intervjua objašnjava kako je došlo do toga da počne da se bavi popularnom kulturom, umesto književnom kritikom. Prema njemu desilo se da su knjige, koje su danas značajne u većini zemalja, postale prožete popularnom kulturom i da njihovi autori više ne pokušavaju da stvore sebi prostor u odvojenom delu rezervisanom za visoku kulturu. Nestaje oblik estetičke autonomije koji je postojao u modernom dobu. Džejmson tvrdi da metodi analize dela iz prethodnih vremena ne odgovaraju savremenom stanju stvari tvrdeći:

To znači da ona vrsta ideološke, formalne analize umjetničkih djela koju smo radili u modernom razdoblju, mišljenja sam, više nije u potpunosti primjerena postmodernom razdoblju. Ono što valja definirati i opisati prije je nešto što ja nazivam kulturnom logikom razdoblja – načina na koji se odvija kulturna proizvodnja. Smatram da je znakovito da ste, primjerice, u studijama koje su se radile u modernom razdoblju imali kao predmet jedno umjetničko djelo i ono je moglo biti proučavano imanentno. Mislim da danas prije imamo problem naći individualno umjetničko djelo. Ako proučavate popularne pjesme, ne proučavate jednu pjesmu: morate proučiti cjelokupni proces kojim se ta pjesma uvrštava u čitav niz prisjećanja na druge, povezuje s prošlim glazbenim vrstama, i tako dalje i tako dalje. Dakle, kad se pristupa postmoderni u kulturi potrebna je, za razliku od prethodnog razdoblja,

čitava ta novorazvijena metoda. I moje djelo je na neki način slijedilo taj obrat. A da mi se ne čini da sam se ja izmijenio. Sama kultura se izmijenila pa su se predmeti mog proučavanja izmijenili (Jameson, 2008: <http://www.mi2.hr/radioActive/past/txt/01.jameson.interview.rtf>).

Džejmson u intervjuu ističe neophodnost, mada je tako ne naziva, intertekstualne analize dela, koja podrazumeva otkrivanje prisustva i uticaja već postojećih dela u nekom savremenom proizvodu popularne kulture. Za razumevanje savremene televizije, filma, mode i muzike, ovakva vrsta analize postaje neophodna. Savremene televizijske crtane serije, kao što su *South Park* ili *Simpsons*; filmovi vodećih postmodernih reditelja Tima Bartona, braće Koen i Kventina Tarantina; muzika rok grupa kao što su Vajt Strajps i Blek Kiz razumeju se samo kroz njihov intertekstualni odnos sa celom istorijom medija. Ne radi se samo o preradi pesama ili pojedinačnim citatima delova pesama, već ceo proces stvaranja muzike oponaša nekadašnji. Muzičari koriste stare gitare i pojačala, snimaju pesme analognim sredstvima umesto savremenih digitalnih i koriste stare tehnike sviranja prstima uz korišćenje slajda u želji da dođu do onoga što bi se moglo nazvati retro zvukom. Pri svemu tome, spomenute muzičke grupe kombinuju vrlo upešno muzičke pravce, koji deluju nespojivo, delta bluz sa hard rokom. Analiza muzike ovih grupa zahteva razumevanje, kao što i Džejmson tvrdi, niza referenci koji se crpu iz drugih muzičkih pravaca, zatim njihove prakse upotrebe instrumenata i načina dizajna zvuka.

Postmodernih karakteristika u savremenoj kulturi ima pregršt, ali ključna, pored već spomenute intertekstualnosti, jeste Bodrijarova ideja simulacije i simulakruma. Kad posmatramo neki od savremenih produkata popularne ili medijske kulture, ne možemo se otrgnuti utisku da predstave koje vidimo nisu oslobođene svojih daljih ideja i referenci osim toga što citiraju prošlost. Citati prošlih dela žive u proizvodima savremene popularne kulture, samo bez osnovne ideje koja, osim čiste forme, nije citatom preuzeta. Čak, iako je autor citatom hteo nešto da kaže, ostaje nejasno da li je publika citat uspela da prepozna i pravilno ga kontekstualizuje. Gomila nepreglednih slika, očišćenih od značenja, koje televizija emituje svakodnevno, pojavljuje se pred očima gledalaca. Takve slike koje stižu pred nas, bez jasno

određenog značenja od pošiljaoca, spremne su da budu naknadno protumačene od strane samih gledalaca. Na osnovu ovoga, teorija Rolana Barta i Mišela Fukoa o smrti autora nalazi svoju primenu ne samo u književnosti, već u mnogo širem domenu popularne kulture. Mnoge istorijske ličnosti i događaji o kojima se stiču predstave, dolaze do mladih širom sveta putem popularne kulture mešajući se sa filmovima fikcije, a to dovodi do slabljenja granica između stvarnih istorijskih likova i njihovih medijskih predstava.

Zbog svoje necelovitosti, svi popularni tekstovi imaju porozne granice; oni se ulivaju jedan u drugi, ulivaju se u svakodnevni život. Distinkcije između tekstova podjednako su bezvredne kao i distinkcije između teksta i života. Popularna kultura može se izučavati jedino intertekstualno, pošto ona postoji samo u intertekstualnom cirkulisanju (Fisk, 2001: 146).

Ovim se pokazuje da je analiza ili pokušaj čitanja, čak i na prvi pogled, jednostavnih fenomena savremene popularne kulture, u stvari kao vrlo složen zadatak. Složenost leži u otkrivanju uticaja koji su formirali savremene pop fenomene, a uživanje u njihovom konzumiranju delimično se nalazi i u intelektualnom naporu da se svi uticaji otkriju i adekvatno protumače. Jedan film ili pesma mogli bi, u zavisnosti od poznavanja njihovog intertekstualnog konteksta, da se analiziraju i posmatraju na sasvim drugačiji način. Nakon širenja znanja o pravilima žanra, istoriji kinematografije i iskustva dugogodišnjeg gledanja filmova, jedno citatno filmsko ostvarenje braće Koen može imati sasvim drugačiju percepciju i ponuditi nam da u istom fenomenu popularne kulture sada, nakon više godina proučavanja, vidimo nešto sasvim drugo. Ponovnim gledanjem i analizom uticaja jedne generacije reditelja na drugu, imamo mogućnost beskonačnog uživanja u jednom istom filmu. Međutim, kod većine postmodernih autora citatnost prevazilazi granice medija u kom oni rade i obuhvata čitavu kulturu uključujući u sebe i dela visoke kulture iz najrazličitijih perioda. Film *O, brate, gde si?/O Brother, Where Art Thou?* (2000) braće Koen inspirisan je, u osnovi svoje radnje, sa dva teksta Homerovom *Odisejom* i filmom *Salivenova putovanja/Sullivan's Travels* (1941, Preston Sturges). Spomenuti film smešta *Odiseju* u 1930-e u Sjedinjene Države i kombinuje osnovne Odisejeve doživljaje sa događajima iz američke istorije, reli-

gijskim motivima i mitovima. Svi likovi u filmu preuzeti su iz drugih tekstova, ili su izgrađeni na stvarnim istorijskim ličnostima, pa tako imamo priliku da vidimo kako osavremenjeni Odisej susreće čuvenog bluz muzičara Roberta Džonsona u momentu kada na raskršću prodaje dušu đavolu (deo preuzet iz američke mitologije) i pljačka banku sa razbojnikom Bejbi Fejs Nelsonom. U vizuelnom pogledu, film je snimljen tako da evocira utisak požutelih slika snimljenih početkom XX veka. Muzika kao i fotografija aludira ka istom istorijskom razdoblju. Čak je i ime filma citat, preuzet iz filma *Salivenova putovanja* u kome glavni junak mašta o tome kako će snimiti film, o periodu ekonomske krize 1930-ih, pod nazivom *O, brate, gde si?* Kada se ovakva fluidnost granica tekstova popularne kulture susretne sa čitaocima različitih obrazovanja i različitih interesovanja, dobijamo najrazličitija tumačenja popularnih fenomena. Značenje teksta je u postmodernom dobu u mnogo većoj meri društveno, nego što se ono stvarno nalazi upisano u samom tekstu.

Međutim, okrenutost medijske kulture samoj sebi sa postmodernističkom rekontekstualizacijom stvarnih događaja i ličnosti iz istorije otvara krupno pitanje depolitizacije savremene popularne kulture i samim tim i filma. U periodu modernog Holivuda mnogi filmovi imali su veoma snažne ideološko poruke koje su se odnosile na kritiku kapitalističkog sistema, totalnih institucija (kao što su zatvori, bolnice za metalno bolesne i vojska) i dominacije zapadnih zemalja nad ostatkom sveta. Postepeno kako se kinematografija približavala kraju XX veka politička pitanja počinju da iščezavaju, a istorijski događaji, ako su uključeni u film, sve češće su prikazani veoma ironično i rekontekstualizovano očišćeno od bilo kakve težine. Najbolji primeri angažovanih filmova iz perioda novog Holivuda su *Divlja Horda/The Wild Bunch* (1969, Sam Peckinpah), *Boni i Klajd/Bonnie and Clyde* (1967 Arthur Penn), *Paklena pomorandža/A Clockwork Orange* (1971, Stanly Kubrick), *Doktor Strejndžlav/Dr. Strangelove* (1964, Stanly Kubrick), *Goli u sedlu/Easy Rider* (1969, Dennis Hopper), *Let iznad kukavičijeg gnezda/One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, Milos Forman) i mnogi drugi.

Sa druge strane veliki broj postmodernih filmova (kao što je *O, brate, gde si?* smešten u vreme ekonomske krize u Americi 1930-ih) prikazuje teška vremena i junake na vrlo bezbrižan i komičan način. Nema kritike sistema koji je zapao u krizu, niti prikaza beznadežnosti junaka tog vremena. Bejbifejs Nelson i njegove pljačke banaka u filmu

O, brate, gde si? prikazane su kao čin manično depresivnog čoveka koji pljačka samo kad je u euforiji bacajući novce na sve strane u cilju privlačenja medijske pažnje. Iako film funkcioniše savršeno, ovakva rekontekstualizacija Bejbifejs Nelsonovih motiva za pljačkom banaka direktno vodi ka političkoj pasivizaciji kinematografije. Umesto prikaza teškog života i nemaštine, kao uzroka bavljenja kriminalom, prošlost nam se prikazuje aistorijski depolitizovano. Takođe, film braće Koen na vrlo površan način tematizuje rasno pitanje. Ovo se ne može prebaciti braći Koen, jer prikaz kritike sistema, uzroka kriminala i rasnog pitanja nije bio cilj njihovog filma. Oni su hteli da ispričaju bajku o teškim vremenima 1930-ih i u tome su savršeno upeli. Ipak, ostaje utisak da postmoderna popularna kultura sve više zaobilazi politička pitanja i da savremeni autori ne žele da tematizuju političke probleme sadašnjosti i prošlosti. Kada se neki savremeniji filma kao što je *Forest Gamp/ Forrest Gump* (1994, Robert Zemeckis), dotakne istorijsko-političkih tema, onda se to uglavnom dešava na pojednostavljen i karikiran način iz kog se stiče utisak naivnosti i bezbolnosti onog što se stvarno desilo. Retki su savremeni filmovi koji, kao na primer *Ratom protiv istine/ Wag the Dog* (1997, Barry Levinson) pokreću važna politička pitanja, direktno pozivaju na odgovornost SAD za spoljno-političke greške i prikazuju sa odgovarajućom snagom težinu pojedinih istorijskih perioda. U knjizi *A World in Chaos: Social Crisis and Rise of Postmodern Cinema* (2003) autori Bogs i Polard pišu da ako je Niče krajem devetnaestog veka najavio smrt boga, tokom dvadesetog veka je došlo do smrti heroja, da bi krajem XX veka došlo do smrti politike. „Istorijski trend depolitizacije našao je svoju izraz u savremenom Holivudu baš kao i u drugim oblastima kulturnog života. Nije iznenađujuće da većina studijskih izvršilaca, producenata i reditelja u maloj meri pokazuju tendenciju da žele da rade na projektima koji se mogu označiti kao politički...“ (Boggs i Pollard, 2003: 241).

Postmoderna i nauka

Na kraju uvodnog dela o nastanku i razvoju postmoderne javlja se potreba da se nešto kaže i o postmodernizmu u nauci. Mada ima još oblasti o kojima je moglo biti reči, kad je u pitanju ispoljavanje postmodernih tendencija, kao što su književnost, politika, i istorija, smatram da su navedene i obrađene najvažnije za temu ove knjige. Razmatranje odnosa postmoderne i nauke daje priliku da se u drugačijem kontekstu prikaže još jednom, prema autorovom shvatanju, najvažnija tema za razmevanje postmoderne (a to je već spomenuta debata između pristalica moderne i postmoderne) koja se očitava kao spor oko logocentrizma. Logocentrizam izražava verovanje da se stvarnost može pojmiti na uman način, a filozofije izvedene iz ovakvog pristupa, kao što je Hegelova, očekuju da će ljudski rod doći do konačne emancipacije i ostvarivanja čovekove pune slobode. Ove ideje je postmoderna kritika napala pokušavajući da devalvira logocentrizam na način kako je to uradio Liotar (Savić, 1996). U poglavlju o sporu moderne-postmoderne prikazana je u opštim crtama glavna linija spora i bilo je reči o društvenim razlozima zbog kojih je do ovakve debate došlo. Ovo poglavlje će tematizovati kako ovakvi stavovi utiču direktno na postavke u nauci i naučnoistraživački rad. S obzirom na to da razvoj nauke snažno utiče na savremeno društvo, predstaviti osnovne posledice postmodernog napada na nauku, njen metod i način istraživanja stvarnosti, čini se veoma razložnim krajem uvoda o nastanku i razvoju postmoderne.

Postmoderni napad na nauku uopšte, a pogotovo na društvene nauke, jeste na epistemološkoj ravni usmeren ka uzdrmanju tradicionalnih naučnih temelja. Da budemo krajnje direktni, postmodernizam u nauci se ogleda u kritici vrednosti, ciljeva i načina analize za koje se od doba prosvetiteljstva smatralo da su univerzalni. Postmodernistička teorijska osnova je pluralistička i antiredukcionistička iz čega proizilazi

da ona veliča razlike i raznovrsnosti, umesto sličnosti i jednoobraznosti. U metodologiji, Fajerabendov stav da sve može (anything goes), najbolje definiše postmodernistički pristup. Uopšte, u nauci, čak i kod onih koji nisu prihvatili postmodernizam, on je ipak ojačao ideju da je istina kontingentna i da znanje koje imamo je takvo da će, kao i prethodno, biti opovrgnuto, ili barem revidirano. Ako je ovome stavu postmodernizam doprineo kod svih, postmodernisti se nisu samo na ovome zadržali. Poststrukturalistički autor Žak Derida je napao položaj nauke smatrajući da je ona samo retorika koja služi više da se pomuti razumevanje stvarnosti, nego što je čini razumljivijom. Iz svih naučnih stavova, pa makar oni dolazili iz prirodnih nauka, vrebaju vrednosti. Ideja da nauka otkriva zakone, koji omogućuju objektivno znanje, dostiže vrhunac kartezijskom predstavom da je moguć neki transcendentalni standard u odnosu na koji bi se moglo objektivno odrediti šta je istina, nezavisno od samog predmeta naučnog proučavanja. Razum je bio aparat za spoznavanje univerzalne istine, za razliku od raznolikosti pojavnog sveta. Racionalno naučno istraživanje metodološki je zahtevalo da predstavljanje i stvarnost jedno drugom odgovaraju. Saglasnost sa ovim znači i prihvatanje postojanja objektivizma kao ideje o postojanju opšte prihvaćene matrice na koju se možemo pozvati pri određivanju istine i otkrivanju stvarnosti (Butler, 2007, Sim, 2002).

Međutim, postmodernisti bi rekli da svet karakteriše slučajnost i raznolikost koje nauka pokušava da ignoriše jednom restriktivnom metodologijom i epistemologijom. Kritika da je racionalnost istorijsko-sociološki konstrukt, a ne objektivna stvarnost, dovodi do tvrdnje da nema objektivnih dokaza da napredujemo na saznajnom planu kako jedna epohe smenjuje drugu. Posledice podriivanja kartezijske perspektive uvode u istraživačke poduhvate slučajnost, kaos i kompleksnost, umesto otkrivanja istine i progresa. Mišel Fuko tvrdi da pokušaj sa raskidanjem prethodnih racionalističkih pristupa proučavanju stvarnosti, vodi u građenje novih u traganju da otkrijemo principe za rasuđivanje šta je lažno, a šta istinito. Najbolje čemu bi se istraživač, prema postmodernim kritikama nauke, mogao nadati jeste da svoj rad razume kao tumačenje, a ne otkrivanje zakonitosti istinitog.

Teorija haosa i teorija kompleksnosti mogle bi se označiti kao pojave novih paradigmi u nauci. Vizija sveta okrenuta prema kompleksnosti, vremenitosti i mnogostrukosti sve su prisutnije. Klasična deterministička objašnjenja sve češće se dopunjavaju, a ona se danas

zasnivaju jednim delom i na verovatnoći. Ovo važi na primer za biološku evoluciju ili evoluciju ljudskih kultura. „Čak bi i naučnici koji su uvereni u determinizam oklevali da tvrde da je na samom početku Big benga, momenta kada je nastao univerzum kakvog ga mi danas poznajemo, datum publikacije ove knjige već bio unapred određeni zakonima prirode“ (Ilya Prigogine and Isabela Stenger u Sim: 2002: 155). U klasičnom načinu razumevanja sveta osnovni prirodni procesi uzimaju se kao deterministički i reverzibilni. Samo kao izuzeci uzimani su procesi koji uključuju slučajnost i ireverzibilnost. Danas „Mi postajemo sve više i više svesni činjenice da na svim nivoima, od elementarnih navika sve do kosmologije, slučajnost i ireverzibilnost igraju sve značajniju ulogu“ (Ilya Prigogine and Isabela Stenger u Sim: 2002: 155). Džejs Gleikov istraživački rad obuhvata sve sfere teorije haosa, a njegovi rezultati se svode na to da je haos svuda oko nas. To nije samo ezoterični naučni problem, haos utiče na nas čak i na najprizemnijim nivoima naše egzistencije. „Haos se pojavljuje u smenjivanju vremenskih prilika, u ponašanju aviona tokom leta, u gomilanju automobila na autoputevima, u cevima koje sprovode naftu... Haos slama granice koje dele naučne discipline“ (James Gleick u Sim, 2002: 156). Prema Gleiku teorija haosa ima globalno naučnu pretenziju i iz tog razloga dolazi do povezivanja nekada nespojivih naučnih disciplina.

Sa druge strane, teorija kompleksnosti predstavlja dalji, sofisticiraniji razvoj teorije haosa, naglašavajući važnost samo-organizacije unutar sistema koji ima kapaciteta da se kreativno razvija. Kompleksnost je reč koja se u nauci pojavila kao sinonim za način razmišljanja o kolektivnom ponašanju interaktivne unije, bilo da su u pitanju atomi, molekuli, neuroni ili bajti unutar kompjutera. Ovaj pristup podrazumeva proučavanje ponašanja elemenata sa potencijalom da evoluiraju tokom vremena. Međusobne interakcije delova neke celine mogu biti opisane samo na višem nivou, a ne na nivou pojedinih delova istog entiteta. Celina je prema teoriji kompleksnosti mnogo više nego zbir svojih komponenti, a ovo pravilo važi za ljudska društva, hemijska jedinjenja, neurone u ljudskom mozgu i mnoga druga područja. Da bi došlo do nastanka kompleksnosti potrebno je da se jave dva uslova. Prvi je vreme koje je ireverzibilno počinjući od prošlosti koja je nepromenljiva prema budućnosti otvorenoj budućnosti. Drugi činilac je nelinearnost. Povezanost sa linearnim načinom razmišljanja potiče iz nauke u kojoj je on bio ključna pretpostavka tri stotine godina una-

zad. Nelinearnost ne pobija da su važeći principi nauke istiniti, već sugerše da nelinearnost prouzrokuje male promene na nivou organizacije nekog sistema koje na istom ili sledećem stupnju razvoja imaju velikog efekta. Ovo je uočljivo na primeru muzike, koja kada se pojača prelazi u zaglušujuću buku, ili na primeru plutonijumovih atoma koji se raspadaju u nuklearnoj lančanoj reakciji. Uopšteno govoreći, nelinearnost proizvodi kompleksne i često nepredvidive reakcije. Razvoj sistema prema teoriji kompleksnosti naučno ne može biti tačno predviđen, jer nastaje pod uticajem slučajnosti. Prema ovoj teoriji, budućnost je otvorena, a otvorenost i nepredvidivost ukazuju na limite ljudske kontrole. Bez mogućnosti kontrole metanarativi o ljudskoj emancipaciji i napretku postaju neodrživi, što konačno ide u prilog Liotarovoј tezi. Ključan aspekt teorije haosa za društvenu teoriju je koncept ivice haosa. U ovom stanju sistemi se nalaze u najosetljivijem trenutku, ali sa druge strane to je faza najveće kreativnosti. Kada se naglo promeni postojeći poredak (kao što se dešavalo u istoriji zemljine kugle kada su se naglo menjali uslovi života, a čitave vrste nestajale pod klimatskim promenama), manje novine mogu izazvati lavinu reakcija i promena. Ovakvi pogledi sugerše da se svet oko nas može sa manjom sigurnošću predvideti i kontrolisati, a ideje o jednom predviđenom i čvrsto strukturisanom sledu društvenih sistema, koje je na primer ponudio marksizam, čine se neodrživim.

Ne samo da se neočekivane stvari mogu desiti, nego su one deo prirodnog poretka stvari. Ivice haosa predstavlja postmodernizam i svet kakav on priželjkuje – onaj u kojem impulsi malih narativa mogu imati presudan značaj i gde uvek postoji potencijal za radikalnom promenom, koja bi bila toliko radikalna da bi mogla da dovede do potpune dezorijentacije sistema. Dokle god taj potencijal bude postojao, utoliko metanarativi neće moći da ostvare totalitarnu dominaciju. Nepredvidljivost leži čekajući da ih uhvati. (Sim, 2002: 159).

Prema postmodernom stanovištu, ne postoji nauka (društvena ili prirodna), koja bi se mogla pozvati na univerzalne pojmove pravde zarad zasnivanja objektivnih sudova. Pojam istine zasnovan na razumu uzdrman je relativizmom. Prema ovim pogledima moderna nauka je izgrađena na iluziji da možemo istupiti iz realnog sveta i objektivno po-

smatrati procese u njemu, a postmoderne teorije skreću pažnju da smo i mi sami uključeni u posmatrane procese. Teorije haosa i kompleksnosti, uopšteno govoreći, tvrde da je teorijsko predviđanje nemoguće i da je konačna pretenzija moderne nauke, koja se ogleda u objedinjavanju sveg znanja u jednoj sveobuhvatnoj teoriji, neostvariv cilj.

Ovakve tendencije i razmišljanja podelila su naučnu zajednicu u dva tabora i izazvale su prave naučne ratove oko statusa nauke i njenih dometa. Redakcija časopisa *Social Text* odlučila je da publikuje jedan broj časopisa pod nazivom *Naučni ratovi* i takvim izdanjem uzvratu napadu na feminističke, multikulturalne i društvene kritike nauke. Cilj ovog izdanja bio je da se pokaže da su nauke rodno opterećene, kapitalistički orijentisane i da imaju veoma razarajuće i štetno dejstvo na društvo i životnu sredinu (Sardar, 2001). Autori koji su objavljivali radove u spomenutom broju *Social Text*-a napadali su nauku da je postala nova religija, optužujući je pri tom za korumpiranost, industrijalizaciju i komercijalizaciju (Sardar, 2001). U momentu kada je rad na časopisu bio skoro završen, pojavio se članak autora Alana D. Sokala, profesora fizike sa univerziteta u Njujorku, pod nazivom *Prekoračenje granica: ka transformativnoj hermeneutici kvantne gravitacije*. Uredništvo *Social Text*-a ga je zdušno prihvatilo iako je članak imao nameru da parodira relativističku kritiku nauke i naruga se autorima koji su pisali o nauci u duhu postrukturalizma i postmoderne. U Sokalovom radu nalaze se apsuradne i nemoguće tvrdenje koje prevazilaze bilo kakav relativizam koji je do tada postojao. Sam Sokal je kasnije objašnjavajući svoje namere napisao u članku *Prekoračenje granica: pogovor*: „Kao i žanr čijoj je satiri bio namenjen... moj članak je mešavina istina, poluistina, četvrtistina i lažnosti, non sequitur-a i sintaktički ispravnih rečenica koje nemaju nikakvo značenje“ (Sokal, 1998a: 12). Citiranjem i spominjanjem Deride, Lakana i Liotara i dovođenjem njihovih ideja u direktnu vezu sa Ajnštajnovom teorijom uz uporedo oslanjanje na radove članove uredništva *Social Text*-a Sokal je vešto uspeo da se dopadne recenzentima i progura svoj tekst. Na primer, Sokal je napisao: „Jezikom matematike, Deridina primedba se odnosi na nepromenljivost Ajnštajnovе jednačine polja $G_{\mu\nu}=8\pi GT_{\mu\nu}$ bez obzira na nelinearne difeomorfizme prostorno-vremenskog kontinuuma“ (Sokal, 1998b, 30). Na kraju Sokalovog rada tvrdi se da je postmoderna nauka poništila pojam objektivne stvarnosti i da nauka ukoliko želi da se oslobodi mora da se podvrgne političkoj strategiji (Sokal, 1998).

Odmah nakon publikacije članka u *Social Text*-u u časopisu *Lingua Franca* Sokal je obelodanio svoju podvalu pod naslovom *Fizičar eksperimentiše sa kulturološkim studijama*, a o skandalu su pisali na naslovim stranama *The New York Times*-a, *International Herald Tribune*-a, *Le Monde*-a i drugih uticajnih štampanih medija. Objasnjavajući razloge zbog kojih je želeo da podvali *Social Text*-u, Sokal piše da ga je na to navela intelektualna i politička zabrinutost zbog porasta subjektivističkog mišljenja. Kad je u pitanju intelektualni razlog, Sokal navodi da je razočaran time što kolege koje dovode u pitanje nauku imaju potpuno netačna učenja, koja osporavaju postojanje objektivne stvarnosti. Sa druge strane, kada je o političkom razočarenju Sokala reč, on navodi da većina „ovih budalaština“ potiče iz krugova levice, koja se dva veka suprotstavljala mračnjaštvu naukom, a da su racionalno razmišljanje i nepokolobljiva analiza objektivne stvarnosti bila odlučujuća oruđa u borbi protiv mistifikacija koje su nametnute ljudskom rodu. „Rezultati mog malog eksperimenta dokazuju, u najmanju ruku, da neki, koji su inače veoma u modi, delovi američke univerzitetske levice, postaju intelektualno lenji“ (Sokal, 1998: 29).

Iako je svojom prevaram zadao udarac postmodernoj kritici nauke, Sokal nije uspeo da obeshrabri njene kritičare i diskredituje njihovu kritičku oštricu. Reklo bi se da je Soklova prevara otkrila ono što se moglo i ranije naslutiti, a to je da se mnogo autora koji se predstavljaju kao postmodernisti pomodno odnose prema kritici nauke i nekritički prihvataju i zastupaju veoma radikalne stavove. Ipak, postoje dobro zasnovane kritike nauke ozbiljnih autora kao što je Liotar. One nam sugerišu kojim se to putem uputila današnja civilizacija i kako se nauka polako pretvara u sluškinju kapitala. Sa druge strane, Fuko je uspeo da pokaže, barem kad je psihijatrija u pitanju, kako su promene u znanju menjale odnos prema psihički bolesnim pacijentima ukazujući da bi prema našem trenutnom stanju znanja, mogli kritičkije da se odnosimo i da će nove epohe izmeniti naše poglede i odnose prema onome šta smatramo nenormalnim, kao što se to već u ranijem epohama dešavalo.

POSTMODERNA TEORIJA DRUŠTVA

Glavne karakteristike postmoderne teorijske misli

Najadekvatnije bi bilo objasniti izbor postmodernih teoretičara čije će se ideje u ovom poglavlju razmatrati i čiji će se odgovori na pitanje šta je postmoderna smatrati teorijski najznačajnijim. Ovim bi se nepregledno polje radova i rasprava, o tome šta su to karakteristike postmoderne misli i šta je postmoderna, suzilo na one koje se smatraju ključnim i bez kojih knjiga o postmoderni iz svojevrstne sociološko-kulturološke i filmološke analize ne bi mogao biti napisan. Odluka je da u raspravu šta je postmoderna budu uvršteni teoretičari Žan Fransoa Liotar, Žan Bodrijar i Fredrik Džejmson. Ovde se mora istaći da postoji čitav niz autora kao što su Pol Virilio, Đani Vatimo i čitava struja francuskog postsrukturalizma, gde spadaju Žak Derida, Mišel Fuko i Žak Lakan, bitnih za raspravu. Međutim, smatram da je izbor opravdan barem iz tri razloga. Prvo, proširivanjem rasprave na sve spomenute mislioce, tematika bi se sa kulturološkog polja pomerila više ka filozofskoj raspravi. Drugo, prema relevantnoj literaturi o postmodernoj misli (Kelner, 2004, Velš, 2000, Malpas, 2005, Krivak, 2000, Flego, 1988, Denzin, 1991) pokazuje se da trojka Liotar, Bodrijar i Džejmson predstavlja tvrdo jezgro postmoderne teorije. Oni su u svojim radovima iz 1980-ih dali krucijalnije tekstove za razumevanje postmodernog društvenog stanja. Treće, iz ugla konačne debate, a to je analiza postmodernog filma, radovi izabranih teoretičara se pokazuju najuticajnijim. Sa jedne strane, oni su najcitiraniji autori od strane ljudi koji su se bavili analizama savremenog postmodernog filma (Denzin, 1991, Booker, 2007, Boggs i Pollard, 2003), dok sa druge strane, oni u svojim delima imaju vrlo interesantna zapažanja o savremenom filmu (Jameson, 1995, Bodrijar, 1991). Istovremeno, njihove teorijske postavke (ovde se pre svega misli na Džejmsona i Bodrijara) o citatnosti, intertekstualnosti,

brisanju granica između popularne kulture i visoke umetnosti, simulaciji i simulakrumu daju najplodnije teorijske stavove za analizu filma. Ipak, treba naglasiti da Mišel Fuko i Roland Bart neće biti izostavljeni, jer će neke od njihovih ključnih ideja o shvatanju uloge i značaju autora i čitaoca i sudbine teksta biti razrađene u poglavlju o postmodernoj teoriji medija.

Pre rasprave o onome što bi bilo karakteristično postmodernoj teorijskoj misli, trebalo bi prvo istaći da ona nije ni blizu tako kompaktni teorijski pristup kao što su to na primer marksizam ili funkcionalizam u sociologiji. U gotovo svim varijantama marksizma (hegelijanskom, strukturalnom, istorijskom, čak i kod Frankfurtske škole) mogu se izvući minimalne suštinske sličnosti teoretičara, pogotovo kad je u pitanju sama priroda kapitalističkog sistema. S druge strane, većina funkcionalista zasniva svoje radove na prvenstvu konsenzusa nad konfliktom u društvu. Bilo kakvo minimalno slaganje i zajednička polazna tačka između postmodernih teoretičara ne postoji. Moglo bi se reći da pristupa postmoderni ima onoliko koliko je mislilaca odlučilo da teoretiše o njoj. Ne postoji ni neka uticajna škola mišljenja o postmodernizmu. Čak Žan Bodrijar, prema mnogima najvažniji teoretičar postmoderne, kao što će biti pokazano kasnije u ovom poglavlju, odbija da se identifikuje sa etiketom *postmodernista*. Stoga je veoma teško govoriti o postmodernoj društvenoj misli kao kompaktnom pokušaju promišljanja stvarnosti. Glavni razlozi tome leže u činjenicama da postmodernizam nije koherentan idejni poduhvat, i on se u različitim sferama društva i umetnosti često različito ispoljava, a neretko se uzima da u tim oblastima (likovna umetnost, književnost, arhitektura i društvena teorija) otpočinje u različitim vremenskim razdobljima. Postojanje ogromnih razlika u mišljenju, poznatih i manje poznatih teoretičara, dovodi nas konačno do nejasnoće same koncepcije postmoderne. Ovu idejnu zbrku koriste mnogi protivnici i kritičari postmoderne, tvrdeći da ne postoje razlozi za upotrebu tako nejasnog koncepta.

Uprkos tome, moglo bi se reći da postmoderna teorija, kao jedna od savremenijih paradigmi, predstavlja drugačiji i neuobičajeniji način teoretisanja o svetu u kome živimo, kako zbog samih teorijskih postavki, načina i stila pisanja pojedinih autora, tako i zbog nepostojanja teorijskog konsenzusa. Postmoderna teorija se pokazuje kao kritika pozitivističkog pristupa društvenoj stvarnosti naglašavajući pluralizam perspektiva i antiredukcionizam. Ovim izbegavanjem pretenzija ka jed-

noobraznosti, postmoderna teorija se opire redukcionističkim definicijama fenomena u okviru društvene stvarnosti, pa samim tim konsenzus postmodernih teoretičara o tome šta bi bio jednoobrazni predmet izučavanja i kako mu treba pristupiti ne bi bio postmodernistički. Ova osobina postmoderne teorije ogleda se i u specifičnosti termina za tematizovanje naše savremenosti, a koji ne postoje u postojećim diskursima društvenih nauka. Liotar koristi termine metanarativ, paralogija, raskol i jezičke igre, Bodrijar simulacija, simulakrum i hiperrealno, a Džejmson pastiš i šizofrenija. Mada, kad je reč o postmodernoj terminologiji, može se uočiti Bodrijarov uticaj na Džejmsona. On preuzima termin simulakrum, poznat u zapadnoj filozofiji još od antike. Dakle, iz svega rečenog proizilazi da bismo kao prvu odliku postmoderne teorije mogli izdvojiti nepostojanje minimalnog idejnog konsenzusa među teoretičarima oko toga šta bi bila suština postmodernog društvenog stanja.

Jednu od ključnih stavki, koja se kod mnogobrojnih autora koji su pisali o postmoderni (Velš, 2000, Denzin, 1991, Walker, 2008) netačno uzima kao suštinska karakteristika postmoderne misli, jeste odbacivanje velikih teorijskih sistema. Smatra se da su priče o ljudskoj slobodi, racionalnosti i emancipaciji, teoretičara kao što su Marks, Veber i Dirkem, odbačene u postmodernom dobu. Tačnije, kao što će biti pokazano u tekstu, to su Liotarove ideje o kojima Bodrijar slabo raspravlja, dok baš suprotno tome Džejmson, kao i Harvi, ostaje marksista, tražeći uz pomoć spekulacije načine da objasni postmoderno stanje kao kulturnu logiku treće faze razvoja kapitalizma, braneći time vrednosti interpretacije savremenog društva u marksističkim terminima. Odbacivanje metanarativa bi predstavljalo jednu od ključnih odlika postmoderne, na osnovu koje je jedan od vodećih teoretičara Liotar zasnovao svoja shvaćanja, ali ipak to gledište nije suštinska crta postmoderne misli.

Ovim bi, takođe, tvrdnja o bitnoj crti postmoderne misli, kao radikalnom raskidu između istorijskih etapa moderne i postmoderne, bila osporena. Naime, postoje interpretacije Liotarovog *Postmodernog stanja* (Schmidt, 1988, Iglton, 1997) u kojima se njegov stav o kraju metanarativa tumači kao nagoveštaj istorijski nove epohe zvane postmoderna, pri čemu se baš taj nedostatak kredibiliteta velikih priča smatra ključnim parametrom na osnovu koga se identifikuje novo doba. Ove su tvrdnje ipak opovrgnute od strane samog Liotara. On je u svojim pismima prijateljima, objavljenim u knjizi pod naslovom *Postmoderna protumačena djeci*, nastojao da adekvatnije objasni odnos moderne i

postmoderne, odbacujući ideju o postmoderni kao istorijskom razdoblju koje ostavlja iza sebe modernu, smenjujući je na istorijskoj sceni. „Što je dakle, postmoderna?... Zasigurno je delom moderne“ (Liotar, 1990: 25–26). Tvrdnjom da umetničko delo ne može biti moderno ako nije bilo postmoderno, Liotar ističe da je postmoderna deo moderne. Ovim se dolazi do toga da jedno umetničko ostvarenje smatrano postmodernim, smenjivanjem pravca u umetnosti i dolaskom novog radikalnijeg oblika izražavanja, postaje moderno u odnosu na novo delo. Opisan proces odgovara stanju u XX veku, u kome su pravci u umetnosti nicali u veoma kratkim periodima, kao nikad do sad u ljudskoj istoriji. Evo kako Liotar piše o tom procesu:

Sve što je naslijeđeno pa bilo i odjučer (*mondo, mondo* pisao je Petronije) moramo dovesti u sumnju. Kojemu prostoru ne veruje Cezanne? Onom impresionista. Koji prostor osporavaju Picasso i Braque? Onaj Cezannov. S kojim pretpostavkama prekida Duchamp 1912? S onima da slikar mora da slika sliku pa bila ona i kubistička. A Buren dovodi u pitanje onu drugu pretpostavku za koju drži da je netaknuta izašla iz Duchampova djela: *mjesto prezentacije dela*. Začuđujuće ubrzanje, generacije preskaču jedna drugu. Djelo ne može postati moderno ako prvo nije postmoderno. Tako shvaćen postmodernizam nije modernizam na svom koncu nego u stanju nastanka, a to je stanje konstantno (Liotar, 1990: 26).

Dakle, dok oko kraja metanaracija postoji neslaganje među postmodernim teoretičarima, o drugoj popularnoj predstavi, koja se tiče radikalnog raskida između postmoderne i moderne, ne može se naći uporište ni kod jednog od tri ključna teoretičara. Pre bi se moglo zaključiti da sva trojica, Bodrijar, Liotar i Džejmson, govore o odnosu moderne i postmoderne, pokušavajući da dokažu šta pojedine društvene fenomene savremenosti čini postmodernim.

Liotar i Džejmson pišući o umetnosti i svetu slikarstva, književnosti i filma, dolaze do postmodernog stanja, dok Bodrijar razmatra postmodernizam kao fenomen sa kojim se susreo u Americi objašnjavajući ga prvenstveno na primeru medija. Ono što je Liotaru međuodnos moderne i postmoderne u umetnosti, slično je za Bodrijara smenjivanje evropske moderne postmodernom u Americi. Evropske ideje prosvetiteljstva doživele su svoje radikalno ostvarenje na tlu Amerike. Radikal-

na modernost ili postmoderna moguće su jedino u Americi, jer su tamo zaživele ideje prosvetiteljstva koje su se rodile na drugom prostoru. Nedostatak istorije, nepostojanje opterećenja feudalizmom i revolucijama, porodile su sve principe na kojima se zasniva život u Americi, dovodeći nas do postmodernog bodrijarovskog iskustva. Dakle, cela Amerika je simulakrum, pseudo-događaj u kome se živi tuđe iskustvo, realizacija ideja prosvetiteljstva rođenih daleko od mesta svog ostvarenja. U tom kontekstu se Bodrijarova teorijska misao slaže sa Džejmsonovom. On takođe tvrdi da je postmodernizam američki fenomen. Međutim, kod Bodrijara postmodernizam je osuđen isključivo na američko tle, dok kod Džejmsona on ostvaruje globalni uticaj. Sa druge strane, kod Liotara postmoderna je fenomen svojstven svim zapadnim društvima, a transponuje se kao komercijalizacija nauke. Ona svoju evaluaciju počinje sve više da dobija na tržištu (stalnim zahtevima za uvećanjem profita i efikasnosti) umesto u ostvarenju univerzalnih ljudskih ideala, ciljeva proklamovanih prosvetiteljstvom.

Slavoj Žižek je, pišući o postmoderni u poglavlju *Postmodernizam I: Antonioni versus Hičkok* u knjizi *Ispitivanje realnog* (2008), uočio i činjenicu da se u različitim zemljama sveta, u okviru debata o postmoderni, tematizuju veoma različiti fenomeni. Prema Žižeku, ovakva situacija nije problematična jer postoje suštinske sličnosti u debatama o postmodernizmu u svim zemljama i on nastaje kao reakcija na moderni intelektualizam i odlikuje ga povratak metonimije interpretativnog pokreta u cilju punoće same stvari, ukorenjenost u živom iskustvu i vraćanje baroknog bogatstva (Žižek, 2008).

U Nemačkoj se postmodernizam razume kao *obezvređivanje* univerzalnog uma, *moderne* tradicije Prosvetiteljstva, tokom koji počinje od Ničea i čije najnovije izdanke predstavlja francuski *poststrukturalizam* Fukoa, Deleza, itd... U Sjedinjenim Državama *postmodernizam* posebno označava estetičku scenu koja sledi okončanje modernističke avangarde: drugim rečima, različite forme *retro* – pokreta (Žižek, 2008: 162–163).

Očigledno je teško doći do toga šta postmoderna teorija zapravo jeste i šta su to njene ključne odlike. Ipak, smatram da je razumevanje postmodernog stanja moguće čitanjem ključnih tekstova Liotara, Bodrijara i Džejmsona. Svaki od, na svoj način osvetljava pojedine dimenzije naše savremenosti. Nijedan od teoretičara u potpunosti ne otkriva

složenost fenomena postmoderne, već se njegova kompleksnost ogleda baš u ovoj vrsti različitih intelektualnih i interpretacionih napora da se ona dosegne.

Bez obzira na svu raznolikost, ostaje nam da izdvojimo barem minimum podudarnosti među tri vodeća postmoderna teoretičara. Prvo, svaki od teoretičara na drugačiji način, okrećući leđa pozitivnom pristupu u nauci, želi da izrazi ideju da povećanje racionalnosti ne vodi nužno progresu društva i uvećanju ljudskih sloboda. Drugo, iako su se neki od njih suprotstavili metateorijama, sva trojica su ponudili izvesne periodizacije. Bodrijar je pisao o istorijskim fazama u kojima znak i označeno polako gube vezu, Džejmson o tri faze kulturne logike unutar kapitalizma, a Liotar je ponudio metaistorijsku teoriju o tome kako postmoderna dela postaju moderna. Takođe, Liotar je podelio društva na tradicionalna i moderna s obzirom na to da li metanarativi ispredaju priču od prošlosti objašnjavajući sadašnjost ili polazeći od sadašnjosti nude svetlu viziju budućnosti. Treće, za svakog od njih je karakteristično da govore o krizi predstavljanja u vremenu postmoderne. Četvrto, sva trojica su bili u mladosti marksisti i u svojim zrelim fazama intelektualnog rada, pišući o postmodernom stanju, postavljali su se tako da su odbacivali ili branili marksističke pozicije.

Konačno, želim da istaknem, bez obzira na svu nekonzistentnost postmoderne teorije, da ću u knjizi zastupati stav da je ona veoma plodan teorijski okvir za razumevanje savremenog društva, pogotovo, kulture. Smatram da teorijske postavke postmodernih teoretičara nisu samo misaona igra, već govore najviše o realnom stanju u savremenosti. Sve ideje koje spominju: kraj subjekta, fragmentacija, nestajanje granica između visoke i popularne kulture, kraj metanarativa, kraj istorije, necelovitost iskustva svakodnevnog života, virtualnu realnost, jezičke igre, simulaciju realnosti, nestajanje oslonca za moralno i estetsko prosuđivanje, hiperrealnost, intertekstualnost savremenih produkata kulture, citatnost umetničkih dela, eklekticism, šizofreniju, raskol, decentriranost, pseudo-događaj i pseudo-iskustvo, čine impulse koje osećamo u savremenom svetu, a postmoderna teorija je jedina koja ih identifikuje. Pored toga, svi navedeni fenomeni i iskustva koje izviru sa kraja XX i početka XXI veka, ne pripadaju onome što je projekat moderne predviđao. Postmoderna teorija, bilo da se svrstava u filozofiju ili kritičku misao o stvarnosti, predstavlja poraz tradicionalnog pojma istine. U svetu simulakruma i simulacije ostajemo u svetu hiperrealnih

slika u kome istina ima mnogo. Sve zavisi od perspektive i ugla gledanja. Postmoderna teorija nam skreće pažnju da prekinemo da verujemo u isključive istine, da zaboravimo da postoji samo jedna perspektiva o nekom događaju. Svet u kome živimo i o kome teoretišemo je i suviše složen da bismo mogli doći do jednog svemoćnog totalizujućeg objašnjenja. Liotar je odlično uočio da u ljudskom društvu i životima pojedinaца postoje situacije koje je on podveo pod termin raskol.

Raskol je situacija, ali i naziv knjige Liotara (1991), u kojoj autor prolazi kroz istoriju filozofije iznoseći one probleme za koje je bilo nemoguće pronaći rešenje. Evo jednog uprošćenog primera situacije raskola sa početka Liotarove knjige *Raskol*:

Možete li da mi date, kaže jedan izdavač braneći svoju profesiju, naslov nekog veoma značajnog dela koga su svi izdavači odbili, te je stoga ostalo nepoznato? Najverovatnije je da vi ne znate ni jedno remek-delo te vrste jer, i da postoji ostalo je nepoznato. A ako verujete da znate jedno takvo, budući da nije pristupačno javnosti, ne možete tvrditi da je veoma značajno, osim u vašim očima. Dakle ne znate ni za jedno takvo, izdavač je u pravu... Realitet nije ono što je *dato* tom i tom *subjektu*, to je jedno stanje referenta (onoga o čemu se govori) koje proističe iz sprovedenih procedura ustanovljavanja realiteta, definisanim jednodušno prihvaćenim protokolom, uz mogućnost ponuđenu bilo kome da ih sprovede kad god hoće. Štampanje je jedan od tih protokola, istorijska nauka drugi (Liotar, 1991: 10–11).

U knjizi *Raskol* spominju se i morbidniji raskoli u nameri da se problematizuju Aušvic i postojanje gasnih komora. Ključni argument u situaciji raskola oko dokazivanja postojanja gasnih komora jeste da onaj ko je video njihovo postojanje više nije živ. Ovo znači da na sudu niko ne može da svedoči o postojanju komora u kojima su ubijali ljude. Mnogo bolji primer situacije raskola može se naći u *Postmodernom stanju*, gde se navodi primer žene iz primitivnog plemena koja na sudu treba da svedoči o tome da ona i njeni sunarodnici vekovima žive na teritoriji koju sada žele da im otmu. Raskol se javlja jer pravila plemenskog života govore da, ako se priča o životu plemenske zajednice na svetoj zemlji ispriča pred nepripadnicima plemena, oni gube pravo na svoju teritoriju. Za ovakvu situaciju raskola takođe ne postoji rešenje. Pripadnica plemena u ovako postavljenoj situaciji nema rešenja.

Postmoderna teorija želi da očuva mnogostrukost i složenost životnih oblika u svetu u kome živimo. Time se želi istaći postojanje apsolutne nesvodivosti fenomena savremenosti na jedan princip, ili ugao gledanja, ili jedno konačno istinito tumačenje. Ljudi su, kako Liotar navodi, već dovoljno ljudskim žrtvama platili tokom XX veka nostalgiji za celinom (1990). Postmoderna teorija, nakon burnih istorijskih događaja XX veka, predstavlja promenu u senzibilitetu, shvatanju i davanju smisla svetu u kome živimo. Raskol između postmoderne i moderne nije konačno rešen u korist one prve, a navodni jaz i radikalni rez u istorijskom kontinuitetu nijedan teoretičar ne apostrofiraju. Moderna ostaje značajan deo postmoderne. „Postmoderna jeste na neki način legitimni naslednik modernističkih i avangardističkih nastojanja oko estetizacije društvenog života“ (Krivak, 2000: 139). Ne dolazi do potpunog razaranja modernih kategorija u postmoderni, pogotovo kad je reč o umetnosti. Postmoderni društveni stanje čini da se sve razlike nivelišu. Odlike postmoderne umetnosti bivaju citatnošću inkorporirane u postmodernu ili, kao što Džejmson kaže, pastišom. Ipak, prekid u modernističkom pristupu visokoj umetnosti, gde se sa snishodljivošću gleda prema popularnoj kulturi, definitivno gubi oslonac u vreme vladavine postmodernog senzibiliteta. Postmoderna kao kulturna logika kasnog kapitalizma (Jameson, 1995) donosi estetizaciju svakodnevice, mešanje žanrova, nelinearnost, fragmentaciju svakodnevnog doživljaja stvarnosti i nostalgiju za idealizovanom prošlošću, a film će se, u ovoj knjizi, pokazati kao pravo mesto za očitavanje ovih procesa.

Fransoa Liotar

Šira čitalačka publika uglavnom vezuje ime Fransoa Liotara sa terminom postmoderno. U skladu sa zadatom temom (postmoderna društvena teorija) i Liotarovom glavnom teorijskom preokupacijom, ovo poglavlje će analizirati njegove najbitnije teorijske stavove o postmoderni. Najuticajnije i ujedno i prvo delo u kojem Liotar tematizuje postmodernu je *Postmoderno stanje*, knjiga sa podnaslovom *Izveštaj o znanju*. U njoj se mogu pronaći ključne ideje koje Liotar razvija analizirajući društveno stanje dvadeset godina pre kraja XX veka, razdoblje koje nam se može učiniti veoma dalekim od sveta u kome živimo. Međutim, već u tom vremenskom razdoblju Liotar je identifikovao krucijalne društvene tendencije u začetku, koje su se, kako je vreme odmicalo, radikalizovale. U knjizi se iznosi izveštaj o znanju u najrazvijenijim zemljama na kraju XX veka. Naime, Liotara je angažovala Kanadska pokrajinska vlada Kvebek da napiše izveštaj o uticaju znanja i tehnologija na savremeni svet. Knjiga *Postmoderno stanje* se pojavljuje 1979. godine i ubrzo postaje kulturno značajan, uticajan i nezaobilazan tekst u svim disciplinama koje za predmet sebi postavljaju tematizovanje moderne i postmoderne, kao što su na primer filozofija, sociologija, teorija umetnosti, teorija medija i druge srodne discipline.

Liotarov odgovor na pitanje šta je postmoderna

Iako Liotar u *Postmodernom stanju* piše o postmoderni kao kraju metanarativa, direktno problematizovanje ove ideje bi moglo dovesti do pojednostavljanja Liotarove misli. Pre nego što se stigne do onoga što nas ovde najviše interesuje, a to je Liotarovo shvatanje postmoderne kao nepoverenja u metanaracije, treba ukratko prikazati put kojim je Liotar izveo ovu svoju misao. Takođe, treba uvesti i shvatiti ključne termine koje je koristio pišući o kraju metanaracija, kao što su legitimacija, jezičke igre, naučno znanje, narativno znanje i paralogije. Ideja o kraju velikih metanaracija proizilazi iz cele knjige i nigde ne postoji sažeta definicija toga procesa. Kod Liotara veza moderne i postmoderne nije jednoslojna, one se ne odnose kao dva istorijska perioda koji slede jedan drugi. Moderna i postmoderna su višestruko povezane, a ta veza često je bila pojednostavljeno interpretirana u skraćenim prikazima misli. Liotarov odgovor na pitanje šta je postmoderna proizilazi iz celokupne analize stanja znanja u zapadnim društvima, preispitivanjem ključnih procesa, kao što su legitimacija i delegitimacija znanja, i preispitivanjem društveno uslovljenih kriterijuma na osnovu kojih se znanje vrednuje. Naravno, kao bivšem levičaru ne promiče mu da u finalnoj analizi poveže neoliberalni kapitalizam sa krahom metanarativa i time zaokruži svoje shvatanje postmoderne.

Knjiga *Postmoderno stanje* je zapravo centrirana oko pitanja o prirodi i statusu znanja. Liotar raspravlja o temama kao što su: šta zapravo znanje jeste, kako se produkuje, kako je organizovano i korišćeno u savremenom zapadnom društvu. Knjiga istražuje vrste znanja koja se kvalifikuju kao vredna, za šta se koriste i ko im ima pristup. *Postmoderno stanje* otpočinje rečenicom: „Naša radna hipoteza da znanje menja status u isto vreme kada društva ulaze u takozvano postindustrijsko doba, a kulture u takozvano postmoderno doba“ (Liotar, 1988: 8).

Međutim, istraživanje znanja nije samo po sebi cilj, već je konačni cilj ovog izveštaja tematizovanje konsekvenci koje promene znanja imaju po društvo, a dalje, iz ovog proizilaze uticaji ovih promena na svakodnevni život.

Liotar dokazuje da promene u tehnologiji i samoj komunikaciji, nakon Drugog svetskog rata, utiču kako na transmisiju znanja tako i na samo znanje. Poenta rečenog se ne očitava samo u savremenim dostignućima u brznoj komunikaciji, porastu efikasnosti pri obradi podataka i porastu kapaciteta skladištenja podataka. U sveopštem preobražaju menja se i priroda znanja. Kako Liotar navodi, stari princip po kome je sticanje znanja neodvojivo od obrazovanja ljudi, postaje prevaziđen. Odnos generatora znanja i njegovih korisnika se sada menja u mehanički proces proizvodnje znanja i njegove potrošnje. Jedna od ključnih teza *Postmodernog stanja* glasi: „Znanje jeste i biće proizvedeno za prodaju“ (Liotar, 1988: 11), ono je poprimilo formu robe koja se prodaje i kupuje na tržištu. Međutim, proces komodifikacije nije jedina implikacija procesa promene statusa znanja. Znanje postaje najtraženiji resurs u savremenom svetu omogućavajući, onima koji ga poseduju, globalnu dominaciju na svetskoj sceni. Najmoćnije nacije, sa resursima znanja, imaju najrazvijeniju vojnu i komunikacionu tehnologiju i najrazvijenija sredstva za prikupljanje podataka o konkurenciji. Globalna borba za moć se, prema Liotarovom shvatanju, očitava kao borba za znanje kao što se nekada vodila borba za resurse poput uglja, zlata i obradivog zemljišta. Liotar ostavlja mogućnost da neke korporacije postanu presnažne u odnosu na državu i da je potisnu u budućoj ekonomiji, baziranoj na proizvodnji znanja.

Tvrdeći da naučno znanje nije jedini oblik znanja, Liotar pravi razliku između dva oblika znanja: naučnog i narativnog. Naučno znanje nikada nije predstavljalo sveukupno znanje, ono je uvek postojalo kao deo sveukupnog znanja. Narativi su priče koje poseduje svaka zajednica, a te priče služe objašnjavanju sadašnjeg poretka stvari, prošlosti i eventualnog razvoja događaja u budućnosti. Očigledno je da termin narativ kod Liotara obuhvata književnost, mitove, verska uverenja i sve vrste diskursa za objašnjenje stvarnosti ili pojedinih događaja. Celokupna istorija iz ove perspektive se sagledava kao priča o događajima iz prošlosti, sociologija kao objašnjenje društva i njegovog uticaja na individue, dok psihologija raspreda različite priče o jastvu. Takođe, teorije i istraživanja prirodnih nauka dobijaju prilikom publikacija narativ-

nu formu, sa razlikom što je njihova preokupacija objašnjenje fizičkog sveta. U težnji da nam objasne svet oko nas, čak i matematičari koriste narativ da bi izložili svoje teorije i najnovije nalaze. Stoga, bi se moglo zaključiti da narativi stoje u osnovi svakog ljudskog iskustva i zajednice. Oni nam govore ko smo mi, odakle dolazimo, daju nam smernice pri odlučivanju i donošenju sudova o svetu u kome živimo.

Različite vrste narativa koriste se u različitim diskursima i prate ih različita pravila. Diskursi, koje zastupaju mnogobrojne oblasti nauka kao što su matematika, fizika, hemija, pravo ili biologija, imaju različita pravila. Na osnovu njih se donose odluke o validnosti iskazi u toj oblasti. Kada u *Postmodernom stanju* pominje različite vrste diskursa, Liotar piše o njima kao o jezičkim igrama, a to je pojam preuzet od Ludviga Vitgenštajna. Postojanje jezičkih igara je objašnjeno sa tri opservacije. Prvo, pravila jezičkih igara su predmet dogovora koji može biti eksplicitan, ili neeksplicitan između učesnika igre. Ovo znači da su postojeća pravila u jezičkim igrama u okviru fizike i sociologije nisu stvar prirodnog poretka, već su ona društvena, to jest ljudska tvorevina. Drugo, svaki iskaz predstavlja potez u partiji. Treće, u slučaju da nema pravila, nema ni igre, a samo neznatna izmena pravila menja prirodu igre. Drugim rečima, svaki potez u igri, to jest iskaz, poštuje pravila, dok sa druge strane, ona sama mogu biti promenjena pod uticajem drugih igara (diskursa) ili pod uticajem samih poteza unutar jedne igre.

Ono što proizilazi iz ovih Liotarovih opservacija o funkcionisanju diskursa kao igara jeste da je društvo tvorevina jezičkih tvrdnji – poteza u okviru pojedinačnih igara. Sama struktura društva sačinjena je od tvrdnji i pravila pomoću kojih se odlučuje o legitimnosti nekog poteza. Prema Liotaru, na isti način kako diskursi imaju različita pravila tako i društva imaju drugačije forme političkog organizovanja ili pravnog sistema. Kao subjekti unutar nekog društva, životi pojedinaca nalaze se između mnoštva jezičkih igara, čija pravila kroje njihove identitete. Liotar smatra da je još nerođeno dete već pozicionirano u društvu na osnovu različitih priča ispredanih u vezi sa njim i koje će tom detetu kasnije tokom odrastanja neizbežno omeđiti život. Iz ovog sledi da organizacija znanja jednog društva određuje identitete pojedinaca. Pitanja koja se postavljaju su: kako mi razumemo organizaciju znanja, kako su pojedine jezičke igre povezane jedne sa drugima, i zašto pojedina društva imaju različite načine organizacije jezičkih igara koje čine to društvo? To je ključno mesto u Liotarovom viđenju postmoderne, jer tu

uvodi termin metanarativ. Sama organizacija narativa i jezičkih igara, prema Liotaru, uslovljena je metanarativima.

Termin metanarativ implicira da se radi o nečemu što pripada višem redu i čime se objašnjava funkcionisanje narativa. Kao što se termin metateorija koristi za teoretisanje o samon nastanku, istoriji i funkcionisanju teorija, tako i termin metanarativ znači da su jezičke igre orkestrirane njime i da se uz pomoć njega određuje legitimitet poteza u okviru jedne igre. U *Postmodernom stanju* spominje se mnogo narativa i načina njihovog organizovanja znanja. Međutim, ono što je najznačajnije iz perspektive ove knjige jeste zapravo Liotarova tvrdnja da osnovu moderne čini određen tip organizacije metanarativa. Od najranijih društava, pa do danas metanarativi su u svim ljudskim zajednicama bili suštinska osnova društva i znanja kojim su se ljudi koristili u svakodnevnom životu. Liotar, kroz analizu pripovedanja priča u primitivnim društvima, dokazuje kako je jedno nerazvijeno društvo određeno tim pričama i načinom na koji su one izrečene. Priče obezbeđuju saznanja o prošlosti dajući potporu stvarnju identiteta ljudi primitivnog društva, kao i pravila ko ih kazuje, šta sme da se čini u kulturi i ko ima pravo da ih sluša.

Prema Liotaru to su metanarativi bazirani na odnosu prošlosti i sadašnjosti karakteristični za predmoderne kulture. U suprotnosti ovome stoje velike priče ili metanarativi moderne. Oni govore o ljudskom civilizacijskom progresu. Ključna razlika od tradicionalnog tipa narativa jeste ta da su narativi moderne okrenuti budućnosti i kazuju na koji način će savremeni problemi biti prevaziđeni. Liotar deli metanarative moderne na dva glavna tipa: spekulativne i emancipacije. Najbolji primer Liotarovog spekulativnog metanarativa predstavlja filozofija Hegela. Centralna ideja Hegelovog, kao i drugih metanarativa ovog tipa, jeste da će uvećanje znanja dovesti do napretka u ljudskom društvu. Sve jezičke igre su prema ovoj filozofiji podređene jednom cilju, a to je univerzalna istorija duha. Cilj rasta znanja jeste Apsolut, stanje u kome su kontradikcije između ideja i realnosti prevaziđene u jedinstvenom sistemu filozofskog znanja. Prema tome, istinitost jednog stava u jezičkoj igri je određena njegovim odnosom prema celokupnom znanju. Celokupno znanje jeste zapravo spekulativni metanarativ.

Drugi tip modernog metanarativa posvećen je ljudskoj emancipaciji. Za razliku od spekulativnog metanarativa, gde je uvećanje znanja samo sebi cilj, kad je reč o metanarativu o ljudskoj emancipaciji ono je

samo uslov ka konačnom cilju, a to je ostvarenje ljudske slobode. Ovaj metanarativ postavlja čoveka u ulogu junaka u potrazi za slobodom. Liotar tvrdi da ovaj metanarativ počinje sa Francuskom revolucijom. Godine nakon revolucije u Francuskoj bile su označene idejom da će univerzalno obrazovanje osloboditi ljude od lažnih verovanja, kao što su misticizam i religijske dogme. Ovaj metanarativ je poprimio više oblika tokom vremena svog postojanja. U doba prosvetiteljstva naglašavano je da ljudi treba da odbace religiju i preuzmu kontrolu nad svojim životima od sveštenika. Marksistička verzija ovog metanarativa ističe ideju oslobođenja radnika od eksploatacije i razvijanje njihovih mogućnosti za upravljanje vlastitim životima. U svakom obliku u kom se pojavljivao ovaj metanarativ uvek se postavljala kao cilj ljudska sloboda od neke vrste tlačenja.

Spekulativni metanarativ i metanarativ ljudske emancipacije su dva ključna metnarativa moderne analizirana u *Postmodernom stanju*. Iako različiti, oni imaju dodirnih tačaka, pogotovo kada je reč o znanju, koje je u oba, zapravo, centralno mesto. Znanje je sredstvo kojim će biti rešeni problemi sa kojim se ljudi sučeljavaju u sadašnjem društvu. Metanarativi moderne predviđaju da se ljudski rod kreće na putu do apsolutnog znanja i univerzalne emancipacije. Ovo je zapravo ključno mesto Liotarove teorije u objašnjenju postmoderne. Prema njegovom shvatanju stvari su, kad je u pitanju znanje, poprimile sasvim drugačiji tok. Transformacija znanja, nastupila tokom druge polovine XX veka, dovela je u sumnju velike metanarative moderne. Znanje je počelo da se organizuje na sasvim drugačijim principima. Umesto jedinstvenog i univerzalnog cilja ljudske slobode, postmoderno znanje je organizovano na osnovu kriterijuma efikasnosti i profitabilnosti. Širenje kapitalizma na globalnom nivou i ubrzan razvoj tehnologije, nakon Drugog svetskog rata, okončali su sudbinu metanarativa moderne.

U savremenom društvu i kulturi, postindustrijskom društvu, postmodernoj kulturi, pitanje legitimacije znanja postavlja se u drugim terminima. Velika priča je izgubila verodostojnost, ma kakav joj način ujedinjavanja bio pridavan: i kako spekulativna priča i kao priča o emancipaciji (Liotar, 1988: 62).

U *Postmodernom stanju* više nego jasno dolazi do izražaja Liotarov stav da je kapitalizam postao vodeća sila koja upravlja otkrivanjem

novih i upotrebom već postojećih znanja u savremenom društvu. Želja za efikasnošću leži u srži kapitalizma. Naučnici se nalaze pod pritiskom kapitala koji od njih zahteva omogućavanje što lakše proizvodnje i potrošnje dobara, a sve u cilju ostvarivanja maksimizacije profita. Širenje kapitalizma je uništilo spone za povezivanje ljudi sa velikim metanarativima progressa.

Želja za spoznavanjem istine i dostizanjem pravde u društvu su bili glavni ciljevi dva metanarativa moderne više nemaju u postmodernom društvu univerzalno važenje. Ova suštinska promena prirode i statusa znanja ostavila je posledice i na čovekov identitet. Identiteti, u središtu mnoštva jezičkih igara, koje više ne prate jedinstven metanarativ, postaju rasuti. Usled destrukcije velikih metanarativa nestali su jedinstveni identiteti za pojedince i društva. Umesto pojedinca postoje samo različite suprotstavljene perspektive u vezi sa moralnim i političkim pitanjima u okviru jednog fragmentiranog društva.

Bez obzira na loše posledice prevladavanja globalnog kapitalizma nad sudbinama pojedinaca i čitavih društava, Liotar ne žali za velikim naracijama moderne. On smatra da su velike naracije donele sa idejama, kao što je na primer univerzalna sloboda, moralna opravdanja kolonijalnoj dominaciji zapadnih zemalja na afričkom i azijskom kontinentu. S obzirom na rečeno, proizilazi da povratak starom odnosu prema metanarativima nije Liotaru rešenje u borbi protiv kapitalizma. Jedini način kojim ljudi mogu da se suprotstave globalnoj dominaciji kapitalizma, jeste zapravo povećanje fragmentacije jezičkih igara koje postoje. Pošto su jezičke igre u neraskidivoj vezi sa identitetom povećanje broja jezičkih igara koje bi bile legitimne omogućilo bi otvorenije i pluralističnije društvo. Prema Liotaru, glavna pretnja sa kojom se suočavaju ljudi u postmodernim društvima je zapravo redukcija i svođenje znanja samo na jedan kriterijum kapitalističke efikasnosti. Pretnja koja postoji jeste ono što je inherentno kapitalizmu, a to je tendencija da sve što postoji podvede pod svoj sistem funkcionisanja.

Postmoderno stanje u kome se nalaze društva na Zapadu nije takvo da ostavlja ljude bez ikakve nade. Iako ne predlaže novi metanarativ, u zamenu za metanarativ moderne, prostor za subverzivno delovanje unutar kapitalizma ipak postoji. Pošto smo izgubili svaku mogućnost za postizanje konsenzusa, nema zajedničkog shvatanja šta bi bila univerzalna pravda. Liotar u *Postmodernom stanju* piše: „Konsenzus je postao sumnjiva i zastarela vrednost. Ono što nije postalo zastarelo i

sumnjivo jeste pravda“ (1988: 108). Bez obzira na to što univerzalne pravde nema, ipak postoji rešenje koje bi omogućilo da se dosegne do pravde koja nije bazirana na konsenzusu. Ta vrsta pravde se odnosi na individualne narative i njihove razlike nesvodive na kriterijum efikasnosti. U momentu kada su metanarativi nestali stigli smo u situaciju gde postoje veoma različite jezičke igre. Ključna stvar u ostvarivanju pravde u postmodernim društvima ogleda se u otvaranju mogućnosti da se čuje svaki individualni narativ u svojoj svojoj različitosti.

Kao model, za prevazilaženje prepreke nametnute kapitalistički orijentisanom ekonomijom u organizovanju znanja, Liotar navodi ulogu nauke u otkrivanju znanja koje nema za posledicu maksimizaciju profita. To znanje bi imalo sasvim drugačiju logiku od dominantnog oblika jezičkih igara i on takav vid aktivnosti naziva paralogijama. Paralogija je termin kojim se Liotar služi i on bi se mogao definisati kao pogrešna logika u jeziku nastala u cilju slamanja postojećih pravila igre. Kada se paralogijom slome stara pravila igre, onda smo u poziciji da nova pravila moraju da se razviju. Na primer, otkrića u oblasti kvantne fizike su dovela do toga da se neka već postojeća znanja moraju izmeniti da bi se izbegle kontradiktornosti u okviru same nauke. Otvaranje mogućnosti za promenu, pomoću paralogije, predstavlja jedno od centralnih ideja Liotarove misli.

Žan Bodrijar

Nasuprot Liotarovim razmatranjima o postmoderni Žan Bodrijar je teoretičar, književnik i umetnik smatran vodećim postmodernistom, a da pritom u svojim delima gotovo ne spominje reč postmoderno. Poziciju ključnog postmodernističkog teoretičara stekao je stilom pisanja i razradom teorije simulacije krajem 1970-ih i početkom 1980 – ih. Bodrijarova teorija o destabilizovanju principa realnosti postala je u društvenoj misli neraskidivo povezana i nezaobilazna kada se raspravlja o postmoderni. Iako se ogradio od etikete da je postmoderni teoretičar, njegovo celokupno promišljanje savremenog društva, dolazi nakon 1980, i on ga sam naziva radikalnim, doživljeno je kao suštinsko za one koji su prihvatili da živimo u postmodernom svetu. Iako je napisao veliki broj knjiga (nakon potpunog napuštanja marksizma), posvećenih analizi savremene kulture, umetnosti, ratova, ljudskog tela, Diznilenda, filmova, kao i drugih fenomena savremenosti, smatram da postoji vrlo uočljivo jezgro njegovog promišljanja stvarnosti, i to kroz teoriju simulacije. Osnove ove teorije se već mogu naći u knjizi *Simbolička razmena i smrt*, a definitivno su razrađene u knjizi *Simulakrumi i simulacija*. Takođe smatram da bi u odgovoru na pitanje šta je Bodrijaru postmoderno treba izbeći analizu svih dela nastalih u periodu nakon zasnivanja teorije simulacije. Razlog ovome jeste činjenica da Bodrijar piše veoma razučeno o fenomenima sadašnjice uz korišćenje vrlo specifičnih termina kao što su: hiperrealno, simulacija, simulakrum, iluzija, implouzija i zavođenje. Veoma korisnim se može pokazati, kao što će i biti urađeno u daljem tekstu, oslanjanje na intervju s autorom, u kojima je na pitanja o postmoderni govorio sasvim direktno. Ovo pomaže dvostruko. Prvo, mnogo lakše se može doći do onoga što bi po Bodrijaru bilo postmoderno. Drugo, izbeglo bi se moguće učitavanje onog što autor možda nije nameravao da kaže.

Ovo je vrlo bitno pogotovo kad je Bodrijar u pitanju, jer stil pisanja više nalik književnom izražavanju, nenavodjenje bilo kakve literature, terminologija, opširnost pa čak ponekad i vulgaran jezik mogu navesti na eventualne pogrešne interpretacije.

S obzirom da je u jednom od tih intervjuja istakao da je postmoderanu sreću u Americi, oslanjanjem na njegovo, više literarno, delo *Amerika* može se najbolje doseći ono što je on smatrao da postmoderna jeste. Ovim bi se dobio jedan alternativni pristup tumačenju Bodrijarove misli o postmoderni, a teorija o simulaciji stvarnosti i izčezavanju odnosa između znaka i označenog bi bila sačuvana za poglavlje koje će tematizirati postmodernu teoriju filma i medija gde će ova teorija, dopunjena Džejmsonovim razmatranjima, služiti kao jedan od ključnih sredstava u tumačenju postmodernog filma.

Bodrijarov odgovor na pitanje šta je postmoderna

Dakle, kad je u pitanju Bodrijarovo shvatanje postmoderne odmah će biti izloženo ono za šta se smatra da je tačan odgovor, a to je, najkraće, Amerika. Postmoderna, pojam koji on slabo pominje, postoji, ali nije sa tla evropskih zemalja. Amerika je paradigma za sve njegove teorijske postavke o simulaciji, nestanku smisla i ideologije, igri vizuelnih znakova koji, ne označavajući ništa. Potpuna semiološka analiza ove zemlje dovela ga je do toga da je svede na pustinju praznog prostora. Iako je ikona postmoderne misli, Bodrijar tvrdi da je postmoderno susreo tek kad je otišao u Ameriku, a impresije o tom susretu ostale su zabeležene u već spomenutoj knjizi *Amerika*. Tokom jednog intervjuja Bodrijar je tvrdio:

Zatim su mi prikali taj naziv „postmoderna” koji je tek uneo zbrku. Postmoderna nije sa ovih prostora. Ja sam se sa njom sreo kada sam otišao u Ameriku. Ili, bolje reći, sve je to tamo mene srelo. I taj pravac nas je, u neku ruku, uzeo kao taoce. Postali smo taoci postmodernizma. Za mene su rekli: „Dobro, on je postmodernista – prilepili su mi tu etiketu – i više se ne pitamo šta se tu događa”. Nama ovde, u Francuskoj, to ništa ne znači (Bodrijar: 2008 <http://www.jolepuz.com/pages/MEDIJI/intervju/zan-bodrijar.htm>).

U knjizi *Amerika* mogu se naći Bodrijarove analize američkih gradova Njujorka i Los Anđelesa, Hotela Bonaventura i pustinja. Bodrijar tvrdi da je Amerika nalik gigantskom hologramu, jer je svaka informacija sadržana u svim njenim pojedinačnim delovima. U najmanjoj uličici bilo kojeg američkog mesta može se pronaći celina i suština ove zemlje. Kao što hologram ima koherentnu lasersku svetlost, Amerika sa svojom homogenošću prostornih elemenata osvetljena je istim sno-

pom. Stvari su sačinjene od neke manje stvarne supstance, okreću se i pomeraju u praznini usled nekog specijalnog efekta koji nas opčinjava, tako da i ne primećujemo da prolazimo kroz celuloidnu traku. Drugim rečima, sve je nestvarno, sve je produkt simulacije koja je prikrila realnost. Bodrijar se ovim analizama Amerike drži svoje teorije o simulaciji realnosti. Amerika je potpuni proizvod simulacije nazvan simulakrum, pustinja besmisla ili, kako to često napominje, ostvarena utopija. Reklame, pustinje, Las Vegas, Los Anđeles i svi drugi fenomeni na koje je naišao u Americi se, prema njemu, pokazuju kao plastični i jednostavni poput svetlosnog signala. Sve se u Sjedinjenim Državama zasniva na jednom svetlosnom zraku koji bi usled prekida doveo do raspršavanja iluzije i nestanka američke stvarnosti. Posmatrati Ameriku svojim očima ne znači da se nalazimo omađijani iluzijom ili da sanjamo budni, već to znači gledati pri svetlosti razloženoj na dugine boje.

Bodrijar tvrdi da nije dobio nikakvo drugačije gledište na Evropu boraveći u Americi. Kritičko mišljenje o Evropi je jednako moguće i u njoj samoj i izvan nje. Umesto kritike Evrope mnogo puta ponovljene, on predlaže da treba ući u fikciju, zemlju potpune simulacije koja je za njega paradigma postmodernosti. Iako se branio od toga da je postmodernista i da nema ništa sa tim pojmom, on, ipak, postmodernost Amerike izvodi iz sopstvene teorije o simulaciji stvarnosti, objašnjavajući je u ključu hiperrealnog. Hiperrealnost je jedan od njegovih krucijalnih termina kojima se služio u svom teorijskom radu. Smatram da se ovim dolazi do ključa onoga šta je Bodrijar smatrao postmodernim, a nikad nije sam pristao da napiše. Radi se o fikciji Amerike u koju je on sam ušao. Prema njemu Amerika vlada svetom na osnovu fikcije o sebi, ona je nešto što u svakoj svojoj pojedinosti prevazilazi sve dosad postojeće. Već u prvom delu knjige *Amerika*, Bodrijar na jednom mestu, bez mnogo stilizacija i obilaženja onog što želi da kaže, piše o osećanju simulacije u jednoj, po svemu sudeći, za njega potpuno postmodernoj zemlji:

Amerika nije ni san, ni realnost, to je hiperrealnost. To je hiperrealnost jer je to utopija koja je od početka proživljavana kao da je ostvarena. Sve je ovde realno pragmatično i sve nas navodi na sanjarenje. Možda se istina o Americi može ukazati samo Evropljaninu, jer samo on može uočiti savršeni simulakrum, simulakrum imanentosti i materijalne transkripcije svih vrednosti. Amerikanci, pak, nemaju osećaj za simulaciju. Oni su njeno savršeno oli-

čenje, ali ne mogu govoriti o njoj, pošto sami jesu njen prikaz. Oni su dakle idealan predmet za analizu svih mogućih varijeteta savremenog sveta (1993, 30).

Bodrijar i u knjizi *Cool Memories i Amerika* postavlja isto retoričko pitanje: *What are you doing after orgy?* Ovim Bodrijar želi da kaže šta raditi kad u iluziji (koju stvara Amerika) gde je sve dostupno. Sve je podvojeno kroz simulaciju, kao terorizam kroz modu i medije, događaji kroz televiziju i misli kroz pisanje. Kao da je ta dostupnost svega što postoji u funkciji reklame. U Americi lepota ljudskog tela stvorena je plastičnom hirurgijom, a urbana lepota hirurgijom zelenih površina, mišljenje hirurgijom anketa, da bi se ceo proces konačno preneo na genetsku manipulaciju ljudskom vrstom. U Americi više nije važno biti ili čak imati svoje mišićavo telo, nego je važno biti priključen na njega. Priključen na vlastite funkcije kao na video-ekrane. Međutim, tu se proces ne završava već dolazi do druge opsesije, a to je priključivanje na sopstveni mozak. Bodrijar tvrdi da ono što ljudi posmatraju na ekranima svojih kompjutera jeste funkcionisanje mozga. Sve ovo je potrebno u današnjem svetu za trenutno odslikavanje koje je lišeno bilo kakve dubine. Video služi kao nešto što nema više veze sa klasičnom slikom koja je nekad služila za samo posmatranje, video jeste danas samo odraz za priključivanje na samog sebe.

Premda termin postmodernost možemo naći samo na par mesta u eseju *Amerika* Bodrijar izjednačava Ameriku sa radikalizacijom modernizma (njegovim ispunjenjem i prekoračenjem u post fazu) uz istovremeno naglašavanje da je to društvo oduvek bilo oslobođeno od feudalizma i tradicija koje proističu iz istorije evropskog kontinenta. Kraj Evrope, koji se odigrao u Americi, može dobiti značenje kraja modernizma, ali i nastanak postmodernog društva oslobođenog tradicije i istorije. Revolucije i teror, koji su se odigrali na herojski način u Evropi, ostvarili su se u Americi na najefikasniji i najpraktičniji način. Potpunu antitezu Evrope predstavlja Kalifornija. Prema Bodrijaru, ona je super-Amerika. Kalifornija kao takva je antiteza autentičnoj Evropi i ona se ustoličila kao kraljica simulakruma, neistoričnosti i neautentičnosti. Kalifornija, u knjizi *Amerika*, biva počastvovana sledećim odrednicama: „ona ima svu snagu simulakruma..., svetsko središte neautentičnosti..., ona je hiperrealno vitalna..., ogledalo naše dekadencije“ (1993: 103). Bodrijar tvrdi da u njoj ne postoji ništa originalno nego je sve preuzeto iz Evrope

i ponovo joj vraćeno, ali sada očišćeno od bilo kakvog smisla. Kalifornija, ali sa njom i cela Amerika, revolucionarnom duhu Evropljana suprotstavlja simulakrum kao privid. Modernizam i Evropa u tom procesu nestaju, dok Diznilend, film i televizija ostaju kao jedina stvarnost. „Da bi se videla i osetila Amerika, treba barem na trenutak osetiti negde *downtown*, u Obojenoj Pustinji ili u krivini nekog *freeway-a* da je Evropa nestala“ (1993: 104).

Locirajući Ameriku kao centar savremenog sveta u kome je modernost skončala ili doživela svoju radikalizaciju (postmoderna), Bodrijar tvrdi da ona postaje obrazac ka kome se okreće ostatak sveta. Međutim, bez obzira na sve tendencije, on zapaža da, koliko god se Evropljani budu trudili da se prilagode Americi, ona će im ostati izvan domašaja, kao što će sa druge strane, evropski duh istoričnosti i transcendentnosti ostati nepristupačan Amerikancima. Takođe, ni zemlje Trećeg sveta neće biti sposobne da usvoje i internalizuju demokratske vrednosti i duh tehno-progresa. Bodrijar smatra da postoji neka vrsta litarovskog raskola koji će ostati večiti i nepremostiv. Evropski problem je taj da su ideali revolucije, napretka i slobode nestali pre nego što su bili ostvareni. Koncept modernosti kao raskida sa istorijom nikada neće biti deo Evrope, jer je ona izmislila feudalizam, buržoaziju, ideologiju i revoluciju. Sve te ideje imaju jedino smisla za Evropljane, a svi koji su hteli da imitiraju evropske ideale bili su smešni smatra Bodrijar. „A Amerika, Amerika je bila u prilici da napravi rez i uspostavi radikalnu modernost: modernost je dakle originalna tu i nigde više. Mi je jedino možemo podražavati i ne možemo joj prkositi na njenom terenu“ (1993: 80–81).

Možemo zaključiti, da Bodrijar shvatanje postmodernog vezuje isključivo za Ameriku. Bez obzira na to što konstatuje da je američki uticaj ogroman i da svi teže amerikanizaciji u današnjem svetu, postmoderna jeste određena isključivo kao američki fenomen koji uključuje prostor hiperrealnog, simulacije, praznine pustinje, fragmentaciju gradova i ostalih fenomena koje je opisao u knjizi *Amerika*.

U sučeljavanju Evrope i Amerike više se primećuje iskrivljenje, nepremostiv rasep, nego približavanje. Ne razdvaja nas samo jaz, već ponor modernosti. Čovek se rađa moderan, ne može postati moderan. U Parizu, oči bode XIX vek. Po povratku iz Los Anđelesa slećemo u XIX vek. Svaka zemlja ima neku istorijsku

predodređenost, koja joj daje skoro konačno obeležje. Za nas, naš je predeo obeležen buržoaskim modelom '89 i njegovom beskrajnom dekadencijom. Pomoći nema: sve je zasnovano na buržoaskom snu iz XIX veka (1993: 73).

Fredrik Džejmson

Fredrik Džejmson nakon dugogodišnjeg bavljenja marksizmom 1983. objavljuje rad pod nazivom *Postmodernizam i potrošačko društvo* (Postmodernism and Consumer Society). Sledeće 1984. godine, u znatno izmenjenom izdanju, objavio je isti rad pod nazivom *Postmodernizam, ili kulturna logika kasnog kapitalizma* (Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism) u engleskom časopisu *New Left Review* (Roberts, 2000). Interesantno je da je ovaj njegov rad najcitiraniji od svih knjiga i radova koje je do tad, a i u kasnijim godina, objavio. Neki teoretičari, kao što je Daglas Kelner, idu tako daleko i smatraju da je Džejmsonov članak iz 1984. najcitiraniji, najdiskutovaniji i najprovokativniji rad uopšte u 1980-im (Kelner, 2004). Zatim se ovaj članak pojavljuje kao prvo poglavlje Džejmsonove opsežne studije *Postmodernizam, ili kulturna logika kasnog kapitalizma* iz 1991. godine. Kao što je bio slučaj kad je u ovom poglavlju bilo reči o Liotaru i Bodrijaru biće predstavljeno i Džejmsonovo shvatanje postmoderne. Već u uvodnom delu naglašavam da Džejmson postmodernu sagledava iz marksističke perspektive. On o postmoderni piše kao o stanju u kulturi u kapitalističkim društvima. Ako je realizam bio stanje u kulturi ranog kapitalizma devetnaestog veka, onda je modernizam kao pravac vezan za zreli kapitalizam početkom dvadesetog veka, dok je postmodernizam kulturna logika kasnog kapitalizma. Kasni kapitalizam sa kraja dvadesetog veka ima potpuno drugačiju ekonomsku logiku od onog iz devetnaestog veka, na primer, sve manje ljudi radi u fabrikama, sve više njih radi u tercijarnom sektoru koji je vezan za proizvodnju informacija, dok poznavanje informacionih tehnologija postaje kriterijum za zapošljavanje. Prema Džejmsonu, baš kao što kapitalizam ima ekonomsku logiku, on takođe ima i kulturnu logiku, a ta kulturna logika poznog kapitalizma jeste ono šta se u radu pod nazivom *Postmodernizam, ili kulturna logi-*

ka kasnog kapitalizma smatra postmodernizmom. Ipak, pre detaljnijeg izlaganja kako je Džejmson došao do svojih pozicija i njegovog odgovora na pitanje šta je postmoderna, treba dodati da je njegov rad iz 1984. godine, što iz današnje perspektive deluje daleko. Tokom godina koje su sledile (a bile prepune veoma važnih istorijskih događaja, kao što je raspad nekadašnjeg SSSR i slom socijalizma) autori pod uticajem novih društvenih procesa sasvim logično menjaju svoja teorijska shvatanja. Tako će Džejmsonovo shvatanje postmoderne biti dopunjeno njegovim intervjuima koje je nakon 1990-ih davao i u kojima je menjao svoje teorijske postavke iz 1980-ih.

Džejmsonov odgovor na pitanje šta je postmoderna

Kao marksista, Džejmson, za razliku od drugih postmodernih teoretičara, i nakon 80-ih odbacuje da između ranijih oblika kapitalizama i današnjeg postoji diskontinuitet. On smatra da treba i danas spekulirati sa marksizmom, kao što je Lenjin utvrdio da postoje druge imperijalističke etape kapitalizma koji je i dalje kapitalizam samo mnogo većeg reda i veličine i uključuje skup potpuno novih procesa, ali uz dalju dominaciju motiva profita i akumulacije kapitala. Tako isto je moguće spekulirati i utvrditi da postoji treća faza u razvoju kapitalizma i da njoj odgovara kulturna logika-postmodernizam. Treća faza u razvoju kapitalizma u ekonomskoj sferi donosi daleko veće osvajanje svetskih tržišta no što se dogodilo u imperijalizmu, a ceo proces uključuje čitav niz novih tehnoloških dostignuća kao što su atomska energija i informatičke tehnologije. Prema Džejmsonu, pošto smo i dalje u jednom obliku kapitalizma, marksistička objašnjenja i dalje vrede. Radi se samo o modifikaciji kapitalizma osnovi istog, ali sa izmenama u kulturnoj i ekonomskoj sferi. Džejmson tvrdi da je u fazi kapitalizma, nazvanoj imperijalizam, vladalo ono što zovemo modernizmom u kulturi, umetnosti i načinu mišljenja i da je to predstavljalo odlučni raskid sa oblicima kapitalizma devetnaestog veka. Na potpuno isti način sada postmoderno stanje odgovara trećoj etapi u razvoju kapitalizma. Svoju inspiraciju, kako sam navodi, nalazi u delu Ernesta Mandela i njegovoj knjizi *Kasni kapitalizam*, u kojoj autor tvrdi da se danas suočavamo sa čistijim oblikom kapitalizma od svih koji su mu prethodili, a to je multinacionalni kapitalizam.

Džejmson objašnjava da je tokom pisanja knjige *Postmodernizam, ili kulturna logika kasnog kapitalizma* propustio da uoči jedan proces povezivanja i umrežavanja društva, nazvan u društvenim naukama globalizacija. U savremenim radovima sociologa kao što su Gidens, Bek

i Kastels pitanje procesa globalizacije zauzima jedno od ključnih mesta. Džejmson uviđa da njegova teorija o tri faze kapitalizma, različitih kulturnih logika, može da se dopuni najnovijim društvenim zbivanjima intenziviranim raspadom Sovjetskog saveza, globalnom dominacijom američkog neoliberalnog kapitalizma i pojavom interneta kao medijskog sredstva za povezivanje ljudi širom sveta. Slično Bodrijaru, on smatra da je celokupna globalna, a ipak Američka postmoderna kultura, unutrašnji i spoljašnji izraz čitavog novog talasa američke vojne i ekonomske dominacije širom sveta (Jameson, 1995). U skladu sa tim Džejmson tvrdi:

Druga stvar koju bih želio istaknuti jest da je u mom opisu postojao vrlo ozbiljan propust, i to možda zato jer nam to nije bilo tako očigledno u osamdesetima kada sam pisao te stvari, a radi se dakako o globalizaciji. Jer, danas bih rekao da su postmoderna i globalizacija jedno te isto. To su dva načina govorenja o jednoj te istoj stvari. Obje govore o njoj: jedna u pojmovima kulturnog fenomena, a druga u općim pojmovima na ekonomski, finansijski ili politički način. No čini mi se da su one apsolutno srodne. Postmoderna je kultura globalizacije. A globalizacija je treća etapa kapitala. Mislim da su ovo tri pojma koje nam je u interesu učiniti sinonimima, jer onda se može preći s opisa jednog na opis drugoga te ih međusobno obogatiti. I mislim da upravo to danas valja činiti (Jameson, 2008: <http://www.mi2.hr/radioActive/past/txt/01.jameson.interview.rtf>).

Bez obzira što je neznatno menjao teoriju, osnovne postavke koje je izneo 80-ih ostaju iste. Ono što je karakteristično za Džejmsona jeste da on u problematiku postmodernizma ulazi preko umetnosti, da bi sve to proširio kasnije na celokupnu kulturu i društvo. Svoju analizu počinje nabranjem autora i pravaca u savremenoj umetnosti (kao što su Endi Vorhol i pop art, novi fotografski realizam u fotografiji, novi ekspresionizam u vizuelnim umetnostima, pojava eksperimentalne muzike Džona Kejdža i drugih autora, dok sa druge strane postoji konstantno mešanje klasičnih i popularnih stilova u muzici kod autora Filipa Glasa i Terija Rileja, takođe pojave pank a i novotalasnog roka kao eklektičkih oblika roka u odnosu na koje Bitlsi i Stounsi postaju visoka kultura, u kinematografiji reditelji kao Godar i čitav pravac eksperimentalne kinematografije, takođe, i pojava velikog broja komercijalnih filmova), a svi

oni predstavljaju postmodernizme suprotstavljene etabliranim oblicima realizma.

Džejmson u knjizi *Postmodernizam, ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, braneći stanovište da je postmodernizam nova kulturna logika, iznosi nekoliko odrednica ključnih za postmodernu kulturu. Na primer, postmoderna estetska proizvodnja je postala potpuno integrisana u robnu proizvodnju. Sve veća ekonomska žurba u proizvodnji novih roba svih vrsta pridaje polako estetskoj inovaciji i eksperimentisanju dominantnu funkciju i poziciju. Navedene ekonomske potrebe postaju uočljive u svim mogućim oblicima institucionalne podrške novijoj umetnosti preko fondacija, subvencija i muzeja. Arhitektura je od svih umetnosti najpribližnija privredi sa kojom, zbog provizija i vrednosti zemljišta, stoji u direktnom odnosu. Ovim se objašnjava da je procvat i ekspanzija u estetskoj proizvodnji najdramatičnije vidljiva u arhitekturi. Postmodernizam se u arhitekturi pojavljuje kao vrsta estetskog populizma. On ima jednu karakteristiku zajedničku svim postmodernizmima, a to je brisanje granica između visoke i popularne kulture. Sve ovo je praćeno pojavljivanjem tekstova prožetim formama, kategorijama već postojećih stilova. Džejmson tvrdi da su postmodernizmi fascinirani degradiranim prizorima kiča i neukusa. To je kultura trećerazrednih TV serija, reklama, B holivudskih filmova, aerodromske jeftine knjige, popularne biografije, „... to su materijali koje oni više ne „citiraju“ naprosto, kao što su činili jedan Jozce i Mahler, nego ih uključuju u samu svoju supstancu“ (Jameson, 1995: 11–12). Džejmson tokom jednog intervjua izjavljuje da se veliki deo njegove kritike okretao književnosti, koja je po njemu bila mesto gde su se mogli uočiti simptomi društvenog poretka, i da se nije on prestao baviti visokom umetnošću i počeo analizirati popularnu kulturu. Nešto se dogodilo u književnosti i više ne postoji isti oblik visoke književnosti za razliku od zabavne kulture kao što je to bilo pre (Jameson, 2008). U stvari, radi se o procesu u kome su knjige koje su značajne za kulturu danas počele biti prožete popularnom kulturom, one nemaju nikakvu pretenziju da stvore sebi prostor u visokoj kulturi.

Međutim, nije brisanje granica između visoke umetnosti i popularne kulture jedina odlika postmoderne, već postoji još mnoštvo pojava. Ipak, fenomeni o kojima je Džejmson najviše raspravljao su pojava nove plitkosti kako u teoriji, tako i u čitavoj kulturi predstave, ili varljivog nadomeštaja, o kome je i Bodrijar pisao kao o simulakrumu. Na

drugom mestu je pojava sve slabijeg uticaja istorije u dva smisla „... kako u odnosu spram javne Istorije, tako i u novim formama temporalnosti, čija će „šizofrena“ struktura (sledimo li Lakana) odrediti nove tipove sintakse ili sintagmatskih odnosa u temporalnijim umetnostima“ (Jameson, 1995: 17). Treće je pojava novog polja emocionalnog osnovnog tona koje se očitava povratkom starijim teorijama sublimnog. Četvrto i poslednja ključna odlika postmoderne je odnos svega što je već navedeno prema novim tehnologijama, koja u stvari predstavlja sliku i priliku čitavog novog ekonomskog svetskog sistema.

Ipak, moglo bi se reći da su dve ključne kategorije za razumevanje Džejmsonovog poimanja postmoderne pojmovi pastiš i šizofrenija. U novonastalim društvenim okolnostima, kada nestaje moderni subjekat, modernistički stilovi postaju samo citatni delovi postmodernističkih ostvarenja. Savremena postmodernistička civilizacija ostavlja nas u polju stilističke i diskurzivne heterogenosti bez norme. Pastiš, kao imitacija nekadašnjih jedinstvenih stilova izražavanja, kategorija je koja dominira postmodernom. Na primeru kinematografije Džejmson objašnjava kako jedno ostvarenje referira ka velikim istorijskim razdobljima uz izvesnu dozu nostalgije. Iskustvo prošlih vremena već odigrano, evocira se pomoću pastiša. Ovim se kreira iskrivljena slika prošlosti, simulakrum, sa aluzijama i kopijama starih događaja, koji ne prenose istorijsku prošlost onako kako se desila, već naše stereotipe o prošlosti. Filmove koje Džejmson navodi, a predstavljaju primere postmodernog pastiša, jesu *Američki grafiti/American Graffiti* Džordža Lukasa, *Kineska četvrt/Chinatown* Romana Polanskog, *Konformista/Il Conformista* Bernarda Bertolučija. Živimo u vremenu medijske slike, koja je progutala stvarni svet, i u kome dominira pseudo događaj. Sliku vlastite prošlosti moramo tražiti u medijskoj kulturi koja nam istorijske događaje predstavlja kroz popularne slike, dok nam istinska prošlost ostaje izvan stvarnog domašaja. Postmoderna medijska simulirana slika prošlosti ne može se svesti na istoriju. Jedno postmoderno ostvarenje, bilo da je u pitanju kinematografija ili književnost, pokazuje se kao istorija estetskih stilova u pokušaju da nadomesti stvarnu istoriju. Međutim, ta zbrka estetskih stilova nije istorija već nadomestak, pseudo-događaj, spektakl ili simulakrum „identične kopije čiji original nikada nije postojao“ (Jameson, 1995: 32).

Kriza stvarne istorije, istorijskog, sad i gubitak radikalne prošlosti, Džejmsona dovodi do toga da zaključuje da je u savremenosti prostornost

subjekata važnija od istoričnosti subjekta, što prouzrokuje fragmentaciju u postmodernoj kulturnoj logici. Sve ovo nas navodi na to da je došlo do smrti subjekta vođenog modernim individualizmom. „Doista ako je subjekt izgubio sposobnost širenja svojih protežnosti... organizovanja vlastite prošlosti i budućnosti u koherentno iskustva – doista je teško videti kako kulturne produkcije takvog subjekta mogu rezultirati ičim drugim nego „gomilama fragmenata“... (Jameson, 1995: 43). Ipak, baš ovi procesi jesu neke odrednice za analizu postmoderne kulturne proizvodnje preko pojma tekstualnosti ili šizofrenije. Džejmson se ovde oslanja na francuskog teoretičara Žaka Lakana. On svoju teoriju nastanka šizofrenije zasniva na pretpostavci da je kod obolelog došlo do sloma označavajućeg lanca. Radi se u stvari o lingvističkoj interpretaciji Frojdove teorije gde je borba za majčinu naklonost zamenjena onim što se naziva „Ime oca“, što je ustvari očinski autoritet u lingvističkoj funkciji. Iz ovoga sledi da se šizofrenija javlja kod deteta kao njegov neuspeh da se potpuno uključi u područje govora i jezika. Celokupna ideja se može naći još kod Ferdinanda Sosira, koji je prvi došao do zaključka da značenje nije jednoznačan odnos označavajućeg i označenog. Privid da postoji sistem u označavanju je produkovan mnoštvom označitelja i njihovim međudnosom. Slomom označavajućeg lanca dobijamo deliće označitelja koji ne referiraju ni na šta, lakanovski rečeno, stanje šizofrenije.

Jezik, kao sredstvo komunikacije, sadrži mogućnost izražavanja o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. U momentu kada prekinemo označavajući lanac, ostajemo svedeni na iskustvo potpuno čistih materijalnih označitelja, što bi Džejmsonovim rečima značilo „iskustvo serije čistih i u vremenu nepovezanih prezenata“ (Jameson, 1995: 45). Slom temporalnost vodi ka oslobađanju vremenske sadašnjosti od svake mogućnosti da postane prostorom prakse, te tako izolovana sadašnjost počinje da guta subjekat. Sadašnjost se pojavljuje subjektu donoseći povišen intenzitet opijenosti i halucinogene intenzivnosti koji je u stvari, po Džejmsonu, postmoderna euforija koja podrazumeva hiperrealni doživljaj stvarnosti. Ovakav deskriptivni prikaz šizofrenog stanja osvetljava, prema Džejmsonu, ono što se dešava u tekstualnosti jedne šizofrene kulture. Mada napominje da u jednom kulturnom tekstu izolovan označitelj nije neshvatljiv, već je on sastavni deo razumljive rečenice potpuno izolovane od drugog dela teksta. Odličan primer ovog je muzika Džona Kejdža u kojoj se pojavljuju akordi u takvom kontekstu da niste

u mogućnosti da se setite prethodnog akorda, a kamoli da povežete celu kompoziciju u jednu jedinstvenu celinu. Sa druge strane, ovo postmoderno rastavljanje ne ostaje povezano sa morbidnim terminom šizofrenije, već postaje pristupačno veselim intenzivnostima, osećanjima koja zamenjuju afekte strepnje i otuđenja (Jameson, 1995).

POSTMODERNA TEORIJA FILMA I MEDIJA

Mediji i postmoderna stvarnost

Bez namere da se zapadne u tehdeterminizam ili da se medijima pripiše prevelik značaj, u poglavlju o medijima i postmodernoj stvarnosti biće pokazano da se savremena društva menjaju ili trpe ogroman uticaj razvoja novih tehnologija, a pogotovo informacionih. Društva se, kako sociološke teorije tvrde, razvijaju i menjaju u kompleksnoj interakciji kulturnih, ekonomskih i političkih elemenata. Ipak, XX vek beleži sve važniju ulogu medija kao dela društvene stvarnosti, što se polako odražava i na društvenu teoriju. Klasična društvena misao nije pridavala značaj medijima, da bi se to promenilo početkom XX veka sa Valterom Benjaminom i Frankfurtskom školom, pa zatim dolazi do drastičnog uvećanja značaja medija u razumevanju stvarnosti sa Maršalom Mekluanom i britanskim studijama kulture. Konačno, ceo proces evoluiru u teorijama o postmodernom, postindustrijskom i informacionom dobu, ka smeštanju informacionih tehnologija u osnovne činioce, koje simuliraju i supstituišu društvenu stvarnost, čineći je neuhvatljivom, uprkos činjenici da njenih odraza ima sve više i više na televizijskim kanalima.

Sa jedne strane, pojedini teoretičari postmodernizma tvrde da su savremena društva sa novim tehnologijama i novim vidovima kulture označila raskid sa modernim formama života. Postojanje mnoštva televizijskih kanala, surfovanje po sajber prostoru interneta i igranje video igara, predstavljaju drastičnu novinu u ljudskim životima donoseći im virtualne doživljaje iz sajber sveta, iskustvo kakvo ranije generacije nisu mogle ni da zamisle. Prema ovom gledištu, dolazi do nastanka nove ere u kojoj mediji, tehnologija, informacioni procesi i zabava postaju glavni organizacioni princip društva namesto ekonomije. S druge strane, Manuel Kastels, zastupnik klasičnog pristupa u sociologiji i najznačajniji

teoretičar informacionog umreženog društva, ostaje pri tradicionalnom pristupu proučavanja društva uz istovremeno pridavanje velike pažnje medijima. On tvrdi da se pod uticajem informacionih tehnologija (ali i očigledno postmodernih i poststrukturalističkih teoretičara), svi oblici komunikacije zasnivaju na proizvodnji i konzumiranju znakova. Stvarnost je oduvek bila virtualna, jer smo je oduvek opažali kroz znakove i simbole. Ono što je za današnji svet karakteristično, a razlikuje ga od prethodnih, jeste da mediji ne proizvode virtualni svet, nego svet stvarne virtualnosti. Kastels piše:

To je sustav u kojem je sama stvarnost (to jest ljudsko materijalno/simboličko postojanje) u potpunosti obuhvaćena, posve uronjena u virtualnu postavu slika, u izmišljen svet, u kome pojave ne postoje samo na ekranu pomoću kojega se iskustvo komunicira, već same postaju iskustvo. U medij su uključene sve vrste poruka, jer je medij posao tako obuhvatan, raznovrstan i prilagodljiv da u isti multimedijски tekst apsorbira čitavo prošlo, sadašnje i buduće ljudsko iskustvo... (Kastels, 2000: 400).

Sa pojavom filma, radija i televizije, a kasnije i kompjutera i interneta, medijske slike, zvuci i predstave počele su da postaju sastavni deo realnosti svakodnevnog života, a mediji sila sa sve snažnijim uticajem na oblikovanje političkog mišljenja, provođenja slobodnog vremena i formiranja sopstvenog identiteta. Film, radio, novine, časopisi i stripovi su započeli invaziju medijske kulture na čovekovu svakodnevnicu u prvoj polovini XX veka, da bi ona konačno postala preovlađujući oblik kulture sa pojavom televizije nakon Drugog svetskog rata. U savremenom svetu pojedinac je prvi put u istoriji izložen neprekidnom protoku slika i zvukova ne samo u domu, nego i na javnim mestima, nalazeći se tako u virtualnom svetu medijskih predstava koje, kako će biti pokazano, menjaju percepciju prostora i vremena i dezintegrišu razlike između stvarnosti i medijskih sadržaja. Zbog svega navedenog, mediji direktno utiču na oblikovanje dominantnih shvatanja o stvarnosti i vrednostima kojima treba težiti, preko njih se neretko pokušavaju servirati gotova mišljenja o događajima u svetu o kojima većina gledalaca nema osnovnih predznanja. Posredstvom medija, koji su počeli da zamenjuju klasične institucije socijalizacije kao što su škola, crkva i porodica, nude nam se modeli kako se treba ponašati i oblačiti da bismo izazvali utisak muškosti, dopadljivosti ili pripadnosti nekom društvenom sloju. Vizuel-

ne predstave na filmskim platnima, televizijskim i kompjuterskim ekranima prikazuju mitove i simbole, a oni su zbog sveprožimajućeg karaktera medija, počeli da formiraju globalnu svetsku popularnu kulturu. Nadalje, vizuelna medijska kultura velikim delom je zamenila klasične oblike kulture, kao što je književnost, zahtevajući sticanje novih oblika medijske pismenosti zarad adekvatnog tumačenja medijskih sadržaja, ali i korišćenja samih medija.

Medijska kultura je istovremeno i kultura visoke tehnologije, koja primenjuje najsavremenija tehnološka dostignuća. Ona predstavlja važnu oblast ekonomije, jedan od najprofitabilnijih njenih segmenata, i to onaj koji dobija sve više globalni značaj. Medijska kultura tako predstavlja oblik tehno kulture, koja spaja kulturu i tehnologiju u nove oblike konfiguracije, stvarajući nove tipove društva u kojima mediji i tehnologija postaju organizacioni principi (Kelner, 2004: 6).

Interesantno je zapažanje Wolfganga Velša da se postmoderna i informacione tehnologije kod različitih teoretičara nalaze u međudnosu na tri načina: pozitivnom, negativnom i kritičkom (Velš, 2000). Prema njemu, negativno povezivanje karakteristično je onim pogledima, kao što je Habermasov, koji postmodernu vide kao neokonzervativizam, dok je, sa druge strane, pozitivno vezivanje karakteristično za autore sa stavom da je doba postmoderne period univerzalne komunikacije između ljudi, kultura i kosmosa (gde se kompjuterska tehnologija shvata kao sredstvo komunikacije sa kosmosom). Kritičko preispitivanje odnosa postmoderne i tehnologije karakteriše stanovište da savremene komunikacione inovacije stvaraju privid kulturnih pojava, reflektujući samo odraz tehnoloških promena bez ikakvih kritičkih potencijala. U mislioece sa kritičkim odnosom prema tehnologiji spadaju Džejmson, Liotar i Bodrijar. Prema Velšu, nesumnjivo je da tehnološki razvoj spada u pretpostavke postmoderne. Doba koje je omogućilo brza putovanja sa jednog na drugi deo sveta i telekomunikaciju, stvorilo je uslove da heterogeno postane lišeno rastojanja, što dovodi da istovremenost neistovremenog postane moguća. Ovo je uniformni proces do kojeg dolazi usled tehnološkog totalitarizma naše savremenosti. Međutim, postmoderna daleko nadilazi tehnološko doba i predstavlja obrazac sveobuhvatnijeg tumačenja, jer ona obuhvata tehnološko, ali u sebe uključuje i ostalo. Čak se postmodernizam suprotstavlja tehnološkom totalitariz-

mu, kao i svakom drugom, koji se javlja u savremenom svetu. Suštinska razlika jeste da postmoderna uvažava pluralitet, dok tehnološko doba predstavlja monokulturu.

Neuobičajena su i razmatranja postmodernih teoretičara o uticaju medija i tehnologija na društva. Na primer, Liotar u *Postmodernom stanju* tematizuje status znanja u informacionim društvima. On piše: „S pravom se može zaključiti da umnožavanje informatičkih mašina deluje, i dalje će delovati na opticaj znanja onako kao što je to učinio najpre razvoj saobraćajnih sredstava za ljude, a zatim prenos zvukova i slika putem medija“ (Liotar, 1988: 10). Preobražaj prirode znanja pod uticajem novih tehnologija može dovesti do preispitivanja javne vlasti i njenog odnosa prema civilnom društvu. Takođe, postoje loše posledice informatizacije znanja, a to je uniformnost. Ona se rađa zato što znanje ostaje samo ono što se može preneti u informativne kvante. Međutim, čini se daleko interesantnijim ono što je Liotar napisao, o mogućem razvoju medija i tehnologije, u svojoj knjizi koja je izašla pod nazivom *Inhuman*, desetak godina nakon pojavljivanja *Postmodernog stanja*. U pitanju su sada mediji (pre svega kompjuteri) i tehnologije i futurologija. Najavljujući mogući sumorni kraj čovečanstva, Liotar kreće od analiza savremenosti 1980-ih, perioda kada je pisao knjigu. Liotar tvrdi da računari u zapadnim društvima upravljaju sve većim područjem društvenog postojanja, počevši od prostih operacija do aviona koji ne zahtevaju pilote i kompjuterski programiranih nuklearnih centrala, i da je taj proces otišao danas već toliko daleko da su ljudi postali irelevantni za delovanje navedenih strojeva. Liotar tematizuje postojanje veštačke inteligencije, jer kako navodi, ljudi su već smislili računare koji ne zahtevaju nikakav unos podataka, a da su pri tome na izvestan način sposobni za samoreprodukciju. Na primer, kompjuterski virusi imaju sposobnost transformacije na neverovatan broj načina, što je u svakom slučaju nagoveštaj inteligencije i sposobnosti reprodukcije. Kada kritikuje nauku, izlažući svoje strahove za ljudski rod koji bi mogao izgubiti dominaciju nad planetom i svim njenim resursima, Liotar, pre svega, misli na napredak u razvoju veštačke inteligencije.

Teorija složenosti sugerirala bi da na određenom stupnju razvoja, sustavi umjetne inteligencije (baš kao i većina prirodnih sustava) mogu spontano mutirati pomoću takozvanih nastajućih procesa, do viših stupnjeva organizovanosti – možda čak svesti i samo-

svesti. Na tom stupnju govorimo već o umjetnom životu, a postojanje virusa podupire koncepciju alternativnih oblika života (Sim, 2001b: 23–24).

Liotar smatra da, ako tehnologija nastavi da se razvija u započetom pravcu, čovečanstvo može dobiti još većeg neprijatelja od metanarativa opisanih u *Postmodernom stanju*. Mogućnost preuzimanja vlasti od strane kompjutera, nakon toplotne smrti Sunca, ugasilo bi ljudskost. Ne postoji mogućnost zamene ljudskosti mašinama, jer one teže potpunoj i totalnoj kontroli, što ne ukida samo različitost na kojoj on insistira već i vreme. Predodređena budućnost znači da nismo ljudi, da nestaje čovek, jer iz nepredvidivosti budućih događaja proizilazi preduslov mišljenja. U slučaju nepostojanja događaja na koje bismo reagovali, nestao bi i kontekst mišljenja, a upravo savremena tehno-nauka pokušava sa razvojem veštačke inteligencije da to sprovede u delo. Liotar je vrlo jasan kad tvrdi da misao ne sme biti odvojena od telesnosti. U slučaju da se jednog dana to ipak dogodi, onda bi misao trebalo da imitira ljudsko bitisanje – bitisanje unutar tela koje poseduje pol.

Ni Fredrik Džejmson ne vidi medije i tehnologiju i njihovu ulogu u savremenom društvu u pozitivnom svetlu, premda se nije bavio futurističkim prognozama kao Liotar. Treba dodati, kad je u pitanju tematizovanje medija, da su Džejmson i Bodrijar, ali i postmoderni teoretičar Pol Virilio, daleko značajniji od Liotara koji je, sa druge strane, nezaobilazan kad se govori o detektovanju fenomena postmoderne, a pogotovo njegovom ispoljavanju u umetnosti. Bodrijar i Džejmson su razvili teoriju simulacije detaljno izloženu u sledećem poglavlju, a Virilio je na kritici njihovih gledišta razvio sličnu teoriju o supstituciji stvarnosti. Simulacija je ključan termin za razumevanje postmoderne medijske kulture u koju spada film. Kada Fredrik Džejmson razmatra medije, on to radi u kontekstu svojih ideja o savremenom stanju u kulturi. Prema njemu, došlo je do gubitka osećaja istoričnosti, usled nemogućnosti sistema da prizove sopstvenu prošlost, tako da danas ljudska egzistencija boravi u neprekidnoj sadašnjosti, bez tradicije kakva je nekad postojala. Ključna je uloga medija u nastajanju ovih procesa, jer oni čitave nizove informacija neprimetno potiskuju. Osnovna funkcija medija sastoji se u tome da nam omoguće zaboravljanje, to jest da postanu mehanizam za ostvarenje istorijske amnezije. Radi se o procesu u kome je došlo do transformacije realnosti u slike i fragmentacije vremena u seriju sa-

dašnjosti. Mediji doprinose stvaranju onoga što Džejmson zove novom površnošću i plitkošću. U književnosti je deljenje modernog pisanja u najrazličitije privatne stilove ujedno praćeno raspadom samog društvenog života, dovelo do tačke na kojoj su pale sve norme i književnost je konačno svedena na neutralan medijski govor. Raniji modernistički stilovi postaju samo postmodernistički kodovi. Džejmson tvrdi „... danas se razvijene kapitalističke zemlje nalaze u polju stilističke i diskurzivne heterogenosti bez norme“ (Jameson, 1995: 31). Ono što je veoma važno za ovu knjigu iz Džejmsonovog teoretisanja, a što će biti pokazano na primeru Tarantinovih filmova, jeste da prošlost polako biva potisnuta, ostavljajući nas jedino u prostoru drugih tekstova.

Stoga je i modifikovana sama prošlost: ono što je jednom, u istorijskom romanu kako ga definiše Lukacs, bilo organska genealogija građanskog kolektivnog projekta... u međuvremenu je i samo postalo velikom zbrkom predstava, mnogostrukim fotografskim nadomestkom. Snažna parola Guya Deborda sada je još prikladnija „predistoriji“ društva lišenog sveg istorijata, čija je navodna prošlost nešto više od skupa prašnjavih spektakla. U zlokobnoj podudarnosti sa poststrukturalističkom lingvističkom teorijom, prošlost kao referentna biva postupno stavljena u zagrade, a zatim zatrana ostavljajući nas bez ičega osim tekstova (Jameson, 1995: 33).

Najbolji primer za sve procese o kojima piše Džejmson pronalazi u filmu *nostalgije*, što ide direktno u prilog tezi knjige da je film medij koji je najadekvatnije analizirati, jer je zbog svoje prirode uspeo gotovo savršeno da uhvati postmoderni senzibilitet. Ova vrsta filma menja čitavu strukturu pastiša i projektuje ga na društveni nivo, gde se može uočiti očajničko nastojanje da se prisvoji prošlost koje nema. Džejmson se osvrće na filma Džordža Lukasa *Američki Graffiti/American Graffiti* (1973) koji pokušava da prizove *hipnotičku* realnost ere kada je predsednik Amerike bio Ajzenhauer. Film sugerise da su pedesete godine, barem kada je reč o Americi, privilegovani i ponovo nedostupan predmet želja. To vreme je bilo vreme blagostanja, stabilnosti i prosperiteta američkog društva, rokenrol kao muzički pravac nalazio se u svojoj nevinoj početnoj fazi, a sam film daje potpuno idealizovanu sliku tog perioda vraćajući gledaoce u prošla bezbrižna vremena. Ovim prodorom ka prošlosti su se počeli otvarati i drugi istorijski periodi estetskoj

kolonizaciji, a filmove koje Džejmson navodi i spadaju u *filmove nostalgije* su (kao što je već u poglavlju o Džejmsonu rečeno) *Kineska četvrt/Chinatown* (1974, Roman Polanski) i *Konformista/Il conformista* (1970, Bernardo Bertolucci). Međutim, ostaje reći da je možda film *Forest Gamp* ostvarenje iz 1990-ih uspeo da na idealizovan i bezbolan način prikaze ogroman period američke istorije i da savršeno odgovara onome o čemu Džejmson piše još tokom 1980-ih. Prema Džejmsonu, pokušaj da se kroz taj novi diskurs predstavi prošlost, koja izmiče individualnom pamćenju, ili da se predstavi sadašnjost, jesu zanimljivi i problematični.

S obzirom na to da se suočio sa društvenom, istorijskom i egzistencijalnom sadašnjošću i prošlošću, svedenom na referent, Džejmson piše: „... postaje dramatično vidljivom nespojivost postmodernističkog umetničkog jezika „nostalgije“ i genuine istorijskog. (Jameson, 1995: 35). Ipak, dešava se da sažimanje pokreće taj model u kompleksnu i interesantnu potpuno novu formalnu domišljatost. Džejmson tvrdi da *film nostalgije* nikad nije bio staromodni način predstavljanja istorije, već je on prošlosti pristupao stilistički i idealizujuće, prenoseći je doteranim kompozicijama slike na način na koji su mediji 30-ih ili 50-ih to radili. Postepenom analizom Džejmson dolazi i do drugog ključnog pojma za razumevanje postmodernog filma, a to je intertekstualnost. On konstatuje da je neosetna kolonizacija sadašnjosti modusom nostalgije prisutna u filmovima *Badi Hit/Body Heat* (1981, Lawrence Kasdan) i rimejku film *Poštar uvek zvon dvaput/The Postman Always Rings Twice* (1981, Bob Rafelson) i da ovaj poslednji film ne može biti nazvan rimejkom. Razlog tome se nalazi u činjenici što su naša svest o prethodnim ekranizacijama romana, ali i sama egzistencija romana konstitutivni i bitan deo filma i njegovog razumevanja. Film se razume intertekstualno, kroz već postojeće tekstove. Džejmson to izražava na sledeći način: „Nalazimo se u „intertekstualnosti“ kao hotimičnoj, ugrađenoj osobini estetskog efekta i operatoru nove konotacije „prošlosti“ i pseudoistorijske dubine, u kojoj istorija estetskih stilova zamenjuje „realnu“ istoriju“ (Jameson, 1995: 35).

Čitave gomile estetičkih znakova počinju da nam vremenski udaljavaju savremene predstave. Na primer, imitiranje klasičnog holivudskog sistema zvezda u novim filmovima, stari način pisanja tekstova za špice filma, takođe, klasično uvođenje likova u film i oponašanje starog načina snimanja otvara mogućnost igranja istorijskim aluzijama

koje se razumeju u intertekstualnom okviru. Filmovi, snimani u malim gradovima, ponavljaju već puno puta viđen dekor, bez nebodera iz osamdesetih, omogućuju smeštanje radnje u večne tridesete godine XX veka. Ovaj *hipnotički* novi estetski modus i sam se pojavio kao simptom gubljenja istorijata, naše mogućnosti da osetimo i živimo istoriju na delatan način. Džejmson zaključuje svoja razmatranja konstatacijom da nas ova situacija onemogućava da dođemo do prikaza vlastitog tekućeg trenutka.

Žan Bodrijar je prema mnogima jedan od najznačajnijih teoretičara po pitanju tematizovanja medija tokom poslednje četvrtine XX veka. Njegovo delo se nadovezuje na tradiciju misli u kojoj su savremene komunikacije zamenile proizvodnju kao glavni stožer društva, a, pri tome, on nije zauzeo pozitivan odnos prema medijima, već kritički neutralan. U savremeno doba, koje on ne naziva direktno postmodernim, ušli smo simulacijom stvarnosti dobijajući na taj način svet hiperrealnosti. Ne postoji više predstavljanje, kakvo smo znali ranije, stvari koje su bile projektovane psihološki i mentalno, sada se nalaze u hipersvetu. Simulacija nije predstava nekog objekta iz stvarnog sveta, nekog bića ili supstance, ona je proizvodnja nečeg bez porekla u stvarnosti. Tokom prelaza u novi prostor koji ne pripada ni stvarnom ni istini, otpočinje era simulacije likvidacijom svih referencijala i njihovom imitacijom sistemom nepostojećih znakova. Prema Bodrijaru, radi se o zamenjivanju stvarnog njegovim znacima, o operaciji zamenjivanja stvarnih procesa njihovim dvojnicima jednom nepogrešivom mašinom, koja nam nudi oznake stvarnog. Stvarno je ostalo bez prilike da se ikada više proizvede, a to je funkcija medijskih slika u sistemu smrti stvarnosti. „To nadstvarno sada je već zaštićeno od imaginarnog i od svakog razlikovanja između stvarnog i imaginarnog, ostavljajući još mesto jedino orbitalnom vraćanju modela i simuliranom stvaranju razlika“ (Bodrijar, 1991: 6–7).

Daljoj razradi teorije simulacije, u kojoj će Bodrijarovo mišljenje biti najšire zastupljeno, biće posvećeno sledeće poglavlje, dok će težište razmatranja Bodrijarove misli u ovom poglavlju biti prenešeno na direktan uticaj medija na stvarnost, tačnije filma kao najboljeg primera za postmodernu simulaciju stvarnosti. Bodrijar je, kao i Džejmson, pisao dosta o filmu. U knjizi *Simulakrumi i simulacija* nalaze se dva poglavlja o filmovima *Apokalipsa sad/Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola) i *Sudar/Crash* (1996, David Cronenberg). Ipak, poglavlje njegove

knjige pod nazivom *Istorija kao retroscenario* otkriva najviše o njegovim pogledima o međuodnosu filma i stvarnosti. Mit silom istorije proteran iz stvarnog, nalazi utočište na filmu, mediju koji je osvojila sama istorija proterana od strane društva na ekrane, shodno istom procesu oživljavanja izgubljenih mitova. Bodrijar zaključuje da je rezultat ovog procesa činjenica da je istorija izgubljen referencijal ili drugim rečima mit. Istorija smenjuje mitove na ekranu, ali to nije vest kojoj se treba radovati, tvrdi Bodrijar.

Sveprisutan i nezaobilazan događaj savremenosti je agonija snažnih referencijala, agonija svega stvarnog i racionalnog, a to nas sve uvodi u eru simulacije. Generacije pre nas živele su na tragu istorije, prateći krupne i značajne događaje. Danas se stiče utisak da se istorija povukla, ostavljajući *indiferentnu nebulozu*, ispresecanu različitim tokovima, ali odsečenu od sopstvenih referenci. Ova praznina biva ispunjena fantazmima prošle istorije u vidu retrolepeze događaja, zarad oživljavanja vremena u kome je barem bilo istorije koja uključuje svakodnevne rizike života i smrti. Sve što nam se prikaže u cilju je da se nadomesti nedostatak istorije. Svi događaji iz prošlosti oživljeni su bez kriterijuma zarad proizvođenja osećanja nostalgije. Na delu je proces fetišizacije istorije koja prethodi savremenom ireferencijalnom dobu. To je direktan razlog upečatljivoj opsesiji prikazivanja fašizma i ratova u *retro filmu* (kod Džejmsona *film nostalgije*). Istorija je tako posthumno ušla u film, ali njeno ponovno dešavanje na ekranima televizora ili platnima bioskopa nema nikakvu vrednost osveščivanja, nego stvaranja utisaka nostalgije za jednim izgubljenim referencijalom.

Istorija koja nam se sada vraća posredstvom filma, jer nam je oduzeta, nema nikakvog odnosa sa istorijskom stvarnošću, onom koju nam prikazuje. Svi istorijski filmovi, čije je savršenstvo dobijeno montažom i kamerom, deluju onespokojavajuće na nas kao savršene rekonstrukcije. Ključno je to što nas ostavljaju ravnodušnim. Bodrijar navodi primer Bogdanovičevog filma *Poslednja bioskopska predstava/The Last Picture Show* (1971, Peter Bogdanovich). U njemu se govori o vremenu 1950-ih, samo bez psiholoških, moralnih i sentimentalnih nedostataka filmova iz tih godina. Film je suviše dobar da bi bio snimljen 1950-ih. Bogdanovičev film je *retro film* iz sedamdesetih, savršeno retro prečišćen, izglačan i predstavlja nadstvarnu rekonstrukciju filmova iz perioda o kome govori. Pojavljuju se ponovo nemi filmovi i sa njima cela generacija filmova koji će, prema onima, koje smo nekad znali, biti ono

što je android prema čoveku. Bodrijar tvrdi da je većina nastalih filmova u vreme pisanja svoje knjige, početkom 1980-ih, već takvo. Međutim, tokom kasnijih godina pojavili su se mnogo drastičniji primeri *filmova nostalgije* ili *retro filmova*, u knjizi, nazvanih postmodernim. Reditelji poput Tima Bartona, Roberta Rodrigeza, Dejvida Linča, braće Koen i Kventina Tarantina snimili su filmove u retro stilu prizivajući nostalgiju slikom, zvukom i glumom. Oni se sastoje i iz citata već snimljenih filmova koje Bodrijar i Džejmson navode kao retro i nostalgичnim. Ovim je proces simulacije stvarnosti otišao do tačke o kojoj Bodrijar piše kao nepostojanju stvarnog referenta u medijskim slikama. Ako retro filmovi nisu predstavljali istoriju, već iluziju jedne izgubljene istorije, onda su filmovi Koenovih, Linča, Bartona, Rodrigeza i Tarantina citatna dela proizašla iz tih filmova. Bodrijar piše: „Mi, međutim, ulazimo u jednu eru filmova, koji zapravo nemaju smisla, koji su velike sintetičke tvorevine s varijabilnom geometrijom“ (Bodrijar, 1991: 47). Istorija filma postepeno potvrđuje da su se Bodrijarova predviđanja ostvarila, ali u jednom još radikalnijem obliku nego što se tada moglo predvideti.

U knjizi *Simulakrumi i simulacija* Bodrijar piše da je nemoguće snimiti bolji film o simulaciji istorije od Kjubrikovog *Bari Lindona/ Barry Lyndon* (1975, Stanley Kubrick). Međutim, ovo je bila greška, jer iz generacije u generaciju reditelji sve više napuštaju predstavljanje stvarnosti baveći se filmovima o filmu, zatim filmovima o filmu nostalgije, da bi konačno, Tarantino i Rodrigez snimili film, koji ne samo da simulira niskobudžetne filmove prošlih vremena, nego i situacije u bioskopskim salama sa oštećenim trakama. Danas se, dakle, ne simulira samo nedostatak istoričnosti na platnu, simulira se filmom cela nekadašnja praksa gledanja filmova u bioskopima. Kuda će ovaj proces igranja medijima dovesti, teško je reći, ali je sigurno da se on neće zaustaviti sa Tarantinovim filmovima, koji će, kao što je i Kjubrikov *Bari Lyndon*, biti sigurno prevaziđeni po kriterijumima postmoderne simulacije.

U Bodrijarovoj teoriji film prolazi kroz fazu fantastičnog, mitskog, realističkog i stiže do hiperrealističkog. Kinematografija se sve više približava apsolutno stvarnom, u njenoj potpunoj banalnosti, u očišćenosti, u dosadi, a istovremeno u svirepoj pretenziji da bude stvarno. Prema Bodrijaru, ovo je najluđi poduhvat jedne kulture ka naivnoj, čistoj i terorističkoj viziji upotrebe znakova. U pokušaju da bude stvarno film se približava apsolutnoj koincidenciji sa samim sobom, što nije protivrečno, to je čak definicija nadstvarnog.

Film sebe plagira, sebe kopira, obnavlja svoje mitove, ponovo pravi nemi film, savršeniji od onog izvornog... sve je to logično, *film je fasciniran sobom kao izgubljenim objektom isto, kao što je, (kao i mi), fasciniran stvarnim kao ugroženim referencijalom*. Film i imaginarno (romaneskno, mitsko, nestvarno, uključujući i delirantno korišćenje sopstvene tehnike) bili su nekad u živom, dijalektičkom, punom, dramatičnom odnosu. Odnos koji se danas uspostavlja između filma i stvarnog je obrnut, negativan odnos: on proističe iz gubitka specifičnosti i jednog i drugog. Hladno povezivanje, *cool* promiskuitet, aseksualna veridba dvaju hladnih medija koji u asimptotičkoj liniji evoluišu jedan ka drugom: film pokušava da se ukine u apsolutnom stvarnog, a stvarno je odavno apsorbovano u kinematografskom (ili televizijskom) nadstvarnom (Bodrijar, 1991: 48).

Konačno, Bodrijar zaključuje raspravu o filmu konstatujući da film može, ali bezuspešno, pokušati da se stavi u službu oživljavanja onoga što je njegovo postojanje likvidiralo. Ako pokuša da oživi istoriju on će stvarati samo utvare u kojima će se gubiti. Simulacija je jedino što film proizvodi, gušeći stvarnost. Bodrijar na mnogo većem broju strana i daleko detaljnije opisuje proces simulacije stvarnosti od Džejmsona, međutim, primetno je da Bodrijaru *retro film* stvara niz referenci prema nepostojećim referentima (slikama očišćenim od značenja), dok kod Džejmsona *film nostalgije* namesto istorije nudi niz referenci prema drugim tekstovima. Iako je Bodrijarova analiza simulacije osnovno polazište, čini se da Džejmsonovo uvođenje intertekstualnosti precizira kuda taj proces vodi, barem kada je o postmodernoj kinematografiji reč. Ipak, kao što će biti pokazano, film sadrži u sebi još niz odlika, osim simulacije i intertekstualnosti, koje od njega čine jednog od najboljih indikatora postmoderne promene senzibiliteta u kulturi o kojima spomenuti autori nisu pisali.

Da bi se zaključilo poglavlje o medijima i stvarnosti, treba spomenuti čuvenog teoretičara Pola Virilia, ali i za kraj ostaviti čuvenu kontroverzu oko Zalivskog rata podstaknutu Bodrijarovim člankom sa provokativnim naslovom *Rat u Iraku se nije ni desio* (Lane, 2004). Pol Virilio, takođe, kao i njegove kolege postmodernisti, piše o filmu kao mediju od presudne važnosti za savremenost. U knjizi *Informatička bomba* (2000) on tvrdi da se na filmu ništa ne zaustavlja i ništa nema smisla, jer se na ekranima svi fizički zakoni izokreću. Kraj može da

postane početak, prošlost budućnost, ili da desna stana postane leva. U par decenija svog ubrzanog razvoja, film šalje čovečanstvo, protivno njegovoj volji, u eru besmisla, u istoriju bez jasnoće šta je prošlost, a šta sadašnjost. Sa filmom uništenje celokupnog stanovništva sveta ne bi bila elitistička zabava razervisana samo za moćnike po ugledu na Nerona. Film donosi uništenje civilizacije, u domovima svih ljudi, kao masovnu predstavu i opštenarodnu rasonodu. Satisfakcija gledanja filma prenesena je sa darovitosti glumaca i njihove lepote, ka rizicima kojima se izlažu kaskaderi u filmovima katastrofa, glumeći u saobraćajnim nesrećama, brzim jurnjavama kolima, skačući sa konja na konja, da bi ceo proces završio u *realiti šou* emisijama, u kojima bi konačno mogli poginuti stvarni ljudi. I to sve na opšte zadovoljstvo „... milijarde televizijskih gledalaca koji su odavno izgubili tlo pod nogama, udavljeni u mas medijima“ (Virilio, 1998: 91).

Međutim, Virilio je mnogo značajniji zbog svog tematizovanja kompjuterske tehnologije i zastupanja teorije o postojanju dvostruke stvarnosti. Nauka je razvojem informacionih tehnologija stvorila mogućnost ulaska u sajber svet. To je paralelni svet onome što nazivamo realnošću stvarnog sveta. Tragičan fenomen znanja je postao kibernetičko pokretačka snaga, ali ne u pravcu razvoja istorije, nego bezobzirna pokretačka snaga ubrzanja realnosti. Prema Viriliju, samo nekoliko vekova posle Kopernika i Galileja nauka nastanka istine, sada postaje nauka nestanka istine sa dolaskom kibernetičkog znanja koje poriče svaku objektivnu realnost. „Prema tome pošto su obilato doprinele ubrzanju različitih načina prikazivanja sveta, sa optikom, elektronikom, pa sve do novije upotrebe prostora virtualne realnosti, savremene nauke se angažuju u pomračenju stvarnosti, u estetici naučnog nestanka“ (Virilio, 1991: 9). Simulacija stvarnog iskustva se sve češće u različitim oblastima, kao što je obuka pilota, uzima kao zamena za pravo životno iskustvo, dok, sa druge strane, ljudi celodnevnim igranjem kompjuterskih igara i surfovanjem po sajberprostoru stiču virtualna iskustva, a da za svo to vreme, provedeno u zaronjenosti u sajberprostoru, oni gube na iskustvu iz realnog sveta. Sajbersvet je smrt realnosti, Virilio nagoveštava da virtualni svet postepeno nadomešta pravu realnost.

Dakle, u Virilijovoj teoriji, kibernetički prostor ne simulira stvarnost onako kako je to Bodrijar opisao, nego je supstituiše. Živimo u svetu u kome postoje dve realnosti, virtualna i prava. Onog momenta kada virtualna realnost nadvlada pravu, biće katastrofalno po čovečanstvo.

Virilio kritikuje Bodrijara smatrajući neprimerenim njegove tvrdnje – kako se jedan stvarni događaj, kao što je Zalivski rat, nije ni desio, nego je bio simuliran savremenom tehnologijom. On smatra da je rat bio vrlo lokalnog karaktera, ali vremenski globalan, jer je bio medijski potpuno pokriven. Mediji su, stvarajući virtualnu stvarnost, pretvorili rat u Zalivu u igrani film katastrofe, fikciju u kojoj su stvarne žrtve postale nestvarne.

Međutim, Bodrijar je svoj članak napisao inspirisan vestima na CNN-u tokom Zalivskog rata. Naime, novinari iz studija uključili su novinare, koji direktno izveštavaju sa mesta zbivanja, da bi se videlo kako oni sa ratom zahvaćenog područja gledaju isti taj CNN da bi mogli nešto da kažu o trenutnim zbivanjima. Ovo je momet potpunog apsurdna, odvajanja od stvarnog i produkcije hiperrealnosti u kojem vest produkuje vest, takoreći, jedini izvor vesti je druga vest. Ono što se dešava jeste da vest, ne samo da produkuje realnost za gledaoce, već i za one koji su na mestu zbivanja onog o čemu se izveštava. Hiperrealna propaganda je ista kao i Hladni rat, još jedan rat koji se nije desio kao sukobljavanje vojnih snaga u stvarnom svetu. Rat se desio, kao mnoštvo projekcija sa prognozama šta bi bilo kad bi se sukobila dva bloka, računajući na znanje o trenutnoj moći oružja koje poseduju obe strane. S Hladnim ratom sjajno se poigrao Stenli Kjubrik snimivši tragikomičan film *Doktor Strejndžlav*, ponudivši još jednu, ovog puta, filmsku perspektivu o sudnjem danu čovečanstva.

Bodrijarovi članci o Zalivskom ratu težili su da dokažu da je rat bio hiperrealan i da se u konvencionalnom smislu nikada nije desio. Argumentaciju za to, da se rat nije konvencionalno desio, Bodrijar nalazi u činjenici da se rat dešavao kao kompjuterska igra, programirana od strane Amerikanaca. Šta ovo znači? Da u ratu protiv tehnološki slabog protivnika nije postojao nikakav strah od toga da bi on mogao Amerikancima da uzvрати. Svi ratovi do tad su imali barem trunku spontanosti, koja se ogledala u tome da je nešto nepredviđeno moglo da se desi. U Zalivskom ratu nije bilo spontanosti, to jest ništa nije bilo nepredviđeno, sve se dešavalo kao na kompjuterskom ekranu gde je pobeda i predaja protivnika bila unapred isprogramirana. Dakle, događaj nije ni postojao, pošto događaj uključuje barem jedan stepen neizvesnosti i spontanosti. Rat se nije dogodio, prema Bodrijaru, jer nije bilo nikakvog straha da se nešto neće odigrati po unapred zacrtanom planu. Taj nivo unapred određene sigurnosti ratu je oduzeo događajnost. Liotar je

o tome pisao u knjizi *Inhuman*, kao o nepostojanju neizvesnosti koja produkuje predodređenu budućnost. Prema njemu, ovo znači da prestajemo da budemo ljudi (iz već u ovom poglavlju spomenutog razloga), jer nepredvidivosti budućih događaja donosi preduslov mišljenja.

Dokaz da je rat hiperrealan Bodrijar pokušava da argumentuje činjenicom, kad bi on bio stvaran, postojala bi mogućnost nekog apokaliptičnog završetka. Međutim, takva mogućnost se nije javila i pošto je vođen preko kompjuterskog ekrana on je ostao u domenu virtualnog sveta. Virtualni rat je, prema Bodrijaru, teško tumačiti, jer je cela kultura uronjena u obmanu sa proizvodnjem virtualne realnosti, kao čiste imitacije stvarnosti. Zalivski rat nema ništa zajedničkog sa drugim ratovima vođenim u tradicionalnom duhu. To je samorefleksivni pokušaj testiranja, u cilju provere, da li je rat moguć u postmodernom hiperrealnom svetu.

Teorija simulacije i simulakruma

Kako je Bodrijar tačno odredio Zalivski rat, biće jasnije kad uvedemo i termin simulakrum. Pošto u njegovoj teoriji postoji više stupnjeva simulacije, krajnji stadijum proizvođenja slike bez oslonca u realnosti jeste stadijum simulakruma. U ilustrovanj knjizi *Postmoderna za početak* autori Apinjanezi i Gareth šaljivo stavljaju Sadamu Huseinu reči u usta „Ok momci, spremite se da povedete simulakrum na Kuvajt... totalnu invaziju virtualno“ (2002: 133). Pre nego što tačno odredimo Zalivski rat kao simulakrum, biće izložena teorija simulacije. U filozofiji postoji duga tradicija tematizovanja simulacije i simulakruma. Još od Platonovog vremena, ako ne i ranije, teorija i praksa vizuelnih umetnosti bile su gotovo isključivo zasnovane na odnosu stvarnog i njegove kopije. Ovim se istorija umetnosti predstavljala kao hronologija osvajanja stvarnog, dok su simulacija i simulakrum u ovoj teoriji bili potisnuti zato što su ugrožavali ideju reprezentacije kroz potkopavanje tradicionalnog shvatanja odnosa modela i kopije, koji podrazumeva jasnu dihotomiju između originala i reprodukcije ili slike i sličnosti. Klasična teorija je slavila podražavanje stvarnog, a simulakrum je bio negacija tog podražavanja. Simulakrum je slika bez modela, lažni pretendent na egzistenciju. On problematizuje našu mogućnost da razlikujemo stvarno od njegove reprezentacije.

Pored svega navedenog, simulakrum je remetiо poretke prioriteta, koji su sugerisali da bi slika morala biti u podređenom odnosu prema svom modelu. Ovo je bio razlog što se o simulakrumu tokom antike i srednjeg veka govorilo u negativnim kategorijama. Obično je to bio epitet za stvari koje su lažne ili neistinite i on je, u spomenutom periodu, bio termin potisnut u pozadinu filozofske i likovne teorije. Njegova rehabilitacija se javlja 1960-ih godina kao reakcija na masovne medije, koji su počeli da prenose stvarnost sve intenzivnije slikama dobijenim uz pomoć

novih tehnologija, preplavljujući svakodnevicu ljudi koji žive na Zapadu. Sa druge strane, mnogobrojne transformacije u oblasti umetnosti nisu se mogle shvatiti u klasičnom ključu odnosa modela i njegove kopije, već su se umetnici, kritičari umetnosti i filozofi vratili napuštenom pojmu simulacije i simulakruma kao ključnom konceptu za razumevanje savremenih postmodernih tendencija u društvu i teoriji vizuelne reprezentacije.

Platon je, u želji da načini razliku između pojavnosti i esencije i ideje i slike, pisao kako fantazma ili *privid*, ono što danas zovemo simulakrum, nije samo beskorisna slika, već je istovremeno i izopačenje imitacije kao lažna sličnost. U XX veku Delez i Bodrijar će se nadovezati na Platonova shvatanja. Delez će pokušati da promeni Platonovo negativno gledište o stvaranju privida pišući o brisanju razlika između simulakruma i originala, dok će Bodrijar, sa druge strane preokrenuti Platonovu podelu na prave i laže stvari sa tvrdnjom da originalna stvarnost nestaje ostavljajući nas u svetu simulakruma. Prema Bodrijarovim razmatranjima Platonova ideja privida nije moguća jer je stvarno nestalo. Platon u dijalogu *Sofist* (2000) pravi razliku između stvaranja sličnosti i stvaranja privida ili fantazma. Stvaranje sličnosti je podrazumevalo kreaciju kopije koja odgovara originalu, dok fantazma jeste samo prividno slična kopija kojoj je model bio uzor, a ta prividna istovetnost uslovljena je mestom odakle je gledamo. Platon je doveo u pitanje takve neodgovarajuće kopije modela optuživši ih da su lažni pretendenti na biće, simulakrumi. Ovim razmatranjem je već tada uvedena perspektiva posmatrača, činjenica koja ukazuje na osobenost ljudske subjektivnosti. Ona omogućuje da nešto neverodostojno originalu oda utisak ili takoreći simulira da je savršena replika. Iz ovog proizilazi da pojmovi simulacije i simulakruma od prvih antičkih teorija pa do danas uvode, osim stvaralaca, i posmatrača umetnosti.

Pre nego što se zaokupimo Bodrijarom i Džejmsonom, najznačajnijim teoretičarima simulacije i simulakruma, treba skrenuti pažnju na francuskog autora Žila Deleza. On je tokom šezdesetih godina XX veka napisao članak *Simulakrum i antička filozofija* u nameri da izvrši reviziju platonizma i uspostavi simulaciju i simulakrum kao ključne kritičke i umetničke termine našeg doba (Kamil, 2004). Delez menja platonizam tvrdnjom da simulakrum ne pretenduje na status kopije. On piše da je kopija slika obdarena sličnošću, dok je simulakrum slika bez takvih sličnosti. Učenje inspirisano platonizmom učinilo nam je ovu ideju veoma bliskom. Delez smatra da ako je Bog stvorio čoveka

po svojoj slici i nalik samom sebi, onda je čovek kroz greh izgubio sličnost, zadržavši samo sliku. Mi smo tako postali simulakrumi, imitacije samog Boga. Odrekavši se moralne egzistencije, stupili smo u estetsku egzistenciju. Ovaj revizionizam platonizma podrazumeva, u Delezovom viđenju, da je simulacija i njen krajnji produkt simulakrum, sada ponovo doveden do jednakih prava sa objektima, slikama i vernim kopijama. Nekadašnji problem podvlačenja razlika između modela i kopije i esencije i pojavnosti preobratali su se u probleme brisanja spomenutih razlika.

Simulakrum nije degradirana kopija. On je uporište pozitivne snage koja osporava postojanje *originala i kopije, modela i reprodukcije*. U simulakrumu su internalizovana najmanje dva divergentna niza, pri čemu se nijedan od njih ne može označiti ni kao original ni kao kopija... Više ne postoji bilo kakva privilegovana tačka gledišta, izuzev one koja pripada objektu zajedničkom za sve tačke gledišta. Ne postoji mogućnost hijerahija, nema drugog, ili trećeg... Isto i slično više nemaju esenciju, izuzev kao ono što je *simulirano*, odnosno ono što izražava funkcionisanje simulakruma (Delez u Kamil, 2004: 61–62).

Ovim stanovištem izbačena je tačka gledišta podcrtana u platonizmu, jer baš nepostojanjem tačke gledanja razlika nestaje. Delez smatra da je modernost definisana snagom simulakruma. Veštački proizvodi moderne kulture su kopije kopija, i one se moraju dovesti do tačke gledanja gde bivaju preokrenute u simulakrum. Pored Deleza i Fuko je tematizovao simulaciju i simulakrum problematizujući slikarska dela koja dovode u sumnju ontologiju samog objekta. On u svojim razmatranjima nagoveštava da simulakrum predstavlja pretnju za tradicionalne oblike istorije umetnosti. Interesovanje za simulakrum javilo se u francuskim filozofskim krugovima 1960-ih, kao i u umetničkoj produkciji i kritici gotovo istovremeno kad je i pop art otkrio opojnost simulacije i lažnog u vizuelnim umetnostima.

To je bio period kada je umetnička kritika u Sjedinjenim Državama doživela svoj vrhunac kao „izrazito modernistička“ i antiteatralna, opsednuta potragom za autentičnošću i osećanjem, platonskom „idejom“ predočenom kroz romantičarski „poslednji dah“ minimalizma. Ako je posleratna francuska izgubila vođstvo

u umetničkom stvaralaštvu dvadesetog veka, a Njujork „ukrao ideju moderne umetnosti“, Francuzi su to nadoknadili simulakrumom reči. Njihova izlaganja, ne o umetnosti već o teorijama jezika i poststrukturalističkoj filozofiji, mogla su se potom eksportovati u Njujork i primeniti na umetnički objekat. (Kamil, 2004: 63).

Dok su Fuko i Delez ostali u domenu estetike, dotle je, Žan Bodrijar, u svojoj najčuvenijoj knjizi *Simulakrumi i simulacija* iz 1985. godine, postavio pitanje simulacije u središte društvene i filozofske rasprave. Međutim, njegove knjige *Simbolička razmena i smrt* i *Savršen zločin* takođe su bitne za teoriju simulacije. Prva je pisana 1976. godine, gotovo deceniju pre *Simulakruma i simulacije*, i u njoj Bodrijar nije razvio do kraja svoja radikalna shvatanja, dok je druga pisana tokom 1990-ih i predstavlja delo krajnje radikalizacije njegovih pogleda, tako da na osnovu ove tri knjige možemo dobiti zaokruženo viđenje najznačajnijeg teoretičara simulacije i simulakruma o njegovom shvatanju kraja realnosti. Savršen zločin je, prema Bodrijaru, dovođenje teorije simulacije do kraja, nastupanje simulakruma na globalnom planu, konačna transformacija svih naših individualnih činova i širih društvenih događaja u čistu informaciju. Ukidanje sveta klonom realnosti i istrebljenje realnog njegovim dvojnikom. Ceo proces imao je više faza, pa tako postoje tri preobražaja zakona vrednosti u *Simboličkoj razmeni i smrti*, dok odnos između slike i stvarnog u *Simulakrumima i simulaciji* ima četiri faze. U prvoj od spomenutih knjiga, Bodrijar tvrdi da su se od renesanse naovamo smenila tri reda simulakruma. Prvi je bio podražavanje i to je dominantna šema u klasičnom razdoblju renesanse pa sve do industrijske revolucije. Drugi red simulakruma je proizvodnja, dominantna šema u industrijskoj eri, dok je treći red simulakruma simulacija, sadašnje stanje u kojoj vlada kod. „Simulakrum prvog reda spekuliše prirodnim zakonom vrednosti, simulakrum drugog reda tržišnim zakonom vrednosti, a onaj treći strukturalnim zakonom vrednosti“ (Bodrijar, 1991: 61). Iščezavanjem principa realnosti zasnovanog na zakonu vrednosti i pojavljivanje simulacije koda, dovelo je do toga da smenjivanjem postojećih ideologija simulakrumima dospevamo do tačke gde se društveni sistemi smenjuju kroz poretke hiperrealnosti, umesto realnosti. Bodrijar kasnije dopunjuje ovu svoju teoriju četvrtim stadijumom simulakruma nazvanim realizacija. U ovom stadijumu dolazi do raspada svih vrednosti.

Ovo je momenat u kome svet živi svoj kraj, ideje svega su isparile, a svet se kreće samo po inerciji. Na delu je iscrpljenost svih područja, apsurdnost nagomilanih diskontinuiteta.

Knjiga koja se uzima kao najreferentnija, najkreativnija po idejama i načinu pisanja, kada je u pitanju Bodrijarova teorija simulacije, jeste *Simulakrumi i simulacija*. U njoj se može naći ključna periodizacija, za teoriju simulacije i simulakruma, u kojoj slika postepeno menja svoj karakter u četiri faze. U prvoj fazi slika je bila odraz duboke realnosti, onda je došao period da je ona počela da maskira i izvitoperava duboku realnost, zatim treća faza prikriivanja odsustva duboke realnosti i konačno slika je čist sopstveni simulakrum. Simulakrumi, poslednje faze u kojoj egzistiramo, jesu kopije nepostojećih slika, i oni predstavljaju našu jedinu istinu prikrivajući da je realnost nestala. U prvoj fazi transformacija slika je dobra prividnost da bi zatim, u drugoj fazi postala loša prividnost. U trećoj fazi ona pokušava da se pokaže kao privid, dok u četvrtoj slika ne pripada nikakvoj vrsti privida, već simulacije. Ovim dolazimo da stvarno nije više stvarno i da nostalgija dobija potpuni smisao. Ona nudi izvorne mitove i znakove stvarnosti, eskalaciju pravog, jednom življenog tamo gde su objekat i supstanca nestali. Bodrijar konstatuje da pokušaji proizvodnje stvarnog i referencijalnog jesu uporedni, ali i superiorniji u odnosu na proizvodnju materijalnih dobara i da bi to bila simulacija u stadijumu kakvom danas postoji.

Simulacija nije predstava teritorije, neke egzistencije ili supstance, ona je proizvodnja nečeg stvarnog bez svog porekla i stvarnosti. Simulatori u savremenosti pokušavaju da nasele stvarno, da ga poistovete sa svojim modelima simulacije. Bodrijar smatra da je nešto nestalo, a to je čuvena razlika između jednog i drugog koja je predstavljala čar apstrakcije. Tu nestaje metafizika u savremenom svetu, nema više ogledala bića i privida, nema stvarnog i njegovog koncepta. Stvarno je počelo da se proizvodi od minijaturizovanih ćelija, matica, memorija, modela upravljanja i može se danas reprodukovati bezbroj puta, a da pri tom ono nije više racionalno. Takoreći, to reprodukovano stvarno nije stvarno, pošto je izgubilo bilo kakav imaginaran veo. Ono što ostaje je nadstvarno, nastalo kao sinteza kombinatorskih modula u nekom virtualnom prostoru.

Ovim prelazom u virtualni prostor koji ne pripada ni istini, niti stvarnom započinje era simulacije. Likvidacijom svih referenata i njihovim veštačkim vaskrsavanjem u sistemu znakova, obezbeđeni su svi

preduslovi za nastanak totalne simulacije. Ne radi se tu o imitaciji, parodiji ili bilo kakvom dupliranju, nego o zamenjivanju stvarnog njegovim znacima. Na delu je proces odvratanja od stvarnog njegovom supstitucijom dvojnikom, nepogrešivom, označavajućom mašinom, koja nudi sve oznake stvarnog i obezbeđuje vernu reprodukciju svega postojećeg. „Stvarno neće imati nikad više priliku da se proizvede – to je vitalna funkcija modela u jednom sistemu smrti, ili bolje rečeno, anticipiranog uskrsnuća koje više ne ostavlja nikakavu šansu samom događaju smrti“ (Bodrijar, 1991: 6). Virtualni svet nadstvarnog je zaštićen od bilo kakvog upliva imaginarnog i od svake mogućnosti da se napravi razlika između stvarnog i imaginarnog, ostavljajući mesto jedino vraćanju modela i simuliranom stvaranju razlika.

Bodrijar tvrdi da se usled opisanih procesa nalazimo u jednom univerzumu u kome se produkuje sve više informacija, dok sa druge strane u njemu ima sve manje smisla. Uprkos tome što ljudi smatraju da ubrzana cirkulacija informacija proizvodi smisao, ipak to nije tako. Informacija, koja je data kao stvaralac komunikacije, prema uvreženom mišljenju na kraju krajeva, treba da proizvede višak smisla preraspodeljenog na sve delove društvenog. Isto tako, postoji opšte mišljenje da materijalna proizvodnja, uprkos svim iracionalnostima i nefunkcionalnostima, dovodi do većeg bogatstva društava. Ovo je prema Bodrijaru mit i on piše: „Svi smo mi saučesnici tog mita. To je alfa i omega naše modernosti, bez koje bi propala verodostojnost naše društvene organizacije“ (Bodrijar, 1991: 84). Ipak, činjenica je da društvena organizacija propada, jer umesto da informacija proizvodi smisao, ona proizvodi besmisao. „Informacija guta svoje sopstvene sadržaje. Ona guta komunikaciju i društveno“ (Bodrijar, 1991: 84). Dva razloga uslovljavaju rečeno.

Prvi, umesto da informacija omogući ostvarivanje komunikacije, ona se iscrpljuje u simuliranju komunikacije. Umesto proizvodnje smisla, ona samo inscenira smisao i time omogućava proces simulacije. Ovaj proces zahteva ogromnu količinu energije da bi se simulakrum održao, da bi se izbegla desimulacija i suočavanje sa činjenicom da smisla nema. Pitanje o tome da li gubitak komunikacije dovodi do porasta simulakruma, ili simulakrum svojim rastom guši komunikaciju, je uzaludno. Prvi pokretač procesa ne postoji, već se radi o kružnom procesu i on se sastoji od procesa simulacije i procesa nadstvarnog. Ono što se dešava je nadstvarnost komunikacije i smisla, stvarnija od stvarnog i na taj način se ukida samo stvarno.

Drugi razlog, iz procesa sve veće simulacije komunikacije masovni mediji nastavljaju ubrzanu destrukciju društvenog. Informacija rastvara svaki smisao i pretvara društvo u *neku vrstu nebuloze*, koja nikada neće dovesti do viška inovacija ili imaginacije, već do *totalne entropije*. Socijalizatorska društvena funkcija medija, prema Bodrijaru, ne postoji, jer oni vrše imploziju društvenog u masama. Svi sadržaji smisla nalaze se apsorbovani u jednom dominantnom obliku medija. Time sam medij predstavlja događaj. Ne radi se samo o imploziji medija u mase, nego se istovremeno dešava implozija samog medija u stvarnom, „implozija *medijuma i stvarnog*, u neku vrstu nadstvarne nebuloze, u kojoj se više ne mogu razaznati čak ni jasna definicija i akcija medijuma“ (Bodrijar, 1991: 86). Tradicionalni status medija je doveden u pitanje. Ako je Meckluan napisao da je medij poruka, što predstavlja ključnu formulaciju ere simulacije, to ne znači samo kraj poruke. To znači, sa druge strane, da ne postoji ni medij. Više nema medija kao posredničke distance jedne i druge stvarnosti, između jednog i drugog stanja stvari. Bodrijar piše da treba sagledati do kraja ovu originalnu situaciju, ona je jedina preostala. Pesimistički i krajnje distancirani zaključci odaju utisak kao da Bodrijara opisana situacija uopšte ne pogađa. Čini se da on pokušava da zauzme poziciju neutralnog posmatrača kraja realnosti, konstatujući bez emocija da je bilo kakva revolucionarna promena posredstvom sadržaja nemoguća. Uzaludno je sanjati o promeni ovako opisanog stanja, budući da je simulakrum prikrrio stvarnost i da su mediji i stvarno sad jedna jedina *nebuloza* nerazrešiva u svojoj istini. Svi pokušaji oslobađanja, emancipacije i oživljavanja subjekta igraju igru sistema, čija je svrha danas hiperprodukcija i revitalizacija smisla i reči.

Ovaj pesimistički ton Bodrijar zadržava i u knjizi *Savršen zločin*, koja bi se mogla svrstati u delo njegove pozne faze. Ipak, moglo bi se reći da on još više radikalizuje svoje pozicije i zaoštava terminologiju, ponavljajući već jednom rečenu teoriju simulacije i simulakruma, samo sad više u književnom i poetičnom stilu, nego u tehno-terminima koji se mogu naći u njegovim delima iz 1980-ih. U *Savršenom zločinu* on piše da je simulakrum uništio realnost, a da je naša sudbina u dovršavanju tog zločina, u neprekidnosti zla i nastavljanju ničega. Obrćući čuveno filozofsko pitanje zašto postoji nešto, a ne ništa, Bodrijar se retorički pita zašto postoji ništa, a ne nešto? Odsustvo stvari iz njih samih i činjenica da se one ne događaju jeste proizvod povlačenja svega iza pojavnosti i to predstavlja iluziju sveta, potpuni simulakrum realnosti.

Slika ne može da predstavlja realno, jer je ona ta realnost. Stvari su, piše Bodrijar, progutale svoje ogledalo i postale prozirne same sebi. Svet nestaje posredstvom simulacije, a pitanje o njegovom postojanju se ne može postaviti, što predstavlja lukavstvo samog sveta. Slikari su slikajući boga prikrivali pitanje njegove egzistencije, jer je iza svake njihove slike bog nestajao. Ovo je dovelo do toga da se problem više nije postavljao, nestao je zajedno sa svojom simulacijom. Ljudi su isto uradili sa istinom, rešili smo se nje sa tehničkim simuliranjem slika u kojima nema šta da se vidi.

Pošto više ništa ne želi da bude gledano, već samo da bude vizuelno apsorbovano i da kruži ne ostavljajući tragove, ocrtavajući na neki način estetički uprošćenu formu nemoguće razmene, danas je teško iznova pojmiti pojave. Toliko teško da bi govor o njima bio govor u kojem nema šta da se kaže – ekvivalent jednog sveta u kojem nema šta da se vidi. Ekvivalent čistog objekta, objekta koji to zapravo i nije. Skladna istovetnost ničega s ničim, Zla sa Zlom. Ali objekat koji to nije ne prestaje da vas opsega svojim praznim i nematerijalnim prisustvom. Čitav problem je u tome da se na granicama ničega materijalizuje to ništa, da se na granicama praznog iscrta filigram praznog i da se na granicama ravnodušnosti igra po tajanstvenim pravilima ravnodušnosti (Bodrijar, 1998: 16).

Na kraju analize Bodrijarove teorije simulacije treba se vratiti na Zalivski rat i objasniti kojem stupnju simulacije on pripada. Ako je reč o drugoj fazi simulacije, gde stvarnost biva pomešana sa simulacijom, moglo bi se reći da je došlo do nestanka granica između stvarnosti i samog događaja. Postaje nejasno šta je realnost rata, a šta simulacija medija. U ovom slučaju rat bi bio stvaran, a mediji bi doprineli njegovom iskrivljenju kod globalnog gledališta. Međutim, da bi rat bio stvaran, on bi morao, barem u minimalnoj količini, kao što je već rečeno, da sadrži dozu spontanosti koja bi otvarala mogućnost za izvesne apokaliptične posledice izmicanja samog rata kontroli. Bodrijar smatra ne samo da do ovakve progresije nije došlo, nego je ona bila nemoguća, jer je sve unapred bilo isprogramirano u virtuelnom svetu. Svi događaji tokom rata nalazili su se isprogramirani na kompjuteru, ništa se spontano nije desilo, smatra Bodrijar. Stvar komplikuje činjenica (o čemu i Daglas Kelner u svojoj *Medijskoj kulturi* opširno piše) da Irak nije ni izvršio invaziju

na Kuvajt, što je zvanično uzeto kao povod Zalivskog rata. Američka medijska produkcija i propaganda je prevarom načinila lažne satelitske snimke i dovodila svedoke iračke invazije u Senat (koji u stvari nikad nisu bili u Kuvajtu) stvarivši time simulakrum jedne invazije kome je gotovo ceo svet poverovao. Simulakrum kompjuterske i televizijske virtualne realnosti pokrio je i samu realnost Zalivskog rata, ništa više osim kompjuterske predstave i onoga što je video na CNN-u nije mogao da kaže ni komentator sa lica mesta. Ovim tvrdnjama Bodrijar, za razliku od Deleza, deluje u duhu platonizma, odbijajući da uoči ijednu pozitivnu stranu savremenih medija.

Džejmsonu tematizacija simulacije i simulakruma nije ključna teorijska stavka i o tom problemu, identifikujući ga u svom delu *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, piše vrlo ukratko. Džejmson je okupiran istorijom koja iščezava usled sveprisutnosti događaja, što predstavlja agoniju svega stvarnog i racionalnog koja nas konačno sve uvodi u eru simulacije. Kao i Bodrijar, koji konstatuje nestanak realnosti koja ustupa mesto *nebulozi*, Džejmson detektuje nestanak istorije iza kog ostaje *indiferentna nebuloza*. Pod simulacijom u njegovoj teoriji potpada sve što nam se prikaže u savremenosti zarad postizanja cilja da se nadomesti nedostatak istorije. Svi se događaji jednom življeni u prošlosti oživljavaju medijskom medijacijom, samo sada bez ikakvog kriterijuma zarad proizvođenja 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. Kultura simulakruma zaživljava, piše Džejmson, oslanjajući se na Debora i njegovu knjigu *Društvo spektakla* (2009), u društvu gde je razmenska vrednost generalizovana do tačke da se brišu sećanja, a slika postaje krajnja forma robne materijalizacije. Debor je u *Društvu spektakla* pisao da je fetišizam robe dominacija stvari nad društvom i da doživljava svoj vrhunac u spektaklu, a stvarni svet biva zamenjen izborom slika, projektovanih iznad njega (Debord, 2009). Svet u kome vlada spektakl jeste svet robne dominacije nad čitavim životnim iskustvom (Debord, 2009). Pojam spektakla bismo mogli protumačiti kao Deborovo shvatanje simulakruma. U njegovom tumačenju spektakl nastaje usled razvoja savremenih masovnih medija i predstavlja samo srce nestvarnosti (simulakruma) savremenog društva.

Slike odvojene od svih aspekata života stapaju se u jedinstven tok stvari u kojem prethodno jedinstvo života više ne može biti ostvareno. Fragmentarno opažana stvarnost regrupira se u novo, sopstveno jedinstvo, kao odvojeni lažni svet, predmet puke kontemplacije. Specijalizacija slika sveta dostiže vrhunac u svetu nezavisnih slika koje obmanjuju čak i same sebe. Spektakl je konkretizovana inverzija života, nezavisno kretanje neživota (Debord, 2009: <http://www.kosmoplovci.net/debord/drustvospektakla/drustvo.htm>).

Nova logika simulakruma će se, prema Džejmsonu, najviše odraziti na istorijsko vreme, ukidajući sposobnost slika da se na bilo koji način povežu sa istorijom. Dejstvo simulakruma na istoričnost je već pokazano u prethodnom poglavlju na primeru *filma nostalgije*. Uopšteno, to dejstvo se javlja u svim domenima stvarnosti. Džejmson tu pojavu objašnjava: „Ta situacija bez sumnje određuje ono što istoričari arhitekture zovu *istoricizam*, naime ljudožderstvo prema svim stilovima prošlosti, igru nasumičnih aluzija, i uopšteno ono što je Henri Lefebvre nazvao rastućim primatom onog *neo*“ (Jameson, 1995: 32). Ključna je stvar Džejmsonova tvrdnja da slike koje nam se pokazuju danas ipak imaju svoj koren, ali ne u nekoj stvarnoj istoriji ili sadašnosti, već u drugom tekstu, stilu ili žanru. U tom pogledu Džejmsonova teorija simulacije i simulakruma, iako daleko slabije razvijena od Bodrijarove, otvara mogućnost intertekstualnog tumačenja dela popularne kulture.

Zaključujući poglavlje o simulaciji, biće spomenuta SF pripovetka Filipa K. Dika *Plati za otisak* (Pay for Printer 1987, Kamili 2004). U njoj se na književni način skreće pažnja na problematičan status objekta u savremenosti. U pripovesti se opisuje Zemlja nakon nuklearne katastrofe. To je period izmeštene budućnosti u kome su svi preživeli postali u potpunosti zavisni od proizvodnje kopija stvari koje su nekad postojale. Kopije, od najsitnijih stvari do automobila, pravilo je jedno dobronamerno vanzemaljsko biće. Ljudi su mu donosili modele nekadašnjih stvari, a vanzemaljsko stvorenje im je pravilo savršene otiske, simulakrume. Kako se priča razvija, simulakrumi stvari polako počinju da se rastaču u ništavilo. Ceo svet počinje da se raspada, zato što je sačinjen od manjkavih duplikata. Predmeti gube svoju stvarnost, automobili su nepokretni, novine nečitljive, a površine nemaju dubinu. Epilog je takav da ljudi odustaju od reprodukcije manjkavih duplikata ili simulakruma stvari iz prošlog sveta i počinju sami da stvaraju predmete

koji su im potrebni za svakodnevni život. Priča je, kao i čitava teorija francuskih teoretičara druge polovine XX veka, bila podstaknuta stvarnošću zapadne masovne proizvodnje i potrošnje.

Intertekstualnost i citatnost

U prethodnim poglavljima već je spomenut pojam intertekstualnost. Kod Džejmsona on označava način izražavanja u produkciji kulturnih tekstova u etapi kapitalizma, u kojoj vlada postmodernizam kao kulturna logika. Filmovi, knjige, televizijske emisije i muzika, producirani u razdoblju nakon pada visoke modernističke ideologije stila, označeni su kao proizvodi kulture okrenuti prošlosti. Postmoderna simulira prošlost u medijskoj kulturi prezasićenoj zvukovima i slikama prošlih vremena. Nalazimo se u intertekstualnosti kao osobini medijskog efekta, koji nam vraća nostalgичno prošlost, u kojoj naša predstava o istoriji estetskih stilova zamenjuje stvarnost. Ovo je jedna od ključnih crta postmodernog filma, a ovako shvaćen pojam intertekstualnosti biće jedno od osnovnih sredstava njegovog tumačenja. Kada su moderni avangardni pokreti ostali bez ideje vodilje u odbacivanju prošlosti i stalnom uvođenju novina, dolazi do postmodernog odgovora sa uvođenjem istorije uz izvesne doze ironije i intertekstualne citatnosti. Ipak, pre nego što se vratimo savremenom medijskom stanju i detaljnijem razmatranju pitanja intertekstualnosti, biće dat kraći uvod o razvitku i prvobitnom značenju ovog pojma.

Još je Sosir isticao važnost veze između znakova, zasnivajući strukturalnu semiologiju. Tendencija da posmatra pojedini tekst kao odvojenu i zatvorenu celinu, s namerom da istraži samo spoljne strukturalne uslove koji su usloveli njegovo nastajanje, predstavlja osnovnu slabost strukturalne semiologije. Osnovni zadatak u strukturalnom pristupu jeste utvrditi šta je uključeno, a šta isključeno iz pojedinog teksta, što je veoma razumljivo, ali i dosta šturo tumačenje nekog dela. Osnovni razlog skromnosti ogoljene strukturalne analize leži u činjenici da znaci prevazilaze strukture. U semiologiju pojam intertekstualnosti unose Rolan Bart i Julija Kristeva, pojam koji se

kasnije vezuje uglavnom za poststrukturalističku teoriju (Chandler, 2008). Kristeva iznosi gledište po kojem svaki tekst ima dva nivoa tumačenja. Prvi nivo je horizontalni i povezuje autora i čitaoca teksta, dok drugi nivo povezuje tekst sa drugim tekstovima. Ono što ova dva nivoa dele su već postojeća pravila, od kojih zavisi svaki tekst i njegov čitalac. Kristeva tvrdi, kao i poststrukturalisti, da svaki tekst nastaje pod uticajem već postojećeg univerzuma diskursa (Chandler, 2008). Iz ovog proizilazi da, umesto proučavanja struktura teksta koje uslovljavaju i oblikuju tekst, treba proučavati kako su te strukture nastale. Dakle, pažnju bi trebalo usmeriti ka ranijim tekstovima koji su uslovlili nastanak sadašnjih.

Intertekstualnost označava mnogo više od uticaja prethodnih generacija autora na sadašnje. Prema strukturalizmu, jezik ima moć koja ne prekoračuje samo individualnu kontrolu, već i određuje subjektivnost. Iz ovakvog gledišta proizilazi da je celokupno iskustvo određeno već postojećim delima, a jedinstvenost teksta i originalnost autora ovim su bitno ugrožene. Sosir je isticao da je jezik sistem nastao pre pojedinca. Prema poststrukturalizmu, mi smo već unapred određeni semiotičkim sistemom, a ovo se pogotovo odnosi na jezik. Da bismo govorili, treba da koristimo već postojeće koncepte i konvencije. U tom smislu, jezik interveniše između ljudskih bića i njihovog sveta. Poststrukturalizam, kao teorijska koncepcija, počiva na pretpostavci da značenja reči nisu u svetu oko nas, nego ih proizvode različiti simbolički sistemi koje tokom života učimo. Reči nisu prirodni znaci, odnos između označenog i znaka je proizvoljan. Ne postoji ništa što podseća na drvo u reči 'drvo'. Svaki jezik koristi različite reči za isti predmet. „Nijedan od elemenata znaka ne određuje onaj drugi: niti označitelj izražava značenje, niti označeno liči na oblik ili zvuk“ (Belsey, 2003: 11). Savremeni zagovornici poststrukturalizma radikalizuju ova shvatanja tvrdeći da subjekt nije taj koji govori, već je govor taj koji se služi subjektom. Teoretičari intertekstualnosti su ovim doveli u pitanje koncept autorstva, svodeći autora teksta na orkestratora već postojećih diskursa. Tekst prestaje da bude autonoman i postaje višedimenzionalni prostor u kome se pojavljuje više pristupa pisanju, od kojih nijedan nije originalan, preplićući i sukobljavajući se međusobno.

Čitalac u poststrukturalističkoj teoriji stvara autora, čitajući fragmente, on sklapa predstavu o piscu. Jedan tekst, ili celokupni opus jednog autora nastaje pod uticajima različitih diskursa i prepun je proti-

vrečnosti. Najbolji način za redukciju ovih protivrečnosti jeste da stvorimo više autora, recimo, kao što sociolozi prepoznaju ranog Marksa i poznog Marksa. Epoha postmoderne dovela je u pitanje ideje jedinstva, identiteta, subjekta, u nameri da pokaže da su one kulturno uslovljene i istorijski promenljive. Posebno mesto u ovim postmodernim strategijama je tematizovanje i redefinisavanje pojma autora. Modernistički projekt posmatra autora kao autonomni subjekt, dok, s druge strane, postmoderna kritika ukida ovu autonomnost, naglašavajući da je autor predstava novijeg datuma, proizašla iz pretenzija prosvetiteljstva. Dva mislioca koja su pripadala teorijskoj struji poststrukturalizma, Rolan Bart i Mišel Fuko, u svojim razmatranjima najradikalnije su doveli u pitanje koncept autora. Rolan Bart je, objavljujući smrt autora, najavio rođenje čitaoca, tvrdeći da jedinstvenost teksta ne leži u njegovom poreklu, već u njegovoj destinaciji. „Pošto je sveznajući, autonomni autor, kao reprezentant i metafora autonomnog, vrhovnog i jedino ovlašćenog Subjekta... uklonjen, a delo pretvoreno u mrežu, višedimenzionalno tekstualno tkivo... dakle (kon)tekst sastavljen od mnogobrojnih citata, aluzija, oblikuje se nova žiža pisanja i značenja – a to je *Čitalac*...” (Jovanov, 1999: 15–16). Kao što će to u narednom poglavlju biti detaljno pokazano, prema Bartovom mišljenju, pisac se pojavljuje kao gost u polju teksta, kao neko ko je upisan u tekst, gubeći time svoje privilegovano mesto autora. U prilog ovome ide Ekovo priznanje u njegovoj knjizi *O književnosti* (2002) u poglavlju naslovljenom *Borhes i moja muka s uticajima*, gde on kao autor književnih dela piše:

Na primer u mom poznom radu pronalazeni su uticaji kojih sam ja bio apsolutno svestan, drugi koji se nisu dali proveriti, jer ja nisam znao njihov izvor, treći koji su me iznenadili, ali ubedili – kao kad mi je Đorđo Čeli... ukazao na uticaj istorijskih romana Dimitrija Mereškovskog u *Imenu ruže*, a ja sam morao priznati da sam ih čitao kad sam imao dvanaest godina, mada sam ih tokom pisanja smetnuo s uma... Ovo ne kažem u želji da poreknem svoje dugove, koji su mnogobrojni, nego da na njih uputim i nas privedem jednom, po mom uverenju, temeljnom načelu... najvažnije je da knjige s knjigama razgovaraju (Eko, 2002: 113–114–115).

Dakle, intertekstualnost ima sad već dužu istoriju, a u knjizi *Intertextuality* (2006) Mari Or pravi razliku između klasičnog shvatanja

intertekstualnosti i postmodernog. U postmodernoj teoriji nedostatak istoričnosti i konstantna simulacija stvarnosti posredstvom medija, dovele su nas do trenutka kada iza medijski simulirane realnosti stoji nepregledno polje drugih tekstova. Medijske slike nemaju oslonca u realnosti, one su čisti simulakrumi. Između ideje intertekstualnosti, kojom je semiologija krenula u tumačenje dela posvećenih stvarnosti i postmoderne intertekstualnosti, u kojoj postoji svestan napor autora da se igraju medijem i stvaraju citatna dela, postoji razlika. Moglo bi se reći da je citatnost postmodernih filmova, ali i drugih ostvarenja iz medijske kulture, jedna od ključnih njihovih odlika. Ali ne samo to, već postoji potpuno razvijen metod stvaranja savremenih citatno intertekstualnih medijskih formi. Intertekstualnost je postala način izražavanja u postmodernom filmu.

Na primer, film *Mulen ruž/Moulin Rouge* (2001, Baz Luhrmann) nastao kao aluzija na operu Đuzepe Verdija *La Traviata*, sa anahronom upotrebom muzike, glumicama obučenim u stilu kan-kan plesačica iz devetnaestog veka, jeste odličan primer intertekstualnosti. Film preuzima način montaže muzičkih video spotova i koristi savremena dostignuća tehnike da stvori spektakl i dočara publici ono što reditelj zamišlja da se dešavalo u Mulen ružu. Svet ovog filma je vrlo stilizovan, smešten u XIX vek, a dijalozi između junaka ovog mjuzikla su pesme (koje glumci pevaju) iz popularne kulture XX veka. U ovom mjuziklu se može čuti kako glumci vode dijalog pevajući pesme Merilin Monro, Madone, Bitlsa, Nirvane, Fet Boj Slima, grupe Kvina, grupe Polisa, Eltona Džona, Dejvida Bouvija, U2, Fila Kolinsa, Džoa Kokera, grupe Kis i još mnogih drugih izvođača. Sve u *Mulen ružu* je citatno i gotovo besmisleno, osim činjenice da je film vizuelni i audio spektakl. Film donosi nostalgiju za vremenima koja su prošla i u kojima je nevinna ljubav između dvoje mladih ljudi bila ostvariva, bez prisustva ironije ili patetične parodije, načina na koji se ona danas predstavlja u medijskoj kulturi.

Na temu postmoderne citatne ironije, u odnosu dvoje zaljubljenih, sjajno piše Umberto Eko u svom pogovoru romana *Ime ruže*. Postmoderno stanovište izraženo je u činjenici da bi muškarac mogao da iskaže svoju ljubav ženi rekavši: *očajnički te volim*, međutim on zna da ona zna, kao što i ona zna da on zna, da su ovakve fraze već viđene kod različitih autora kao što je Lijala Negreti. S obzirom da bi ta citiranost mogla da ugrozi njegove namere i da dovede do toga da on izgubi ugled

u očima žene, muškarcu uvek preostaje da kaže: kao što bi Lijala rekla *očajnički te volim*. Ovim bi muškarac, prema Eku, uspeo da izbegne lažnu nevinost, stavljajući do znanja jasno činjenicu da se nevino u savremenom svetu više i ne može govoriti. Pritom, on bi ipak uspeo uspešno da izrazi ljubav ženi u jednom periodu koje ne poznaje nevinost. „Tako se nijedno od dvoje sagovornika ne bi osetilo nevinim, oboje će prihvatiti izazov prošlosti, onog već izrečenog što se ne može ukloniti, oboje bi se svesno prijatno poigrali sa ironijom... Ali oboje bi uspeli još jednom da progovore o ljubavi“ (Eko, 2004: 473). U istom maniru glavni junak filma *Mulen Ruž* zavodi svoju ljubav citirajući reči pesme od Bitlsa *All We Need Is Love*.

Bilo bi neverovatno zamisliti gledaoca koji ne bi uspeo da barem u izvesnoj meri prepozna namere reditelja *Mulen ruža* da citira različite tekstove popularne kulture. Takav gledalac ili nije imao priliku da upali televizor ili možda dolazi iz delova sveta u kojima zapadna kultura nije izvršila uticaj. Ipak, za razumevanje filma prevashodno je važno da *Mulen ruž* ima sasvim logičnu radnju i da se može bez bilo kakvog predznanja o tekstovima popularne kulture pogledati kao jedna celina, mjuzikl o dvoje zaljubljenih. Čarls Dženks je u delu *Jezik postmoderne arhitekture* o ovom fenomenu govorio kao dvostrukom kodiranju arhitekture, a s obzirom da se ova ideja može različito protumačiti, ona se može navesti i kao primer razumevanja, ne samo arhitekture, već i medijske kulture. Citatnost jednog filma, kao što je *Mulen ruž*, teško je da ostaje neuhvatljiva. Međutim, treba biti u dovoljnoj meri obrazovan pa primere citatnosti uočiti i u arhitekturi i književnosti. Ovo je savremenom čoveku već daleko teže. Postmoderna građevina, kao i popularna zabava i književnost, u dvostrukom kodiranju sadrži dva sloja. Prvi, citatni, koji razumeju ljudi poznavaooci arhitekture antike, renesanse, baroka, gotike ili neke druge epohe, drugi, funkcionalni, prema kome ta građevina, osim što je naizgled lepa, ima i upotrebnu funkciju. Kada su u pitanju arhitektonski i književni stilovi prošlih epoha, prepoznavanje i uživljavanje u nekom citatnom postmodernom delu postaje sve teže i ograničeno, a brojni intertekstualni citati ostaju potpuno neshvaćeni.

Primer dvostrukog kodiranja se može danas pronaći od reklama do kompleksnih književnih dela, kao što su Borhesova ili Ekova. Za razumevanje spomenutog romana *Ime ruže* potrebno je biti u mogućnosti da se opaze stilska rešenja, kao što je unutrašnji monolog, metanarativna igra teksta (komunikacija sa drugim već postojećim tekstovima),

mnogobrojnost glasova naracije, podrivanje vremenskog sleda događaja, iznenadne promene stilskog registra i preplitanje naracije u trećem i prvom licu sa slobodnim neupravnim govorom. U ovom smislu postmoderna književna dela daleko su kompleksnija za tumačenje od popularnih filmova kao što je *Mulen ruž*, premda, kada bude bilo reči o najboljim primerima postmodernog filma, kao što je čitav Tarantinov opus, biće jasno da je i za razumevanje postmoderne kinematografije potrebno ogromno predznanje o filmu. Ne radi se samo o popularnim i uticajnim filmovima koji se mogu lako naći u istorijama filma, već o citatnosti čitavih podžanrova (kao filmovi jurnjave kolima), muzike, stripa, slabo poznatog japanskog filma, eksploatatorskog filma, francuskog novog talasa i brojnim drugim uticajima koje treba moći uočiti i adekvatno protumačiti u jednom kompleksnom filmskom ostvarenju. Međutim, ako dobro poznavanje kinematografije i popularne kulture zadovoljava potrebe tumačenja Tarantinovih filmova, onda o tome nema govora kada je u pitanju intertekstualnost filmova braće Koen, jer su njihova dela, osim iz filmskih, nastala i iz citata drugih vrsta tekstova, kao što su književnost, religijski spisi, istorijski spisi i umetnost. Sa druge strane, i Eko i Borhes, kao i Tarantino i braća Koen, jesu popularni i interesantni širokoj publici koja ne prepoznaje sve navedene citatne odlike njihovih dela i u njima uživa na osnovu toga što su im ona zabavna.

Iz svega ovog proizilazi da je postmodernom načinu izražavanja, u bilo kojoj od spomenutih oblasti, karakteristično da stvara dela koja mogu da privuku daleko veću publiku, nego dela modernističke avangarde, uprkos činjenici da se u njima mogu pronaći vrlo kompleksna umetnička i stilski rešenja. Ova osobenost dovodi do kombinovanja popularne zabave sa nekim kompleksnim stilskim rešenjima, iz nekadašnje visoke umetnosti. O ovom procesu je Džejmson pisao kao postmodernom fenomenu mešanja visoke i popularne kulture. Široko prihvaćeno postmodernostvarenje nije postalo popularno bez razloga, jer ono na oba nivoa dvostrukog kodiranja dobro funkcioniše. Na primer, jedan od filmova braće Koen, *Veliki Lebovski/The Big Lebowski* (1998, Joel Coen and Ethan Coen), je smešna i odlično ispričana priča, gde su reditelji iskazali neverovatan osećaj za humor i ironiju. Veliki deo publike percipira ga kao jednu od najbolje snimljenih komedija, zadovoljavajući se činjenicom da su uhvatili nit priče. Na ovom nivou može se reći da su reditelji pokazali izuzetnu veštinu pričanja priče, izgradnje

likova, dramaturškog zapleta i postigli veoma veliki uspeh u zanatskom delu izrade filma. Moglo bi se reći da se na tome zadržavaju ljudi koji ostaju na prvom nivou čitanja, a to je nivo odgovoran za široku popularnost jednog ovakvog ostvarenja.

Manji deo publike, osim što je saznao šta se događa u filmu, radoznao je da sazna i kako je priča ispričana. Ovo je proces koji uključuje ponovna gledanja i odvajanje vremena za čitanje intervju sa rediteljima i traganje za svim dostupnim tekstovima o filmu. Da bi neko bio čitalac drugog nivoa treba da gleda određeni medijski sadržaj više puta, ponekad, ako su kompleksna dela u pitanju, i bez prestanaka celog života. Kod ovog čitanja na drugom nivou, na primeru filma *Veliki Lebovski*, dolazimo do zaključka da je u pitanju veoma kompleksno delo. Iako je film komedija, on, kao i celokupan opus Koenovih, sadrži eho celog noar žanra iz 1940-ih i 1950-ih. *Veliki Lebovski* duguje mnogo filmu *Veliki san/ The Big Sleep* (1946, Howard Hawks) snimljenom u noar žanru, ali i istoimenom romanu Rejmonda Čendlera. Sam odabir da se film snima u sunčanom Los Anđelesu je inspirisano Čendlerovim pisanjem. Takođe, preplitanje ljudi različitih društvenih slojeva u najrazličitijim delovima grada predstavlja Čendlerov uticaj na osnovne ideje filma. Braća Koen tvrde u intervjuu datom povodom pisanja scenarija za *Velikog Lebovskog*: „Postoji mnogo referenci ka Čendlerovim novelama. Više nego jedna knjiga nam je bila u glavi“ (Koenovi u Bergan, 2001: 201). Mada je neosporno da je osnovna radnja filma inspirisana *Velikim snom* reditelja Hoksa. Beskompromisna žena u ostvarivanju svojih namera može se videti u oba ostvarenja. Pojavljuje se bogati starac u kolicima, a čitava scena u kojoj on sedi pored kaminske vatre u ogromnoj vili preuzeta je od Hoksa. Glavni junak se nalazi, kao i u Hoksovom filmu Hemfri Bogart, na zadatku i ulozi privatnog detektiva obavljajući posao za starog bogataša.

Bitna razlika između Bogartove uloge Filipa Marloa i Bridžisove uloge Djuda jeste ironija koju uvode Koenovi. Marlou je (kao i većina glavnih klasičnih noar junaka) sposoban detektiv i izlazi na kraj sa svakom situacijom. Koenovi su obrnuli ovu konvenciju noara i sa druge strane prikazali Djuda kao čoveka izuzetno lenjog, nesposobnog da ispuni nijedan zadatak. Da ironija bude veća, u klasičnom noaru detektivi su uspevali da otkriju i shvate najsloženije kriminalne radnje podmetanja i da tačno pretpostave poteze svojih neprijatelja, dok su sve pretpostavke na osnovu kojih dela Djud i njegov prijatelj potpuno

pogrešne i oni se stalno kreću na pogrešnom tragu, tako da je film u pojedinim momentima urnebesna komedija. I to je momenat prerade noar žanra u komediju. Pitanje je samo da li će se gledalac filma zadovoljiti čitanjem komičnih situacija, ili će uspjeti da dođe do drugog nivoa tumačenja, koji mu obazbeđuje razumevanje i potpuno uživanje u humoru i izvrtanju žanrovskih konvencija. Uticaja noara je vidljiv najviše na dramaturškom planu. Koenovi u intervjuima spominju uticaj Altmanovog filma *The Long Goodbye* (1973, Robert Altman) i Polanskovog filma *Kineska četvrt*. U vizuelnom smislu *Veliki Lebovski* nije rađen u duhu noar žanra.

Druga postmoderna odlika ovog filma je zapravo eho prošlosti reflektovanog u filmu. Radnja *Velikog Lebovskog* smeštena je u 1991. godinu, u vreme Zalivskog rata. Na početku filma može se videti stvarni televizijski snimak Buša starijeg, kako daje izjavu povodom iračke invazije na Kuvajt. Zatim, tokom filma jedan od junaka ponavlja Bušove reči u jednoj od konfliktnih situacija. Iako je film smešten u otprilike isto vreme kada je i sniman, svi junaci žive u prošlosti. Glavni lik filma Djud živi kao da je još uvek u pitanju period kraja 1960-ih, dok njegov najbolji prijatelj konstantno priča o ratu u Vijetnamu i ne može da prevaziđe taj period života. Muzika donosi takođe eho prošlosti, a kreće se od Kridensa, džeza iz 1960-ih, Karftverka, Pink Floyda i Roja Orbisona. Anahroničnost vremena u kome se film dešava i događaji u filmu koji referiraju ka različitim istorijskim i medijskim citatima potvrđuju Boddrijarove i Džejmsonove tvrdnje o *filmu nostalgije*, kao savremenom postmodernom fenomenu. Kuglana, kao centralno mesto radnje filma, predstavlja još jednu aluziju na prošlost. Ona je mesto u kome borave junaci čuvenih noar i gangsterskih filmova. Najznačajniji gangsterski film klasične ere Holivuda, Hoksovo *Lice sa ožiljkom/Scarface* iz 1931. godine, sadrži scenu u kojoj je jedan od junaka, u tumačenju Borisa Karlofa, ubijen u kuglani. Takođe, u filmu *Slučaj dvostruke nadoknade/Double Indemnity* (1944, Billy Wilder), glavni junak odlazi u kuglanu, nakon što shvata da je uvučen u ubistvo. Veliki deo filma snimljen je u kuglani iz razloga koji Džoel Koen navodi:

Kultura ljudi koji kuglaju bila je veoma važna u našim namerama da reflektujemo period sa kraja pedesetih i početka šezdesetih. To odgovara retro stilu filma, pomalo anahrono, što nas šalje nazad u ne tako davnu eru, ali eru koja je ipak bila dobra i zauvek prošla.

Radnja filma je smeštena u 1990-e, ali svi likovi referiraju ka kulturi od pre trideset godina, oni su njena posledica i odraz... To je savremen film o tome šta se dešava ljudima koji su bili formirani i definisani u ranijim epohama (Woods, 2003: 168).

U sada, moglo bi se reći već složeniju metanarativnu strukturu filma, ubačene su i brojne reference ka likovima iz stvarnog života, kao što je čuveni reditelj Džon Milijus. *Veliki Lebovski* na veoma stereotipan i komičan način predstavlja Nemce i meksičku populaciju u Americi, kao što i na više mesta kroz dijaloge glavnih junaka dotiče etničko i religijsko pitanje u Americi. Braća Koen su se poigrala i sa avangardnom umetnošću karikirajući rad umetnice Karol Šniman i Joko Ono. Čak je u filmu karikirana ideologija u sceni tokom kuglanja. Jedan od junaka pošto je citirao Buša, pokušao je da se seti Lenjinovih reči.

Ne postoji ljudi spremni da sva dela medijske kulture čitaju na drugom nivou. Čovek koji poznaje film bi verovatno bio čitalac stripa ili nekog literarnog dela na prvom nivou. Da bi se uopšte došlo do dubljih tumačenja, neko ostvarenje se mora prvo pogledati ili pročitati na prvom nivou. Međutim, kako Umberto Eko tvrdi, upravo se na ovom drugom nivou kritičkog čitanja određuje koliko tačno značenja postoji u tekstu i da li treba krenuti u potragu ka naknadnim tumačenjima i interpretacijama. Ako se krene u proces otkrivanja intertekstualnih citata ili aluzija, dolazi se do situacije u kojoj se uspostavlja odnos izazova između čitalaca i samog teksta. „Intertekstualno natčulno je horizontalno, lavirintsko, rizomsko i beskrajno, iz teksta u tekst – jer u njemu nema drugog obećanja do neprestalnog žamora intertekstualnosti“ (Eko, 2002: 218).

Nema sumnje da je čitalac, koji se upustio u intertekstualno tumačenje jednog postmodernog dela, u daleko povlašćenijem položaju od onih površnih, a intertekstualnost tako stvara neku vrstu podele na ljude po kritrijumu obrazovanosti, ali i zainteresovanosti. Ipak, kada se jedan dvostruko kodiran medijski produkt pojavi, situacija se komplikuje dodatno iz razloga što tekst ne proizvodi samo tumačenja kakva je autor hteo. Pored toga, ljudi čitajući tekst na drugom nivou nisu dužni da budu jednako obrazovani i informisani da bi prepoznali sve citate. Kad dođe do tumačenja kakva autor nije predvideo, ona se dešavaju bar na dva načina: prvo, autor je nesvesno napravio neku aluziju koja nije bila nameravana i čitalac ju je adekvatno prepoznao, drugo autor nije imao nikakvu na-

meru da citira nešto, ali je publika, ili jedan njen deo, učitala nepostojeće značenje. Primer prvog slučaja je već izložen u citatu Umberta Eka, koji je naknadno priznao nesvestan uticaj istorijskih romana Dimitrija Mereškovskog na pisanje njegove knjige *Ime ruže*. Primer druge situacije se može naći kod braće Koen i filma *O, brate, gde si?* u kome se pojavljuje gitarista na raskršću koji pokušava da proda dušu đavolu za talenat sviranja gitare. Ovo je čuvena američka mitologija o gitaristi Robertu Džonsonu. On je navodno prodao dušu đavolu, dobio talenat, napisao čuvene pesme (koje se i danas sviraju) i umro vrlo mlad. Braća Koen su poricala povezanost, međutim, publika je učitala ono što bi se moglo nazvati koincidencijom, ili nesvesnim citatom. Da Koenovima poricanje aluzije bude teže, postoji neverovatna sličnost između imena stvarnog gitariste i gitariste iz filma. Gitarista koji je živio početkom XX veka, a prati ga ovaj mit, zvao se Robert Džonson, a u filmu se zove Tomi Džonson. Koliko god Koenovi poricali, ovaj detalj se uglavnom tumači kao citat. Ova rasprava nas uvodi u sledeće poglavlje, posvećeno idejama Rolana Barta o smrti autora i slobodi čitalaca da sam stvara značenja tekstova.

Pre nego što se pređe na Bartove ideje, treba napraviti osvrt na činjenicu kako se nešto citira, ili da li je u pitanju direktan citat, ili samo aluzija. Na kraju bi bilo korisno razmotriti i pitanje stepena intertekstualnosti. Da li se tekstovi, koji su očigledno sačinjeni od velikog broja citata i insistiraju na intertekstualnosti, mogu razlikovati od tekstova na koje se oslanjaju, i sebi sličnih tvorevina? Čak i da pojedini tekst nema intertekstualne reference u sebi, on je nastao unutar nekih žanrovskih pravila i koristi jezik i termine razvijenih od strane drugih autora. Ipak, kao što je u tekstu već spomenuto, nisu svi današnji autori jednako značajni, niti je svako sposoban da proizvede tekst zadovoljavajućeg kvaliteta. Mnoga intertekstualna dela nemaju nikakvu snagu. Postoji razlika između čistog eklekticizma i postmodernog pristupa intertekstualne isprepletanosti tekstova. U kojoj meri će autor biti uspešan u oslanjanju na intertekstualne reference zavisi od njegovog talenta. U rasponu između eklekticizma i kreativne citatnosti postoji čitav niz manje ili više uspešnih postmodernih ostvarenja. Tačnih kriterijuma, prema kojima bi neko delo mogli rangirati po kreativnom oslanjanju na druge tekstove, nema. Međutim, situacija nije potpuno nejasna i neke odrednice ipak postoje. Da bi se odredila veština upotrebe citata i značaj nekog teksta, trebalo bi uzeti u obzir stavke koje ističe Daniel Čendler u svojoj knjizi *Semiotics for Beginners*:

- Refleksivnost – da li intertekstualno oslanjanje prosto prenosi deo drugog dela, ili ga nadilazi rekombinujući njegova značenja;
- Promene – u kojoj meri izmene i rekontekstualizovanje određenog citata doprinosi delu kao celini;
- Prepoznatljivost – da li je moguće pratiti neki tekst, ako se ne razume citat ili aluzija koja se odnosi na drugo delo;
- Mera preuzimanja – da li je neko delo potpuno preneseno (na primer rimejk filma) ili je citiran samo kraći deo teksta;
- Strukturalna ograničenja – do koje mere je gledalac kontekstualizovao tekst, kao deo uže ili šire strukture (kao deo nekog žanra, serije, ili najšireg polja tekstova u kome se nalaze književnost, film, muzika i strip). To je pitanje recepcije dela, na šta autor teksta može tek neznatno da utiče.

(Chandler, 2008: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>)

Osim strukturalnih ograničenja, uslovljenih kulturom i moći recepcije jednog dvostruko kodiranog dela, prve četiri stavke otkrivaju mnogo. Refleksivnost donosi možda i najviše kreativnosti postmodernom ostvarenju, jer upotreba određenog citata ne mora imati isto značenje kao i delo iz koga je preuzeto. Postmoderni stvaralac ima prilike da svojom unutrašnjom snagom stvara nova značenja, ili koristi stara u jednom novom okviru u kome ona obično nisu do tad korištena. Kada su u pitanju promene citata kojima se doprinosi samom delu, onda dolazi na videlo sposobnost reditelja da uklopi jedan citat u svoje delo i da time da delu intertekstualnu sponu sa drugim tekstovima, a da pritom korišten citat ne izgleda previše nametljivo i nasilno ubačen. Prepoznatljivost je karakteristika koja se direktno nadovezuje na predhodno rečeno. Kao što je već istaknuto u knjizi, postmoderno delo je uspešno i ako se citati i aluzije ne prepoznaju na nivou drugog čitanja, već ono funkcioniše i na prvom nivou kao skladna celina. Ukoliko se bez razumevanja dela filma, pesme ili knjige koji predstavlja intertekstualnu referencu gubi dalji smisao i razumevanje teksta i prvi nivo čitanja biva narušen neprepoznavanjem citata ili aluzije, onda se može reći da autor nije bio uspešan u oslanjanju na druge tekstove. Eko i drugi autori u teoriji dvostrukog kodiranja zahtevaju od postmodernog ostvarenja da funkcioniše uspešno na oba nivoa. Poslednja stavka Čendlerove liste jeste mera u kojoj se nešto preuzima. Ukoliko je autor preuzeo

manji deo teksta u veoma refleksivnom maniru menjajući i rekontekstualizujući značenja, može se reći da je bio vrlo uspešan u građenju svog ostvarenja, dok bi, sa druge strane, potpuni rimejk bez kreativnih izmena i dorada bio primer potpuno neuspeše intertekstualne citatnosti. Međutim, čak i da su svi teorijski opisani uslovi uspešno korišteni ne znači da će neko delo biti uspešan primer primene postmodernog metoda intertekstualne citatnosti, ali i značajno ostvarenje i to iz bar dva razloga. Ono što se ne može staviti na papir u teoretskim razmatranjima jeste umetnikov senzibilitet i moć da se vešto poigra sa istorijom žanra, konvencijama, citatima i aluzijama. Drugo, neko ostvarenje, kao što je na primer film, ima svoj ritam i dinamiku proizašlu iz kombinacije kadrova dajući u zbiru kompaktnu celinu. Ukoliko reditelj ne uspe da snimi film uspešno, u čisto kinematografskim terminima izgradnje dinamike i tenzije, njegovom ostvarenju neće pomoći sjajna upotreba intertekstualne citatnosti.

Na ovu temu pisao je Danilo Kiš u knjizi *Čas anatomije* (1978), objašnjavajući postmoderni obrt u književnosti i šta to znači napisati originalan i uspešan književni citatni tekst. On tvrdi da su realističke priče iskoristile sva svoja sredstva u predhodnim dekadama i da danas, kad je došlo do smenjivanja senzibiliteta, pisati ih izgleda anahrono. Braneći Borhesov citatni i apokrifni pristup kao kranje inovativan, Danilo Kiš tvrdi da je talenat koji stvara umetnička dela ustvari sposobnost da se na formalnom planu promeni način pisanja, što u savremenu književnost donosi novi postmoderni senzibilitet oličeni u asocijacijama ka drugim umetničkim delima. Forma nekog umetničkog dela određuje se odnosom prema predhodnim formama. Umetničko delo nastaje kao protivteža postojećem obrascu. Nova forma, tvrdi Kiš pozivajući se na Školovskog, javlja se ne zbog nove sadržine, već da zameni staru formu koja je izgubila umetnička svojstva. Tako se stari oblici pisanja književnih dela i sinmanja filmova sa svojim žanrovskim pravilima, u jednom momentu, pokazuju kao iscrpljeni i anahroni. Autori, kao što je Borhes u književnosti i Tarantino u filmu, redefinišu stare oblike izražavanja i ispoljavaju novi senzibilitet vremena kome je jedna od glavnih odlika intertekstualnosti ili, Kišovim rečima postojanje asocijacija ka drugim delima. Ključno je u određenju dela kao čisto eklektičkog ili dobrog primera postmoderne citatnosti, ustanoviti da li je autor pozivajući se na druge tekstove i neporičući njihov uticaj stvorio vlastito originalno delo sa autentičnim svetom koje je polemički i parodijski nastorjeno u

odnosu na uzor (na koji se oslanja aluzijama i citatima), i da li je eventualno superiornije od njega (Kiš, 1978: 54–55). „Dakle, ja ne poričem uticaje, nego se pitam da li sam u okviru jedne *summae* uticaja uspeo da stvorim... to famozno *diferencijalno osećanje*, drugim rečima: koliko sam u okvirima uticaja tzv. *nouveau romana*, na primer, uspeo da stvorim svoje sopstveno autentično delo...“ (Kiš, 1978: 54) .

Smrt autora

Nakon preispitivanja klasičnog poimanja intertekstualnosti i postmoderne citatne intertekstualnosti, dolazimo do teme već nagoveštene u prethodnom poglavlju, kada je bilo reči o nepredviđenim interpretacijama citata i aluzija u jednom delu. Svaki tekst (ne mora uopšte biti pisan u duhu postmoderne intertekstualnosti) može da proizvede sasvim drugačija tumačenja, uslovljena epohalnim i kulturološkim razlikama. Na primer, knjiga *Ime ruže* počinje citatom preuzetim iz jevanđelja po Jovanu, a sam Eko je istražujući recepciju svog romana u Japanu, došao do zaključka da su ovi citati neprecizno prepoznati. Verovatno bi i film *Mulen ruž* sa svim citatnim karakteristikama u nekom manjem kineskom mestu, odsečenom od zapadnih uticaja, ostao pogrešno protumačen. Publika bi, verovatno, imala utisak da je negde nešto preuzeto, ali ne bi znala tačno šta je to ili bi sve loše povezala. Međutim, stvar komplikuje to što *Mulen ruž* citira muzičke grupe Bitlse i Nirvanu, koje su takođe bile sklone preuzimanju drugih tekstova, njihovoj preradi ili potpunim obradama. Tako da bi čitav niz citatnosti bilo na kraju krajeva i uzaludno tražiti. Ono što se može uraditi jeste kontekstualizacija onog na šta je autor citatnog dela referirao, a da li je to prvi izvor ili isto obrada, nikad ne može biti sa sigurnošću otkriveno. Kao primer ove kompleksne situacije može biti navedena pesma *My Girl Where Did You Sleep Last Night*. Nju je grupa Nirvana svirala na akustičnom koncertu u Njujorku. Naime, čak je i frontmen Nirvane tvrdio, a pesma je tako na albumu kreditovana, da ju je napisao čuveni bluz gitarista Ledbeli. Međutim, to nije tačno, pesma je stari tradicional kojem se ne zna poreklo niti autor, jedino se zna da su ga pevali crnci na poljima pamuka davno pre Ledbelija.

Kada tumačenje teksta, bilo koje prirode, na ovaj način postane kompleksno, dolazimo do pitanja da li je stvarno bitno da znamo šta

je autor hteo da kaže, ka čemu je referirao i gde je to poslednja instanca njegovog citata do koje treba otići? Da li Eko citira jevanđelje po Jovanu ili delo koje se zove *Morgante Maggiore*, nastalo imitiranjem spomenutog jevanđelja? Ili je u pitanju dvostruki citat, igra sa medijem, njegovim mogućim bezbrojnim značenjima, i potpuno uživanje u onome kako autor piše i kojim se citatnim strategijama služi. Postoje tekstovi koji otvaraju čitav lavirint intertekstualnosti koju je potpuno nemoguće konačno spoznati. Sa druge strane, postoje tekstovi, kao što su Borhesovi, koji se služe apokrifnim citatima iz izmišljenih disertacija i knjiga iz biblioteka, koje verovatno i ne postoje. Da li i sam pisac, reditelj ili kompozitor zna da to, što je preuzeo, nije originalna ideja one osobe za koju on drži da je stvarni autor? Situacija ne mora biti tako postavljena da čitalac ne može da uoči sve citate jednog romana. Dešava se, kao što je spomenuto, da autor greši, ili ne zna bolje od čitalaca. U situaciji kada se suočavamo sa nepreglednim poljem citata i aluzija koje smo nemoćni da protumačimo (o kojima možda ni autor ne zna dovoljno), postavlja se pitanje da li je važno na šta autor referira ili, sa druge strane, možemo li sami da tražimo sopstvena značenja i zadovoljstvo u tekstu? Na ova pitanja dati su različiti odgovori, ali se analize ideja Rolana Barta (kako je to već nagovešteno u naslovu poglavlja) o smrti autora čine najinteresantnijim (Bart, 1987b). Premda, Miroslav Beker u predgovoru svoje hrestomatije, pod nazivom *Suvremene književne teorije* (1987), drži da je još 1919. godine T. S. Eliot već raspravljao o smrti autora, u eseju posvećenom tradiciji i individualnom talentu u pesničkom delu. Ipak, Bartove analize smatraju se, prema većini teoretičara posvećenih tematizovanju uticaja autora na recepciju dela, nezaobilaznim, ako ne i najznačajnijim.

Tradicionalna književna kritika je isticala da je određeno delo produkt čoveka i njegovih osobina, koje su uslovljene sredinom u kojoj živi (Beker, 1987). Bart se, kao poststrukturalni semiologičar, suprotstavio ovakvim shvatanjima (Bart, 1987a). Autor nam ne može kroz delo biti poznat, a jezik je sredstvo kojim se on izražava sa svoja vlastitim pravilima nametnutim autoru. Ovako shvaćen odnos autora i dela neminovno menja način njegove percepcije i tumačenja. Književnost je prema njemu izlaganje, a kritika je izlaganje o izlaganju, meta jezik. Zadatak kritike nije u otkrivanju istine, već u definisanju valjanosti, jer jezik sam po sebi nije istinit i lažan nego valjan i nevaljan. Cilj kritike nije otkriti istinu, već jezik autora što više prekriti sopstvenim termi-

nima. Kritika nije usmerena ka traženju smisla određenog dela, nego rekonstrukciji pravila i načina izlaganja tog smisla. Ovo je metod koji se razlikuje od onog koji su koristile generacije ranijih kritičara i sastoji se u rastavljanju teksta na sastavne jedinice i njegovom ponovnom sastavljanju.

U spisu *Strukturalistička djelatnost* (1987a), Bart objašnjava ulogu strukturalne metode, prema kojoj trebamo da se okrenemo parovima kao što su označitelj i označeno, sinhronija i dijahronija, da bi se videlo šta razlikuje njegov strukturalizam od drugih načina mišljenja. Prvi par postavlja strukturalni u lingvistički obrazac, dok drugi par ističe ideju sinhronije dopuštajući određenu nepomičnost vremena, i gde pojam dijahronije ima tendenciju da predstavi istorijski proces kao kontinuitet oblika. Strukturalna delatnost predstavlja u stvari sređen niz mentalnih radnji, sa ciljem ponovnog sastavljanja objekta na takav način da pokazuje u tom novom stvaranju pravila funkcije tog objekta.

Struktura je dakle zapravo simulakrum predmeta, no upravljani simulakrum, kao predmet interesa, jer oponašani objekt objavljuje, pokazuje nešto što je bilo nevidljivo, ili ako baš želimo, neprepoznatljivo u proizvedenom obliku. Strukturalni čovek uzima stvarno, rastavlja ga te ga nanovo sastavlja; na prvi pogled to je vrlo malo... No ipak, iz drugog vidokruga, to malo je odlučno; jer između dva predmeta, ili dva vremena strukturalističke djelatnosti, stvara se *novo*, a to novo nije ništa manje nego opće raspoznatljivo: simulakrum je intelekt dodan predmetu, i taj dodatak ima antropološku vrijednost, jer je to sam čovek, njegova povjest, njegov položaj, njegova sloboda i sam otpor kojime se priroda suprotstavlja njegovu duhu (Bart, 1987a: 172).

Prema Bartu iz ovoga bi trebalo biti jasno zašto se treba baviti strukturalističkim pristupom. Stvaranje i refleksija nisu samo izvorno poimanje sveta, nego stvarna proizvodnja sveta. Međutim, taj novi svet ne oponaša stvarni svet, nego ga čini razumljivijim. Iz ovog razloga zaključujemo da je strukturalizam u suštini delatnost oponašanja. Strukturalni čovek oponaša delo. Praveći njegov simulakrum, on stvara svet koji liči na stvarni reorganizacijom njegovih delova. Načelo rastavljanja originalnog dela treba da čine njegove jedinice. One nešto znače samo zahvaljujući svojim granicama, koje ih odvajaju od drugih jedinica izlaganja. Raspoređivanjem se dolazi do otkrivanja novih pravila po-

vezivanja rastavljenih jedinica. Novosastavljeni simulakrum nikako ne predstavlja svet onakvim kakvim ga je primio, što je za strukturalizam izuzetno važno. Pre svega on ukazuje na novu formu predmeta koja nije ni stvarna ni racionalna, nego funkcionalna. Novostvoreni simulakrum tako otkriva novu kategoriju dela, njegovu funkcionalnost, ali i otkriva proces pridavanja smisla stvarima.

Kao što je očigledno, u Bartovoj strukturalističkoj delatnosti, autor je za njega zanemarljiv činilac u konačnom cilju analize otkrivanja smisla dela. Ovo je razlog zašto je jedan od svojih najznačajnijih radova nazvao *Smrt autora* (1987b). Zapravo, ovaj njegov spis počinje pitanjem: ko govori u jednoj Balzakovoj priči, da li je to junak pripovetke, sam Balzak, ili je u pitanju sveopšta mudrost (Bart, 1987b)? Odgovor na ovo pitanje nam je nedostupan i nikada ga nećemo saznati, jer je pisanje uništavanje svakog glasa. Pisanje jeste neutralni, složeni i posredni prostor u kome nestaje subjekat. Oduvek je bilo tako, smatra Bart, jer čim je neka činjenica ispričana neutralno, bez želje da se utiče na stvarnost (bez drugih pretenzija osim da deluje kao simbol), glas gubi poreklo i nastupa smrt autora i počinje pisanje. Bart tvrdi da je autor moderna pojava i proizvod našeg društva. Ono je transformišući se iz srednjeg veka sa engleskim empirizmom i francuskim racionalizmom, otkrilo ulogu pojedinca. U književnosti je pozitivizam, kao odraz vrhunca kapitalističke ideologije, najveću pažnju posvetio autoru. Ideja autora još uvek vlada u različitim istorijama književnosti, biografijama, intervjuima, pregledima kao i u svesti književnika koji pokušavaju da sjedine svoju ličnost sa svojim delom. „Pojam književnosti na koji nailazimo u običnoj kulturi tiranski je usredotočen na autora, na njegovu osobu, na njegov život, njegov ukus, njegove strasti, dok se kritika još uvek sastoji uglavnom od tvrdnji da je Baudelaireovo djelo nesupreh Baudelairea čovijeka, Van Goghovo njegova ludila, a u Čajkovskog njegovog poroka“ (Bart, 1987b: 177). Ipak, već književna kritika XX veka uviđa da je delo pre svega jezik i da on ima svoja sopstvena načela strukturiranja.

Uklanjanje autora nije samo istorijska činjenica, niti je delo pisanja, ono radikalno menja moderan tekst, koji će od sad biti pisan i čitan na takav način da je autor potpuno odsutan iz njega. Odnos prema vremenskom aspektu nekog teksta se menja: dok smo verovali u autora shvatali smo ga kao prošlost knjige. Oni su zajedno stajali na liniji razdvajanja pre i kasnije. Verovalo se da autor postoji pre knjige, živi i misli za nju, kao što to otac radi za svoje dete. Namesto klasičnog autora,

Bart objavljuje rođenje skriptora, a on nastaje prelaskom dela u tekst. Moderni skriptor rođen je istovremeno kad i tekst: „... on nije ni na koji način snabdeven bićem koje bi prethodilo ili prevazilazilo njegove delo, on je subjekt kome je knjiga predikat; nema drugog vremena osim vremena iskazivanja i svaki tekst je pisan *tu i sad*“ (Bart, 1987b: 178). Nakon što je autor sahranjen, skriptor odbacuje stanovište po kome je ruka prespora za njegovu misao. Skriptoru je ruka odvojena od svakog glasa, ona zapisuje i kreće se poljem koje nema drugog porekla osim jezika, koji neprestano osporava svoje poreklo.

Tekst nije crta reči, koje proizvode jednostavno teleološko značenje, već je multidimenzionalni prostor na kome se različita pisanja (ali od kojih ni jedno nije izvorno i autentično) prepliću i sukobljavaju. Dakle, ova Bartova analiza pokazuje se za čitanje postmodernog filma kao vrlo plodna. Tekst, bez obzira da li je dvostruko kodiran, tumači se putem Bartove analize kao intertekstualno citatno tkivo sačinjeno od mnoštva uticaja i drugih tekstova.

Tekst je tkivo citata izvedenih iz neizmernog broja središta kulture.... pisac može samo oponašati gestu koja je već prošla, a nije nikad izvorna. Njegova se jedina moć sastoji u tome da mješa pisanja, da jedno pisanje suočava s drugima, na takav način da nikad ne zastane ni na jednom od njih. Da je želio *izraziti sebe*, on bi trebao barem znati da je unutrašnja *stvar* za koju on misli da je *prevodi*, sama po sebi već gotov rječnik, riječi koje su objašnjive kroz druge riječi, i tako u nedogled... Naslijeđivši Autora skriptor više ne nosi u sebi strasti, čudi, osjećaje, dojmove, nego on nosi taj golemi rječnik iz kojega izvlači pisanje koje ne poznaje zaustavljanje: život nikada ne čini više do li oponaša knjigu, a sama je knjiga tkivo znakova, oponašanja koje je izgubljeno, neizmerno odgođeno (Bart, 1987b: 178–179).

Postmoderni film uključuje intertekstualnu citatnost, a ona podrazumeva preplitanje tekstova različitih vrsta, ali se ne iscrpljuje samo u tom procesu. Ovde bi se moglo odmah postaviti i pitanje originalnosti, novina i sposobnosti svakog autora da proizvede jednako vredan citatni tekst. Umberto Eko je odlično ukazao da bez obzira na citatnost i drugi nivo čitanja nekog dela, ono mora da funkcioniše na zadovoljavajući način, na prvom nivou kao krimi-roman ili gangsterski film. Bartove ideje, iako nerazrađene do kraja, pokrenule su mnoga pitanja i otvorile

mogućnosti drugačije tekstualne analize. Kad je autor uklonjen, Bart piše u *Smrti autora*, potreba da se odgonetne tekst nestala je zajedno sa njim. Postojanje autora je instanca koja nameće tekstu značenje, što dovodi do zatvaranja pisanja. Prema njemu, tekst se ne sme zatvoriti, mnoštvo glasova i načina pisanja unutar teksta mora biti raspleteno, ali nikako do kraja odgonetnuto. Tekstualna kritika, na ovaj način, odbija da odredi nekom tekstu trajno krajnje značenje. Ovim dobijamo Bartov odgovor na prvo postavljeno pitanje u ovom poglavlju, da nije bitno šta je autor hteo da kaže, kao što nije ni bitno da li smo na adekvatan način protumačili citat. Takođe, postaje jasno da autor formira svoje tekstove pod uticajem drugih, a toga ne mora uvek biti svestan, što je odgovor na drugo pitanje ovog poglavlja. Isto tako, situacija u kojoj obrazovan čitalac može znati više o uticajima na autora, nego sam autor, postaje moguća. Konačno, odgovor na treće pitanje o kreativnom čitanju i slobodi učitavanja autoru nenameravanih značenja, postaje očigledan. Iz Bartovih stavova proizilazi da čitalac ili književni kritičar treba i može sam da nalazi značenja teksta.

Kada je Bart upitao ko govori u Balzakovom tekstu i ponudio više odgovora, ni jedna od ponuđenih opcija nije bila tačna. Ni jedna osoba u romanu, ni autor, ni opšta mudrost to ne govore, izvor nije pravo mesto pisanja nego je to čitanje. Čitalac je taj koji razume svaku reč i značenje datog teksta. Ovim je otkrivena potpuna egzistencija pisanja. Tekst je sačinjen od mnogostrukih pisanja, koja su izvedena iz raznih kultura, te ulazi u međusobne dijaloge, parodije, citate. Ipak, jedno mesto gde ta mnogostrukost nalazi svoje žarište je čitalac, a ne kako je do sada to smatrano u književnoj kritici autor. Borhes je, slično Bartu, u razgovorima sa Sabatom objavljenim u knjizi naslovljenoj *Razgovori* (1988), tvrdio da pisac ne može da utiče na to kako će kasnije njegov tekst biti tumačen ističući činjenicu da je najvažniji od svih uticaja u knjiženosti onaj koji se ogleda u tome da knjige sa knjigama razgovaraju. Ovom tvrdnjom knjige zadobijaju vlastitu egzistenciju utičući jedna na drugu nezavisno od autora, a čitaoci prvenstvo u tumačenju teksta. Čitalac je prostor, tvrdi Bart, na kome su svi citati koje čine jedno intertekstualno tkivo zapisani, a da pri tome nijedan od njih nije izgubljen. „Jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu nego u njegovu odredištu“ (Bart, 1987b: 179). Klasična kritika nije posvetila pažnju čitaocu, a takav oblik kritike jedino poznaje autora. Međutim, Bart argumentuje da je kritika tog tipa besplodna i nekorisna, a ako pisanju treba dati

budućnost, moramo se suočiti sa preovladavajućim mitom, „... rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora“ (Bart, 1987b: 180). Ovim je na kraju spisa o smrti autora otvorena druga veoma važna tema Bartovog opusa, ali i postmodernističkog čitanja tekstova, a to je prelazak dela u tekst.

Prelazak dela u tekst

Termin tekst se, u knjizi, koristio da označi književna dela, ali i muziku, strip, televizijske programe, film i bilo koji drugi medijski sadržaj. Takođe, korišten je i termin čitanje pri analizi pojedinih medijskih testova. U postmodernom razdoblju, za koje se drži da je nastupilo, pojmu celine nekog medijskog produkta (koji u sebe uključuje celovitost označenog, minimalnu žanrovsku koherenciju i skladnost) ili književnog i umetničkog dela, promenjen je karakter. Pojam dela zamenjen je koncepcijom teksta. Termin tekst nam skreće pažnju na eksploziju značenja, sugestije, nezatvorenost i podrazumeva kompleksni intertekstualni sistem koji povezuje film, literaturu, umetnost i muziku, kao i produkciju i konzumaciju tekstova kroz druge medije, kao što su televizija, radio i kompjuterska tehnologija. Tekst je dobio moć da ostvari pretenzije slikara XX veka da prikažu jedan objekat iz različitih perspektiva i postignu mnoštvo čitanja jednog dela. Slika još nije uspela da nam pruži takvu perspektivu u kojoj će umesto jednog nepomičnog stajališta biti moguće pristupiti joj iz različitih perspektiva. U književnosti, tvrdi Bart, upravo je to jedan od postupaka koji se primenjuje. Jedan prizor opisan u nekom književnom tekstu može biti variran, prikazan na različite načine i bez ikakvog konačnog zaključka. Kao što Ajnštajnovno učenje traži da relativnost bude uključena u istraživanja u prirodnim naukama, tako u književnosti strukturalizam zahteva relativizaciju odnosa između pisca, čitalaca i posmatrača. „Nasuprot tradicionalnom pojmu djela, dugo – i još danas – shvaćeno na, tako reći, njutnovski način postoji traženje za novim predmetom, koji bi se postigao pomakom ili obrtanjem ranijih kategorija. Taj je predmet tekst“ (Bart, 1987c: 182).

Bart u spisu *Od djela do teksta* (1987c) smatra da delo završava na onome što se po Sosirovoj definiciji znaka smatra označenim, a tekst ostaje na označitelju, za koji je Sosir otkrio da je samo proizvodljivo ve-

zan za označeno. Tekst karakteriše beskonačno odlaganje označenog, on se neprekidno događa. Njegov prostor delovanja je prostor označitelja, a označitelj ne možemo uzeti kao prvu fazu značenja, već suprotno tome, kao njegovo odlaganje delatnosti. Beskonačnost označitelja se ne odnosi na ideju postojanja neizrecivog, nego na igru koja proizvodi večnog označitelja na području teksta. Logika koja upravlja tekstem nije sveobuhvatna, nego je metonimijska. Delo je u najboljem slučaju umereno simbolično, tekst je radikalno simboličan. Bart tako tvrdi da delo koje je shvaćeno, zapaženo i prihvaćeno u svojoj integralnoj simboličkoj prirodi jeste zapravo tekst. Ovim je tekst vraćen jeziku i poput njega on je strukturiran bez centra i bez mogućnosti da bude zatvoren.

Tekst je pluralan. To ne znači samo da on ima više značenja, nego da postiže samo mnoštvo značenja: množina koja se *ne može reducirati* (a ne samo koja se može prihvatiti). Tekst nije koegzistencija značenja nego prolaz, prijelaz; tako ga ne zadovoljava samo interpretacija, čak ako je i širokogrudna, nego eksplozija značenja, diseminacija. Pluralan tekst ne ovisi zapravo o višeznačnosti sadržaja nego o onome što možemo nazvati *stereografski plural* njegova pletiva označitelja... (Bart, 1987c: 183).

Kod teksta sve pojedinosti se tek na pola mogu saznati, jer, sa jedne strane, dolaze iz kodova koji su svim ljudima poznati, dok je, sa druge strane, njihova kombinacija jedinstvena i neponovljiva. Ovim se zasniva štednja na razlici koja se može ponoviti u razlici (Bart, 1987). Tekstualna isprepletanost citatima, referencama, aluzijama, jezicima prošlih i sadašnjih kultura presecaju tekst uzduž i popreko u velikoj *stereofoniji*. Intertekstualno se nalazi u svakom tekstu, jer je ono samo međutekst nekog drugog teksta i ne može mu se naći poreklo. Ako pokušamo da nađemo izvore i uticaje nekih prethodnih tekstova, onda upadamo u klopku mita o poreklu, jer su citati nekog dela anonimni i ne možemo im ući u trag. Oni su već čitani i u svim tekstovima se nalaze kao citati bez navodnika. Pluralnost teksta, kojom se on suprotstavlja delu, dovodi do promena u njegovom čitanju. Delo je uhvaćeno u proces otkrivanja njegovog porekla. Autor je njegov otac i vlasnik. Klasična književna kritika skreće pažnju da je poštovanje rukopisa neophodno, a da društvo traži potvrdu legalnosti autora u odnosu na delo. Tekst se čita bez traženja porekla u njegovom autoru. Tekst je mreža značenja koja se širi, koja ne zahteva poštovanje. Možemo ga čitati bez

traganja za osvrtanjem na autora, a tumačiti međutekstom koji ukida pravo na svako nasleđe.

Autor ne mora biti izbačen iz teksta na takav način da se u njega ni na koji način ne može vratiti. Mogućnost vraćanja postoji, ali samo kao gosta. Ako je on pisac književnog dela, onda može biti pronađen u tekstu kao jedan od njegovih likova. Međutim, autor nije više ni na koji način privilegovani: „On postaje, tako reći, papirnati autor: njegov život više nije poreklo njegovih priča, nego je to priča koja doprinosi njegovom delu: postoji obrnut smer od dela prema životu... *Ja* koji piše tekst nije nikad više do li papirnati *Ja*“ (Bart, 1987c: 185). Bart ove svoje stavove izvodi iz pretpostavke da je jezik sistem sam po sebi, naivno je verovati da jezik u nekom delu prikazuje čoveka, život ili komentariše realnost. Jezik treba iskoristiti da bi se načinio tekst, nedovršeno tkivo koje stvara nepregledno polje značenja.

U spisu *Od dela do teksta* Bart još jače podvlači svoje pozicije o mnogoznačnosti jezika. Intertekstualnost kod njega ne podrazumeva samo višejezičnost, nego i činjenicu da je svaki jezik sačinjen od istih reči, fraza i izreka. Iz ovog proizilazi da kada se služimo opštim svojstvima jezika, mi smo u stvari u veoma maloj meri originalni. Tekst jeste fragment jezika i samo je u njemu smešten. Da bismo uspeli da prenesemo neko znanje ili neku teorijsku refleksiju, moramo se upustiti u tekstualnu praksu. Shodno ovome, pojam intertekstualnost označava da je svaki tekst ujedno i intertekst, što znači da su drugi tekstovi prisutni u nekom pojedinačnom tekstu. Svaki tekst je novo tkivo postojećih citata, fragmenata kodova, modela kazivanja i delova društvene upotrebe jezika. Bart zauzima stanovište da je savremena teorija tekstualnosti, odbacujući klasična tumačenja, ukazala na samo tkivo jezika i isprepletanost kodova.

Sa druge strane, Mišel Fuko u svom kraćem tekstu naslovljenom *Šta je autor* (2008), debatuje o pitanju tekstualnosti. Tekst počinje tako što aludira na Bartov spis *Smrt autora*, spomenutim pitanjem ko govori u Balzakovom delu: autor, književni lik ili opšta mudrost? Fuko se oslanja na jedno od Semjuel Beketovih dela *Tekst nizašta*, odgovarajući tako Bartu na pitanje citatom: *Da li je važno ko govori*, neko reče, *da li je važno ko govori*. Bart na pitanje ko govori daje odgovor da niko ne govori, a Fuko podvlači važnost samog pitanja. Odgovarajući na *pitanje ko govori?*, on postavlja drugo pitanje *da li je važno ko govori?* Međutim, Fuko smatra da je odgovor na ovo pitanje veoma važno, i

pronalaženje onoga ko govori, ili onoga za koga mi smatramo da govori, jeste tema njegovo rada *Šta je autor*.

Bart piše o pisanju, kao neutralnom procesu u kome autor nestaje sa svim svojim identitetom, a Fuko, sa druge strane, smatra da pisanje stvara prostor u kome subjekat konstantno nestaje. Bartu je nestajanje autora već završen i odigran proces, a Fukou, permanentno dešavanje koje zahteva analizu. On je zainteresovan za sociološko istorijsku analizu konstrukcije pišućeg subjekta i onoga što dolazi nakon njegove smrti.

Nije dovoljno, međutim, da ponavljamo praznu tvrdnju da je autor nestao. Iz istog razloga, nije dovoljno nastavljati sa ponavljanjem da su Bog i čovek umrli zajedničkom smrću. Umesto toga moramo specifikovati prostor koji je ostao nakon nestanka autora, prateći raspodelu praznine i prekida, i motriti na mogućnosti koje to nestajanje otvara (Foucault, 2008: [http:// korotono-medy2.googlepages.com/Foucault-WhatIsanAuth or.pdf](http://korotono-medy2.googlepages.com/Foucault-WhatIsanAuthor.pdf)).

Kroz analizu funkcija autora u različitim istorijskim periodima i u savremenoj kulturi, Fuko dolazi do zaključka da ćemo napretkom kulture doći u situaciju da autor konačno nestane. Danas je autor funkcionalni princip, koji nam omogućava da ograničimo, isključujemo i biramo. Uprkos tome što se smatra da je autor neiscrpan izvor kreacija i pronalazaka, u suštini, on se koristi na potpuno drugačiji način. Autor je nešto što ljudima omogućuje da smanje i obuzdaju neprestano umnožavanje značenja jednog teksta. Kada autor stvarno nestane, što je izvesno prema Fukoovoj spekulaciji, na mesto njega će doći neki drugi odnos moći, koji će zameniti njegovu tiransku ulogu. Prema njemu, moć se nalazi svugde, čak i u nestajanju autora. Da su Fukoove spekulacije počele da se obistinjuju, potvrđuje primer hiperteksta. Čitaoci postavljaju, menjaju, dorađuju i dopunjuju tekstove na internet stranicama novim informacijama. Ovo je odličan primer intertekstualnosti, neodredivosti autorstva i prelaska dela, kao zaokružene celine, u tekst sa sve manje jasnim granicama.

Slična situacija postojala je i u vremenima u kojima figura autora, koju otpisuju Bart i Fuko, nije postojala. Naime, naše moderno shvatanje autora kao gospodara teksta koji ga je proizveo i gospodari njegovim značenjima nastaje sa pojavom štampane kulture, a pogotovo uvođenjem autorskih prava. Antika i srednji vek nisu poznavali autore kao i mi danas. U antici, neko kao Homer vodi se da je spevao Odiseju, a bio

je samo poslednji u nizu onih koji su jedan spev generacijama prenosili i usložnjavali. Srednji vek je bio period u kome je puno ljudi doprinelo jednom delu, zbog toga što se ono prepisivalo. Takođe, u srednjem veku bilo je nebitno na rukopisu staviti ime autora, pošto je krugu ljudi u njegovoj okolini bio jasno kome pripada tekst, dok je, sa druge strane, za udaljene čitaoce bilo potpuno nevažno ko piše jer nisu mogli ništa da saznaju o samom autoru tako da im njegovo ime ne bi ništa značilo. Nakon pronalaska štampe i pojave autorskih prava, javlja se autor kao osoba sa kontrolom nad tekstom koji više niko ne menja konstantnim prepisivanjem. Pored toga, autori su pojavom štampe i komercijalizacijom proizvodnje tekstova počeli da zarađuju i žive od svog pisanja, pa je nastanak autora u modernom smislu bio neophodna pojava. Fuko i Bart napadaju položaj autora i najavljuju njegovu smrt, ali u jednom drugom smislu, koji ne podrazumeva povratak stanju koje je postojalo u antici. Njihove teorije ne osporavaju da je pojedinac proizveo tekst i da je u pravnom smislu on nosilac autorstva, nego tvrde da jezik egzistira pre pojedinca i individua nije originalna, već samo neko ko rekombinuje već postojeća svojstva jezika. Jedan tekst je fragment jezika i da bi pisali mi moramo da se upustimo u već postojeću tekstualnu praksu. Bartova i Fukoova teorija tvrde da je svaki tekst ujedno i intertekst, time što su drugi tekstovi prisutni u nekom pojedinačnom tekstu, ali ne kao u antici međugeneracijskim prenošenjem jednog mita, ili srednjovekovnom praksom stalnog prepisivanja i dopunjavanja, već time što autor koji stvara vlastiti tekst ne može biti u potpunosti originalan iz razloga što je osuđen da se služi već postojećim citatima, fragmentima kodova i upotrebom jezika.

Fukoov tekst *Šta je autor?* značajan je i zbog toga što u raspravu uvodi pojam začetnika diskursa. Začetnici diskursa jesu autori, ali u jednom specifičnom i kompleksnijem pogledu, jer oni pokreću čitavu teoriju, tradiciju mišljenja ili disciplinu. Njihova je karakteristika da su stvorili mogućnost i pravila za formiranje drugih tekstova. Frojd i Marks su primeri koji ne samo da su napisali mnogo knjiga, nego su uspostavili bezgranične mogućnosti svojih diskursa. Tekstovi psihoanalitičara i marksista se i danas procenjuju u odnosu na začetnike diskursa. Teoretičari pojedinih struja mišljenja, u svojim delima stalno prave refleksije ka, kako ih Fuko naziva originatorima diskursa. Takođe, svako ko piše u duhu marksizma i psihoanalize, vrši izmene svog matičnog diskursa. Time se pokazuje još jedna presudna stvar za koju su zaslužni

osnivači diskursa, a to je da postoji paradoksalna mogućnost ne samo razvoja njihovih ideja, nego i produkcije nečeg drugačijeg od njihovih diskursa, ali što i dalje pripada u suštini onome što su oni začeli i osnovali. Prirodne nauke i književnost nemaju ovakve transdiskurzivne autore. Književnici otvaraju čitava polja žanrova i stilova pisanja i pojedini ostaju uticajni, na takav način, da ih generacije kopiraju. Ali, u književnosti ne postoji ta karakteristika da se u tekstovima nalaze utkane ideje koje će izroditi nova saznanja i poglede na stvarnost, a da se, pri tom, i dalje ostane u okviru datog diskursa. Fuko piše:

U ovome smislu možemo razumeti neizbežnu potrebu, da se u ovim oblastima (marksizam i psihoanaliza) diskurzivnosti, vraćamo korenima. Ovi osvrti, koji jesu odlika diskurzivnosti te oblasti, neprekidno je menjaju. Osvrti nisu istorijska dopuna koja bi se mogla dodati diskurzivnosti, ili samo ornament; baš suprotno, oni konstituišu efektivan i neophodni zadatak transformacije diskurzivne prakse po sebi. Preispitivanje Galilejevih tekstova bi moglo da promeni naš pogled na istoriju mehanike, ali nikad neće biti u mogućnosti da promeni samu mehaniku. Sa druge strane, preispitivanje Frojdovih tekstova modifikuje psihoanalizu, kao što će preispitivanje Marksa dovesti do modifikovanja marksizma (Foucault, 2008: <http://korotonomedia2.googlepages.com/Foucault-WhatIsa n Author.pdf>).

Ideja intertekstualnosti problematizuje ideju po kojoj tekst ima jasne granice, dilemu o tome šta je izvan, a šta unutar teksta i gde tekst počinje a gde se završava, šta je tekst, a šta kontekst? Sa nastankom i razvojem televizije iskristalisalo se pitanje: da li ona funkcioniše kao koncept toka, ili se njen program sastoji od serije izolovanih tekstova. Fuko se, nadovezujući na ovaj problem, pita šta je zapravo delo? Šta je tačno ta nama zanimljiva celina koju smatramo delom? Nije li to ono što je autor napisao i predao za štampu? Teškoće se javljaju odmah, smatra Fuko. Ako određena osoba nije bila autor, možemo li zaključiti da ono što je ona rekla ili napisala može biti smatrano delom? Sa druge strane, ako je neka osoba društveno priznata kao autor, da li su svi njeni spisi zapravo dela. Problem jeste teoretski, ali i vrlo praktične i tehničke prirode. Ako svi spisi jednog autora treba da budu publikovani, šta su tačno svi spisi? Sve što je Niče objavio može se smatrati delima, ali da li u to ulaze i njegove zabeleške i izbačeni pasusi? Da li prepiske, liste

šta bi trebalo uraditi, eventualno pisma? Ako ne, zašto ne? Liotarova knjiga, koja je u ovoj knjizi više puta spominjana i citirana, *Postmoderna protumačena djeci*, jeste primer knjige nastale sabiranjem privatne korespondencije. Da li će elektronska pošta ili SMS poruke savremenih filozofa biti možda jednog dana publikovani? Ne postoji teorija o tome šta se smatra delom, tvrdi Fuko, tako da na empirijskom nivou ostaje da izdavač odluči šta bi se pod Ničeovim imenom moglo objaviti.

Da situacija bude interesantnija, Fukou se nakon smrti desilo baš ono o čemu je teoretisao tokom života. Posthumno su objavljena njegova predavanja, koja on nije sam spremio za publikaciju, nego su studenti zapisivali i snimali ono što je on govorio. U predgovoru izdavača stoji: „Ovde se ne radi o potpuno novom delu, u pravom značenju te reči, pošto ovo izdanje reprodukuje reči koje je Mišel Fuko javno izgovorio... Danijel Defer koji poseduje beleške Mišela Fukoa omogućio je izdavačima da ih konsultuju“ (Fuko, 2002: 9–10). Potom, izdavač objašnjava kako su došli do prava izdavanja njegovih predavanja. „Ovo izdanje predavanja na Koležu odobrili su naslednici Mišela Fukoa“ (Fuko, 2002: 10). Fukoova knjiga trpi i nešto što on nije rekao niti napisao, kratak pregled onog što sledi pred svako poglavlje knjige, a sastavljeno je od strane izdavača. Takođe, tu su i mnoge napomene, koje skreću pažnju na postojanje razlike između onoga šta je Fuko stvarno rekao na predavanjima i onoga što se nalazi u beleškama. Međutim, najupadljivija činjenica koja ukazuje na to da se knjiga *Nenormalni*, kao i druge nastale na isti način, ne može smatrati potpuno Fukoovom knjigom, jeste da prelaz sa usmene na pismenu formu izražavanja zahteva od izdavača uvođenje interpunkcije i podelu teksta na paragrafe i pasuse.

Jedan od najznačajnijih tekstova za semiologiju, naslovljen *Kurs opšte lingvistike* (Chandler, 2008), sam po sebi predstavlja problematizovanje ideje autorstva. Delo je prvi put objavljeno u Parizu, a kao autor dela vodi se Sosir. Međutim, postavlja se pitanje: čije je to delo, pošto je Sosir umro 1913. godine ne napisavši ni jedan pasus svoje teorije opšte lingvistike – onoga što mi danas nazivamo semiologijom. Knjiga *Kurs opšte lingvistike* je prvi put objavljena posthumno 1916. godine, a rukopis je nastao na taj način što su studenti, uz pomoć izdavača, skupili beleške sa predavanja, održanih u periodu 1906-1911. godine i priredili ih kao knjigu. Rukopisu je, doduše, dodato nekoliko Sosirovih ličnih beležaka. Međutim, on nikada nije napisao i pročitao knjigu koja

se vodi pod njegovim imenom. U samoj knjizi nalaze se neke nedoslednosti koje unose sumnju da tekst nije uvek veran Sosirovim idejama (Chandler, 2008). Razumevanje ovog dela pogoršava i činjenica da se u drugim kulturama prevođenjem, s obzirom da neutralni prevod nije moguć, tekst dodatno menja. Hipertekst usložnjava spomenute nedoumice, a delo je na internetu nesumnjivo pretvoreno u tekst.

Pojava Interneta i World Wide Web-a uslovlila je razvoj hiperteksta, a on nas direktno povezuje sa drugim hipertekstovima sa svetske mreže. Desio se prelaz sa materijalnog na virtualni tekst. Hipertekst je interaktivna enciklopedija u kojoj se sa jednog teksta može multimedijalnim putem preći na druge tekstove, snimke, fotografije, tabele, filmove i muziku (Baldini, 2003). Ovaj primer ubedljivo pokazuje da su granice teksta postale veoma propustljive. Svaki tekst postoji u ogromnom spektru drugih tekstova, u najrazličitijim žanrovima i formatima u kojima se pojavljuje. Ne postoji tekst kao izolovana jedinica za sebe.

Ukratko, sa hipertekstom nestaje postojanost i fizička izdvojenost stvorene knjige. Hipertekst pomera granice između onog što je 'unutra' i onoga što je 'spolja'... Ako se štampani tekst može uporediti sa santom leda, hipertekst je sličan potoku koji teče. Hipertekst predstavlja u stvari splet tekstova, u kojem ne postoji centar i periferija s obzirom da čitaocu omogućuje da bezbroj puta skreće sa teme na temu, u zavisnosti od toga šta ga u datom trenutku zanima... U središtu hiperteksta nalazi se čitalac, a ne autor (Baldini, 2003: 81).

Nastankom hiperteksta gube se osnovne odlike tekstova koji su štampani na hartiji. Štampani tekst se odlikuje prostornom postojanošću, određenim redosledom stranica, linearnošću, unapred određenim i nepromenljivim početkom i krajem. Takođe, kod štampanog teksta postoji jasna granica između onoga što je unutar njega i onoga što je spolja. Hipertekst, sa druge strane, podrazumeva nepostojanost i omogućuje čitaocu mnogo veću pokretljivost. On usitnjava i deli tekst ukidajući njegovu jedinstvenost i neizmenjivost. Takođe, podstičući spajanje tekstova, on slabi granice između njih, menja sam čin čitanja, kao i prirodu onoga što se čita, redefinišući ulogu autora. Hipertekst zahteva aktivnijeg čitaoca, kojem je omogućeno i da određuje pravac kretanja u čitanju i da čita tekst kao autor. Čitalac preuzima ulogu autora u onom momentu kada krene da uspostavlja veze između više tekstova ili kada

određen tekst obogati drugim. Nestankom linearnosti čitanja i mogućnošću da se na World Wide Web-u dopuni ili izmeni tekst (na primer elektronska enciklopedija Wikipedia), izgubile su se granice između autora i čitaoca. Hipertekst nas je, kao što su to Fuko i Bart još pre njegovog nastanka anticipirali, definitivno oslobodio nedodirljivosti i samostalnosti dela, menjajući i redefinišući shvatanja o autoru i njegovoj ulozi.

KARAKTERISTIKE POSTMODERNOG FILMA

Postmoderni film

Kao i kada je u pitanju vizuelna umetnost, mogućnost tačnog određenja i definisanja postmodernog filma ne postoji. Čak postmoderne tendencije u kinematografiji nisu opštevažeće, preovlađujuće, a u najmanjoj meri su monolitne. Karakteristike postmodernog filma postoje i one ključne će biti u ovom poglavlju raspravljene. Međutim, to nikako ne znači da svaka od njih, kao na primer nelinearna naracija, mora da se nađe u filmovima u ovoj knjizi određenim kao suštinski postmoderni. Baš suprotno ovome, difuzna i raznovrsna ispoljavanja postmodernih karakteristika u filmu jesu sama po sebi usmerena protiv bilo kakve homogenosti. Postmodernizam u filmu, kao i u drugim oblastima u kulturi, kako tvrdi Liotar, pojavljuje se kao heterogeno polje ispoljavanja, a ono se ogleda, između ostalog, i u prihvatanju i reciklaži već postojećih uticaja. Analiza filma koja sledi nakon teorijskih razmatranja otkriće nekoliko veoma bitnih trendova. U početku, oni su se mogli uočiti u američkoj, a kasnije i u drugim kinematografskim tradicijama, odražavajući istorijsko i kulturno stanje opisano u teorijskom delu knjige. U filmovima je moguće uočiti, verovatno i najbolje, fundamentalne promene u materijalnom i ideološkom životu zapadnih zemalja. Pored toga, film je imao drastičan uticaj na stvarnost, ne samo suočavajući nas sa slikama naše društvene realnosti i time utičući na nas, već i svojom simulacijom stvarnosti i stvaranju imaginarnog sveta u kome, prema Bodrijaru, sama stvarnost isčezava.

Filmska montaža je postala, poslednjih dekada XX, veka veoma fanatična približavajući se vizuelnom stilu MTV muzičkih spotova. U postmodernom filmu o filmu Roberta Altmana *Igrač/The Player* (1992) junak Volter Strukel, šef obezbeđenja glavnog holivudskog studija, žali se govoreći: *Filmove koje prave sada su svi kao MTV: rez, rez, rez,*

rez. Uvodni kadar za Orson Velsov Dodir zla je trajao šest i po minuta. MTV nije samo površna fragmentirana forma popularne kulture kasnog XX veka, već taj način montaže, prepun kratih rezova, označava suštinsku šizofrenu karakteristiku savremenih društava, detektovanu od strane Fredrika Džejmsona u Lakanovskom duhu, kao slom označavajućeg lanca. Međutim, nije MTV izvršio prevelik uticaj na film. Kinetografija je počela da razvija nove montažne tehnike pre nastanka MTV, još u vreme francuskog Novog talasa, a skokoviti rez (primetni rezovi između dva kadra dobijeni pozicijama više kamera koje hvataju subjekt iz različitih nekompatibilnih uglova nasuprot neprimetnom glatkom rezu) široko je uporebljavao Žan-Lik Godar u filmu *Do posljednjeg daha/À bout de souffle* (1959, Jean-Luc Godard), dok se kratki rezovi i brza promena zuma mogu naći kod Trifoa u filmu *Žil i Džim/Jules et Jim* (1961, François Truffaut).

Ovu tendenciju, da se snimaju filmovi sa sve većim brojem rezova, prati i osobenost filma da nas oslobađa sećanja prema bilo kom istorijskom trenutku. Pošto je, kao što je pokazano u teorijskom delu knjige, istorijska prošlost postala razmenjiva roba, postmoderna nostalgija ne mora da se oslanja više ni na prošlost, već na večnu sadašnjost. Postmoderna nostalgija, za razliku od drugih oblika nostalgije, uključuje sećanja na događaje koji se nisu ni 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 je ukazao Žan Bodrijar govoreći o simulakrumima, kopijama nečeg što ne postoji, objašnjavajući Bogdanovičev film *Poslednja bioskopska predstava*. Ovaj film, kao i druga postmoderna ostvarenja, proizvodi izmaštane slike 1950-ih koje ili nemaju, ili imaju vrlo malo oslonca u realnoj istoriji te dekade. Postmoderna nostalgija predstavlja više stilski pravac. Ona se pokazuje kao vrsta nostalgije kojoj nedostaje žudnja za utopijskim bezbrižnim svetom ranijih oblika nostalgije. Tendencije postmodernog filma biće analizirane u narednim poglavljima, ali u jednom specifičnom ključu koji zaheva objašnjenje pre nego što se učini konačan osvrt na njih.

Literatura, konsultovana tokom izrade knjige, bazira se na metodologiji koja podrazumeva što opširniji pregled postmodernih filmova na uštrb detaljnosti i temeljnosti analize pojedinih esencijalnih ostva-

renja. Tako u knjigama *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema* (2003) autora Karla Boga i Toma Polarda i *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange* (2007) Kita Bukera, pored spomenute metodologije često možemo naći preanaliziranje filmova i pridavanje nepostojećih značenja. Ipak, na teorijskom planu, kao što je pokazano, objavljena je smrt autora, tako da su različite interpretacije i učitavanja značenja filma, na koja reditelj nije nameravao da aludira, sasvim moguća i opravdana. Pogotovo jer je pokazano da autor ne mora znati bolje od čitaoca sve detalje o svom delu. Ovo važi za film možda i u najvećoj meri, jer je kinematografija medij gde, osim režije i montaže, dramaturgija, gluma, muzika i ostali ne kinematografski elementi igraju veoma bitnu ulogu. Međutim, u ovoj knjizi biće insistirano da iako autor (skriptor kako ga zove Bart) nema prvenstvo nad vlastitim tekstom, njegovo mišljenje treba prilikom analize filma uvažiti. Autor je sada samo jedan od tumača i pojavljuje se kao gost u tekstu, pokušavajući da ga interpretira. Dakle, u analizama filma biće vođeno računa šta je autor, ali i šta su drugi teoretičari imali da kažu, jer se time dobija produbljenija analiza i otvara se unutar same knjige više interpretacionih okvira. Naravno, nesuglasice u tumačenju će biti naglašene i istaknute samo pod uslovom da postoje.

Smatram da je Kit Buker analizirajući *Hotel izgubljenih duša* Dejvida Linča dao nejasnu analizu, i da pri tom ističe da su pojedini delovi sasvim nejasni i nelogični. Ostaje neobjašnjeno zašto teoretičar, u duhu postmoderne i pluraliteta mišljenja, nije otvorio mogućnost u svojoj knjizi da i reditelj progovori o svom filmu koji je teoretičaru ostao nedovoljno jasan. Ono što je još interesantnije jeste da je ovaj film, jedan od najesencijalnijih postmodernih tekstova, često analiziran od strane poznatih teoretičara kao što je Slavoj Žižek. Ovim su teoretičareve interpretacije mogle biti dopunjene drugim perspektivama koje bi otvorile široko polje veoma različitih tumačenja. Isto važi i za drugu spomenutu knjigu *A World in Chaos* Karla Boga i Toma Polarda i njihovu analizu Don Zigelovog filma *Invazija kradljivaca tela/Invasion of the Body Snatchers* (1956, Don Siegel). Oni su tokom analize, kao i mnogi drugi teoretičari, sasvim legitimno učitali da film odražava hladnoratovske zebnje i strahove od pojave komunizma u Americi. Jedan od glumaca Kevin Mekarti i pisac romana Džek Fini poricali su da je bilo ko imao nameru da sugeriše na Hladni rat kao što je većina kritika

ukazivala. Smatra se da bi unošenje mišljenja pisca romana, bez obzira što se ne uklapa u tumačenje, obogatilo knjigu.

Tokom analize filmova biće korišten sasvim različit pristup u nameri da se istoj problematici pristupi drugačije. Prvo, ovo znači da će u poglavlju u kome sledi analiza filma biti prikazan manji broj ostvarenja, a njihova analiza će biti produbljenija. Drugo, osim perspektive autora ove knjige, biće nastojano da se uključe mišljenja reditelja i drugih teoretičara. Potpuna intertekstualna analiza u kojoj bi se utvrdili svi citatni uticaji zajedno sa drugim osobenostima postmodernog filma je nemoguća. Ipak, nastojaće se da se spomenuti problemi prevaziđu uvažavanjem najrazličitijih perspektiva i temeljnijom analizom manjeg broja filmova.

Jednu od najboljih studija o postmodernom filmu (koja se pojavila prvi put još 1991. godine) *Images of Postmodern Society* napisao je teoretičar Norman Denzin. U spomenutoj knjizi primenjena je metodologija detaljnije analize manjeg broja filmova. Denzin je napisao teorijski zasnovanu i metodološki dobro usmerenu studiju zvanu na ključnim postmodernim filmovima različitih reditelja. Ono što će, u ovoj knjizi, biti veoma različito je da će analiza filmova biti koncentrisana na jednog autora koji još nije bio snimio svoj prvi film u vreme kada je Denzin pisao svoju knjigu. Pored detaljnijih analiza manjeg broja filmova i otvaranja prostora da autor iznese mišljenje o svom delu, u ovu knjigu biće ugrađena još jedna specifičnost. Ona se ogleda u obrađivanju celokupnog opusa jednog reditelja, Kventina Tarantina. Prema preovlađujućem mišljenju, najesencijalniji postmoderni tekst koji je označio 1990-e je Tarantinov film *Petparačke priče/Pulp Fiction* (1994), a svi njegovi drugi filmovi su snimani u istom stilu i sa istim postmodernim tendencijama predstavljajući svaki za sebe paradigmatične primere postmoderne kinematografije. Metodološki ovaj izbor bi se mogao opravdati činjenicom da analiza najuticajnijeg postmodernog reditelja otvara mogućnost da se kod njega uoče sve najvažnije tendencije postmoderne kinematografije, a da se onda druga postmoderna ostvarenja mogu tumačiti u istom okviru. Marks je otišao u Englesku da analizira kapitalizam tvrdeći da je on tamo najrazvijeniji i da će druga slabije razvijena društva neminovno morati da prođu kroz iste faze. Kao što je Marks na engleskom primeru mogao zaključiti o kapitalizmu uopšte, u ovoj knjizi će na osnovu Tarantinovih filmova biti predstavljene najbitnije tendencije postmoderne kinematografije.

Primetno je da postmodernizam od reditelja do reditelja ima drugačija lica i da se drugačije reflektuje. Već je bilo reći kako drugi, suštinski bitni reditelji, za temu knjige, kao što su braća Koen, ispoljavaju postmoderne tendencije drugačije od Tarantina. Redukovanje analize na jednog reditelja će dovesti, neminovno, do osiromašenja mnogostrukih ispoljavanja postmodernizma u kinematografiji. Ovo se pogotovo odnosi na intertekstualnost i citatnost, jer je ona kod Tarantina usmerena uglavnom na popularnu kulturu dok drugi reditelji uključuju i drugačije vrste tekstova. Sa druge strane, ostaje reći da je tokom izbora metodologije izabran ovaj pristup, jer se zastupa stanovište da će se produbljenom analizom Tarantinovog opusa dobiti dugačija perspektiva i temeljnija analiza postmodernih tendencija. Uvođenje analize filmova braće Koen, Dejvida Linča, Dejvida Kronenberga, Tima Bartona, Džoni Votersa, automatski bi otvorilo polje pitanja, a zašto se ne analiziraju i ostvarenja Robert Altmana, Roberta Rodrigeza ili Olivera Stouna? Ovim bi se lista neminovno produžila, a knjiga bi postala vrlo rasplinut i time bi se došlo do površnog pristupa pisanju o filmu, koji se hteo izbeći.

Sa druge strane, problem analize opusa jednog reditelja, koji vodi u osiromašenje predstavljanja mnogostrukih ispoljavanja postmodernizma u kinematografiji, nastojaće da bude otklonjen na tri načina. Već u teorijskom delu knjige spominjani su i delimično analizirani primeri iz opusa različitih reditelja. Isto tako, pred samu analizu Tarantinovih filmova biće dat kraći uvod o razvoju postmodernog filma i prikazana tri veoma značajna filma iz 1980-ih. Treće, s obzirom da je Tarantino najznačajniji zbog dramaturških doprinosa kinematografiji, u poglavlje posvećeno njegovom opusu neće biti svrstani samo filmovi u njegovoj režiji, već i oni za koje je pisao scenario, a snimali su ih drugi reditelji. Tako da se u ovoj knjizi otvara prostor i za drugačija lica postmoderne kinematografije i reditelje koji su drugačijim senzibilitetom hvatali savremen postmoderne trenutak. Ipak, na kraju može se reći da su postmoderne tendencije u koje spada: intertekstualnost, mešanje žanrovskih konvencija, nelinearnost naracije, otvorenost kraja, samorefleksivnost filma, kombinovanje medijskih formata, slabljenje granice visoka-popularna kultura, relativizacija moralnih granica, najuočljiviji baš kod Tarantina i da ih je on na paradigmatičan način preneo na filmska platna i time opravdao namere da se jedna knjiga koja tematizuje postmodernu kinematografiju bazira na analizi njegovih ostvarenja.

Intertekstualnost

Intertekstualnost, kao međupovezanost tekstova, jeste teorijski veoma razrađen pojam u ovoj knjizi i provlači se od rasprava o popularnoj kulturi do postmoderne teorije filma i medija povezujući ideje simulacije stvarnosti, nastajanja simulakruma i promene statusa autora u savremenom procesu prelaska dela u tekst. S obzirom na ovako teorijski razvijenu koncepciju intertekstualnosti, dodatna objašnjenja nisu potrebna, već će se direktno preći na najbolje izvedene primere filmske intertekstualnosti koji ujedno podrazumevaju i tematizovanje postmoderne nostalgije. U ovom poglavlju biće gotovo sasvim izbegnuto da se piše o Tarantinovim filmovima, iako oni predstavljaju sjajne primere svih postmodernih tendencija kinematografije, jer je za njihovu detaljnu analizu izdvojeno poslednje poglavlje.

Kao paradigmatičan primer postmoderne citatnosti i intertekstualnosti može se uzeti film braće Koen *Čovek koji nije bio tamo/The Man Who Wasn't There* (2001). Ovaj film, kao i *Poslednja bioskopska predstava*, sniman je kao pokušaj oživljavanja jednog vremenskog perioda koji se odigrao, ne samo smeštanjem radnje u određen vremenski period, već i oponašanjem filmskog stila i sadržaja koji je postojao u tom vremenu. Ovim dobijamo savšeno snimljen film u duhu 1940-ih, koji je u toj meri savršen da ga nije bilo moguće snimiti u tom vremenu. Prema Bodrijarovoj teoriji *Čovek koji nije bio tamo* jeste simulakrum. Već sam izbor mesta radnje filma, smeštenog u provincijsku sredinu Santa Rose u Kaliforniji, preuzeto je iz Hičkokovog filma *U senci sumnje/Shadow of a Doubt* (1943). Takođe, ime filma *Čovek koji nije bio tamo* je aluzija na Hičkokov film *Čovek koji je znao previše/The Man Who Knew Too Much* (1956). Glavni glumac, Bili Bob Torton u filmu Koenovih, dobio je zadatak da pogleda Hičkokov film *U senci sumnje* i pokuša da kopira neke od načina glume njegovog glavnog anti-heroja Džozefa Kotena

u ulozi ujka Čarlija. Santa Rosa predstavlja mesto u kome se odigralo mnogo noar filmova i pripovedaka, i predstavlja rodni grad čuvenog Rejmond Čendlerovog privatnog detektiva Filipa Marloa. Proračunatim odabirom perioda (1948. godina), imenom i mestom radnje filma dobijen je intertekstualni okvir koji otvara neverovatan broj aluzija ka već postojećim tekstovima.

Film je sniman kao i klasični noar crno-belom fotografijom, mada postoji i manje poznata verzija filma u boji. Sledeći momenat koji sugerise da se radi o simulakrumu klasičnog noara je činjenica da nam događaje u filmu prepričava retrospektivno mrtav glavni junak. U noar tradiciji ovo je veoma česta praksa, mada narator ne mora uvek biti mrtav, on može biti i na samrti, a film obično u tim situacijama prati njegovu ispovest. U čuvenom Bili Vajlderovom filmu *Bulevar sumraka/Sunset Boulevard* (1950, Billy Wilder) priču nam priča junak za koga odmah na početku filma saznajemo da više nije živ. Takođe, savremeni noar *Američka lepota/American Beauty* (1999, Sam Mendes) sadrži isti ovakav početak, dok u *Čoveku koji nije bio tamo* tek na kraju filma saznajemo da je pripovedač mrtav.

Radnja filma se pleće oko junaka po imenu Ed Krein, ćutljivog berberina, njegove žene Doris Krein i njenog šefa Velikog Dejva. Nakon poslovne ponude za otvaranje hemijske čistionice u Santa Rosi, Ed, depresivni i melanholični junak, pokušava da se istrgne iz rutine svakodnevno života. Njemu je, više nego očigledno, dosta berberskog posla i po svaku cenu želi da učini nešto više u životu. On je odavno svestan da ga žena vara sa Velikim Dejvom, ali se sada odlučuje da ga anonimno uceni za 10 000 dolara. Ed dobija pare i predaje ih poslovnom partneru, a ovaj kao i svaki prevarant, nestaje iz grada u istom momentu. Međutim, stvari se komplikuju pošto Veliki Dejv ulazi u poslovne neprilike zbog manjka novca, da bi konačno uspeo da sazna ko ga je ucenio. Dejv poziva Eda da bi ga napao, zbog onog što je učinio. U sukobu njih dvojice, glavni junak uspeva da se izvuče ubivši Velikog Dejva. Edova žene Doris je radila kao knjigovođa kod Dejva. Njen pokušaj utaje 10 000 dolara i Dejvova smrt uslovljavaju da ona odmah bude uhapšena. Tri događaja otkrivaju značajno radnju filma. Veliki Dejv je prvi dobio ponudu za posao od prevaranta koji je navodno hteo da otvori hemijsku čistionicu. On ga je pronašao i ubio, i od njega saznao ko ga je stvarno ucenio. Doris se tokom pritvora u zatvoru ubila, a Ed je

predajući pare prevarantu potpisao ugovor sa njim, a taj potpis će kasnije baciti sumnju na Eda da je on ubica.

To je zaplet *Čoveka koji nije bio tamo*, dva ubistva i dve pogrešno okrivljene osobe. Ovo je direktno citiran zaplet iz novele Džejmsa M. Kejna i kasnije Garnetovog filma *Poštar uvek zvoni dva puta/The Postman Always Rings Twice* (1946, Tay Garnett). U Garnetovom filmu glavni junak nije kažnjen, zato što se zaljubio u udatu ženu i ubio njenog muža. Umesto toga optužen je i osuđen na smrt zbog ubistva voljene žene, a da to nije učinio. Ista sudbina prati Eda koga na kraju *Čoveka koji nije bio tamo*, ubijaju na električnoj stolici. On nije osuđen za ubistvo Velikog Dejva, koje je stvarno počinio, već za ubistvo prevaranta sa čijom sudbinom on nema nikave veze. Uticaj Kejna je najočigledniji i predstavlja osnovnu radnju filma, ipak, daleko je reći da se na tome završava citatnost Koenovih.

Lik glavne junakinje filma građen je po principu fatalnih žena iz noar tradicije. U filmu se nalazi eho pripovetke *Lolita*. U dva navrata se u filmu netipično za noar junaci dotiču vanzemaljskih poseta Zemlji. Aluzije na noar žanr postoje u imenima junaka. An Nidlinger se pojavljuje kao detektiv u filmu i nosi isto prezime kao junak Kejnove novele i Vajlderovog filma *Slučaj dvostruke nadoknade* Pilis Nidlinger. Zatim, reference ka noar žanru nalaze se u imenu hotela Hobert Arms. Glavni junak filma *Veliki san*, detektiv Filip Marlo, živi u apartmanu pod istim imenom. Takođe, Koenovi su preuzeli prezime advokata Raidenšnajder iz Hjustonovog filma *Džungla na asfaltu/The Asphalt Jungle* (1950, John Huston). Ervin Raidenšnajder je ime kriminalnog uma u Hjustonovom filmu. Uticaj bar još dva klasična noar filma je prisutan. Osim što svi junaci puše cigarete, a kamera hvata dim na način kako su to radili reditelji u klasičnom Holivudu, film *Izvan prošlosti/Out of the Past* (1947, Jacques Tourner) direktno je citiran u sceni kad jedan od junaka drugog nudi cigaretom ne primećujući da je ovaj već uveliko konzumira. Drugi citat preuzet je iz *Noći Hantera/The Night of the Hunter* (1955, Charles Laughton) u kome postoji isti kadar ubijenog junaka na dnu reke. Veliki Dejv je ubijenog prevaranta sakrio potopivši ga u reku, kao što je to uradio lažni sveštenik sa svojom žrtvom u *Noći Hantera*. U oba filma možemo videti kadrove u kojima kamera stoji iznad reke, a voda je dovoljno bistra da bi se jasno videlo potopljeno telo žrtve.

Analizirajući film, u knjizi *Postmodern Hollywood*, Kit Buker suštinsku vezu između *Čoveka koji nije bio tamo* i noara žanra uspostavlja

lja preko priče *Slučaj dvostruke nadoknade*, neuviđajući ključnu vezu sa tekstom *Poštar uvek zvoni dva puta*. Međutim, čitav intertekstualni lanac nije lako otkriti u ovom filmu. Iako su glavne linije citatnosti otkrivene, verovatno je da u ovom tekstu postoji još mnoštvo aluzija i da čitanje drugog nivoa omogućuje beskrajno uživanje u jednom ovakvom citatnom filmskom tkivu. Ovde se pokazuje da iako nije bitno šta je reditelj hteo reći, njegovo konsultovanje može dovesti do toga da film pogledamo, ako nikako drugačije, onda iz jedne nove perspektive. Takođe, rediteljevo mišljenje može biti dopunjeno kritičkim interpretacijama. Beskrajnim čitanjem kritika, ponovnim vraćanjem i pregledavanjem starih noar filmova i ponovnim gledanjem *Čovek koji nije bio tamo* dolazimo do toga da je taj film otvoren tekst sa neograničenim brojem značenja koja se sada, kao što je tvrdio Bart, nalaze samo u čitaocu. Interpretacije ovog filma zavise od obrazovanja i spremnosti da se u jednom ovakvom tekstu intelektualno uživa i da se krene u potragu za lavirintom intertekstualnih citata.

Konsultovanje kritičara, kao što je Ronald Bergan, može otkriti mnogo. On je u svojoj knjizi o braći Koen jedno poglavlje u kom analizira film *Čovek koji nije bio tamo* naslovio *Berberin uvek zvoni dvaput* (*The Barber Always Rings Twice*). Već sam naslov poglavlja sugerise da se radi o preradi već postojećeg zapleta, a ovo saznanje momentalno unosi drugu perspektivu, pomerajući našu pažnju sa otkrivanja šta se tačno dešava u filmu, na uživanje u tome kako je priča ispričana. Takođe, poznavalac književnosti bi u rečenicama koje izgovara naš narator berberin, opisujući svoj dosadan život, mogao da prepozna uticaj ruskog pisca Ivana Turgenjeva i romana *Dnevnik suvišnog čoveka* (1850, *Дневник лишнего человека*). Različita čitanja su moguća, ipak, kao što je u teorijskom delu knjige naglašeno, *Čovek koji nije bio tamo* dobro funkcioniše i na prvom nivou čitanja i može biti pogledan bez ikakvog predznanja o filmu i književnosti, jer film predstavlja kompaktnu celinu, a to je ključni razlog njegovog kvaliteta i kasnije pozitivne recepcije kod gledališta.

Uticajni i nezavisni reditelj, Džim Džarmuš, uglavnom ostaje po strani kada je reč o postmodernom filmu. Međutim, njegovo ostvarenje *Duh pas* odličan je primer postmodernog filma i predstavlja citatno tkivo nastalo preplitanjem najrazličitijih tekstova. Čak neke od referenci ka drugim tekstovima, s obzirom da nisu lako prepoznatljive, nalaze se upisane u filmu i gledaocu odmah postaje jasno da Džarmuš citira,

ili komentariše već postojeći tekst. *Duh pas* je gangsterski film koji se oslanja na intertekstualno nasleđe ovog žanra, ali mnoge konvencije obrće i igra se sa njima. Na primer, ideju da su u američkim filmovima mafijaši fizički spremni ljudi, obrnuta je, a debeli i tromi italijanski mafijaši u *Duhu psa* jedva uspevaju da se popnu na vrh zgrade. Druga narušena konvencija je mesto okupljanja italijanskih mafijaša u Njujorku. Umesto da se nađu, kao što je to uobičajeno u filmu koji tematizuje italijansku mafiju, u nekom od restorana ljudi sa njihovog podneblja, oni se nalaze u kineskom restoranu. Sa druge strane, film je delom rađen i u samurajskom žanru koji ne pripada zapadnoj kinematografskoj tradiciji. Tako da ovaj film predstavlja svojevrsnu mešavinu istočnjačkih i zapadnih žanrova koja predhodi Tarantinovom ostvarenju *Kill Bill I i II* (2003 i 2004).

Glavni junak filma je njujorški crnac sa pseudonimom Duh Pas koga tumači Forest Vitaker. On radi kao nezavisni profesionalni ubica za italijanskog mafijaša Luia. Duh Pas je pod snažnim uticajem knjige *Hagakure* samurajskog teksta iz 1750. godine. Sam podnaslov *Put samuraja/ The Way of the Samurai* sugerise da se u filmu tematizuje život i smrt jednog samuraja. Tačnije, ceo film predstavlja interpretaciju života samuraja, koji je opisan u knjizi *Hagakure*. *Duh pas* je tako postavljen da se u filmu tumače ključni pasusi japanske drevne knjige. Pasuse izgovara glavni junak, a oni se (dok ih on izgovara) kao u knjizi pojavljuju ispisani na platnu pred očima gledaoca. Svaki put, kad bi bio citiran deo knjige iz 1750. godine, sledila bi savremena mafijaško-samurajska interpretacija rečenog. Ono što je interesantno za Duha Psa, je da on živi u prošlosti. Ali ne u prošlosti vlastite kulture, već kulture drevnog Japana uglavnom nepoznate Zapadu. Kao i većina postmodernih junaka, on živi u nostalgiji za jednim prošlim vremenom i prevaziđenim načinom života. Direktna izvor Džarmuševe inspiracije tokom konstituisanja lika Duh Psa bila je knjiga *Don Kihot*, priča o liku koji se drži pravila, kao i Duh Pas, koja ljudi u savremenom svetu više ne prepoznaju.

U intertekstualnom tkivu treba uočiti i činjenicu da je zaplet filma, kao i kod Koenovih, preuzet direktno iz drugog filma. Najveći kinematografski uticaj ostvario je na Džarmuša Melvilov film *Samuraj/Le samourai* (1967, Jean-Pierre Melville). U Melvilovom, kao i u Džarmuševom filmu, mafija plaća profesionalnog ubicu da obavi posao za njih, međutim, nešto što nije bilo predviđeno, desi se tokom ubistva i mafija

sada 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 *Duhu Psa* postoji i direktan citat Melvijeovog filma. U *Samuraju* ubica navlači bele rukavice pred svako ubistvo, što isto čini i Duh Pas u Džarmuševom filmu. Takođe postoje citati i aluzije koji referiraju ka filmu *Označen da ubije/Branded to Kill* (1967, Seijuni Suzuki) reditelja Seijuni Suzukija.

Interesantna je činjenica da je Džim Džarmuš završio studije književnosti i da se iz tog razloga u njegovim filmova može videti veliki uticaj književnosti na kinematografiju. Moglo bi se reći da, dok je Tarantino okrenut citatnosti prema tekstovima popularne kulture, braća Koen su podjednako okrenuta citatnosti popularne kulture i drugih tekstova umetnosti, dotle kod Džarmuša preovladava citatnost umetnosti, a pre svega književnosti. Pišući scenario za *Duh pas* Džarmuš je reciklirao knjigu *Lovac* pretočenu u čuveni film *Point Blank/Point Blank* (1962, John Boorman). Nadalje, u opticaju su barem još dve knjige, što je više nego očigledno naznačeno u samom filmu. Prva je, *Rašomon*, japanska drevna pripovetka posvećena fenomenu da svaki čovek vidi i seća se jednog događaja, sasvim drugačije od drugih aktera istog događaja. Ovo je momenat samorefleksivnosti filma (fenomen postmoderne kinematografije o kome će biti pisano u narednim poglavljima), jer se knjiga *Rašomon* nalazi u rukama svih glavnih junaka filma i oni je čitaju. Duh Pas je nalazi, u momentu kada je izvršio kobno ubistvo koje će ga koštati života, u rukama 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. Osim što se knjiga nalazi često u kadru, *Duh pas* je priča o tome kako ljudi iz različitih kulturnih zajednica percipiraju isti događaj. Na primer, ubistvo koje italijanska mafija mora da osveti jeste događaj nerazumljiv iz ugla gledanja Duha Psa. Sa druge strane, njegovo ponašanje ostaje sasvim nejasno mafiji, pogotovo činjenica, što poruke razmenjuje golubovima pismošama u vremenu maskomunikacija.

Ipak, postoji 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 Luiev ubica, pratilac, kako sebe naziva u filmu. Tokom filma Lui i Duh Pas se prisećaju te situacije u dva različita kratka flešbeka. Duh

Pas se seća da su ljudi koji su ga tukli imali uperen pištolj u njega, a Lui ih ubija. U Luijevom flešbeku nasilnici koji tuku Duha Psa u momentu kada on nailazi, vade pištolj i pokušavaju da ga upere ka njemu. Međutim, on ih ubija pre nego što su oni to uspeli da urade. Ovo je direktan citat, rašomonski deo filma, ovekovečen i u istoimenom filmu Akira Kurosava *Rašomon/Rashomon* (1950, Akira Kurosawa). 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 filma nastale trostrukim uticajem: filma *Samuraj*, tumačenja knjige *Hagakure* i uplitanja priče *Rašomon* u celokupnu situaciju.

Drugo književno delo, koje se pojavljuje u rukama junaka filma *Duha psa*, a ostvarilo je veliki uticaj na savremenu popularnu kulturu, jeste knjiga *Frankenštajn* autorke Meri Šeli. U jednoj od scena Duh Pas sedi u parku i sreće devojčicu koja nosi knjige među kojima je *Frankenštajn*. Njih dvoje komentarišu knjigu i film *Frankenštajn* iznoseći mišljenje da je knjiga bolja. Ovo je opet odličan primer autorefleksivnosti filma. Duh Pas je u stvari Frankenštajn, profesionalni ubica (čudovište), koga je društvo napravilo takvim kakav jeste, a sad ga odbacuje. On živi u skućenom stanu koji se nalazi na vrhu jedne njujorške zgrade, prognan kao čudovište iz romana *Frankenštajn*, a jedini prijatelji koje ima su golubovi preko kojih komunicira sa svetom. Duh Pas je u ovom momentu filma već svestan svoga kraja. U momentima dok sedi sa devojčicom na klupi u parku, on simbolično čita naglas poslednje rečenice knjige *Frankenštajn*, koje opisuju uništenje čudovišta, i predstavljaju aluziju na njegovu skorou sudbinu. Kad ih je pročitao, zamišljen izgovara: *Čudovište*. Stiče se utisak kao da govori o sebi.

Reference iz popularne kulture mogu se naći na više mesta u filmu. Prodavnica u kojoj Duh Pas kupuje hranu za golubove zove se *Birdland*, a ime je dobila po klubu u kojem je Čarli Parker svirao džez. Nadalje, junaci pričaju o muzici i popularnoj kulturi spominjući imena crnačkih repera i grupa kao što su: Snoop Doggy Dogg, Ice Cube, Q Tipp, Method Man, Public Enemy. Takođe, u filmu se čuje dosta muzike iz savremene popularne kulture, a većinu pesama napisao je rep muzičar Rza. Isto tako, postoji neverovatno broj asocijacija ka međukulturnim razlikama u jednom multikulturalnom mestu, kao što je Njujork. Da situacija bude komičnija, savremeni italijanski mafijaši, iako se ponašaju u stilu stare gangsterske škole, recituju tekstove rep grupe *Public*

Enemy, a da u isto vreme u svakodnevnom životu iskazuju netrpeljivost prema crnim ljudima.

U poslednjoj sceni filma gine Duh Pas, a ubija ga Lui, čovek kome je bio pratilac. Duh Pas je poubijao sve mafijaše uključujući vodeće šefove, ali pošto je on Luiev pratilac, njega ne ubija jer ga knjiga *Hagakure* tako uči. Lui je njegov vođa. Istovremeno, Lui ne može da razume, zašto ga je Duh Pas poštedeo, jer prema kodeksu italijanske mafije, on mora da osveti smrt svojih kolega. Tako dolazimo do vestern dvoboja između Luia i Duha Psa, koji se odvija na ulici, s tim što Duh Pas dolazi na dvoboj nenaoružan. Sve se odvija u duhu knjige *Rašomon*, gde svaki akter na svoj način interpretira događaje. Lui sveti prijatelje i ne razume zašto se Duh Pas ne brani. Sa druge strane, Duh Pas ne sme da puca jer samuraj uvek štiti svog vođu, a ako on pogine, mora da učini sepuku (ritualno samoubistvo). Ovde filmska kamera prelazi u široki kadar i sve izgleda kao vestern film. Vestern atmosferu pojačava i Duh Pas koji, pošto su zazvonila zvona sa neke od okolnih crkava, citira čuveni Fred Cinemanov film *Tačno u podne/High Noon* (1952, Fred Zinnemann) govoreći: *Šta je ovo Lui? Tačno u podne? Konačni obračun?... I veoma dramatično. Razumem, moraš da osvetiš smrt svoga gazde. Ok onda.*

Kao i kad su bila u pitanju braća Koen, Džarmušev film *Duh Pas* jeste kompleksno citatno delo inspirisano najrazličitijim delima popularne kulture i umetnosti, samo ovog puta iz različitih krajeva sveta i drugačijih kulturnih tradicija. Ponovo se nalazimo suočeni sa lavirintom citatnosti gde je nemoguće proniknuti do kraja u intertekstualno tkivo jednog teksta. Međutim, u tome se nalazi draž ovog filma i uopšte dvostrukog kodiranja. Ovako snimljen film nam se pojavljuje kao otvoren tekst uvek podoban za nova tumačenja i interpretacije. U slučaju da ne otkrijemo mogućnosti za potpuno drugačije interpretacije, onda je moguće staro tumačenje modifikovati novim informacijama o mogućim uticajima i aluzijama koje je reditelj pretrpeo i uključio u svoj tekst. Isto kao i film *Čovek koji nije bio tamo*, *Duh Pas* je veoma gledljiv i interesantan gangstersko-samurajski film čak i kada se tumači na prvom nivou čitanja, bez daljeg razmišljanja o intertekstualnosti.

Duh Pas je mešanjem gangsterskog i samurajskog filma otvorio temu sledećeg poglavlja koje će biti posvećeno isključivo tematizovanju fenomena mešanja žanrovskih konvencija u postmodernom filmu. Pre nego što se pređe na ovo poglavlje biće navedeno nekoliko primera značajnih citatnih ostvarenja u kinematografiji sa kraja XX veka. Bra-

jan de Palma (Brian De Palma) je reditelj koji se u velikom broju svojih filmova posvetio preradi i pastišima Alfred Hičkokovih (Alfred Hitchcock) ostvarenja. De Palmine filmovi *Sestre/Sisters* (1973), *Opsednutost/Obsession* (1976), *Obučena da ubije/Dressed to Kill* (1980), *Badi Dabl/Body Double* (1984) i *Rajsing čejn/Raising Cain* (1992) predstavljaju citatna ostvarenja u mnogome oslanjena na Hičkokove filmove *Vrtoglavica/Vertigo* (1958), *Prozor u dvorište/Rear Window* (1954) i *Psiho/Psycho* (1960). Jedan od najinteresantnijih De Palminih citatnih filmova je *Blou aut/Blow Out* (1981). Ovo ostvarenje predstavlja varijaciju Antonijonijevog *Uvećanja/Blowup* (1966, Michelangelo Antonioni) i Kopolinog filma *Prisluškivanje/Conversation* (1974, Francis Ford Coppola). Radnja *Blou auta* je u drugom planu, a film je u suštini posvećen tematizovanju kinematografske prakse.

Pored De Palme trebalo bi spomenuti još par značajnih reditelja koji snimaju postmoderne intertekstualne filmove. Vudi Alen (Woody Alen) je jedan od interesantnijih reditelja sa svojim filmovima *Meci iznad Brodveja/Bullets Over Broadway* (1994), *Ani Hal/Annie Hall* (1977), *Purpurna ruža Kaira/The Purple Rose of Cairo* (1985) i *Zelig/Zelig* (1983). Zatim, Tim Barton (Tim Burton) sa ostvarenjima *Edvard Sizerhed/Edward Scissorhand* (1990), *Ed Vud/Ed Wood* (1994), *Pospana dolina/Sleepy Hollow* (1999), *Mars napada/Mars Attacks* (1996), *Čarli i fabrika čokolade/Charlie and the Chocolate Factory* (2005). Kada se govori o citatnosti, treba spomenuti reditelja Džona Votersa (John Waters) i njegov opus u koji spadaju *Poliester/Polyester* (1981), *Kraj bejbe/Cry-Baby* (1990), *Mama serijski ubica/Serial Mom* (1994) i *Lak za kosu/Hairspray* (1988). Takođe, veoma značajne filmove postmoderne kinematografije snimili su reditelji Ridli Skot, Martin Skor-seze, Oliver Stoun, Dejvid Mamet, Stepan Soderberg, Robert Altman, Dejvid Kronenberg i Dejvid Linč.

Mešanje žanrovskih konvencija

Postoji mnogo načina da se predstavi tekst. Najočiglednija rešenja su konvencionalne prirode kao što su: TV programi, novinske rubrike, radio emisije, razni serijali ili okvir nekog žanra, bilo da je film, knjiga, strip ili televizija u pitanju. Naše razumevanje bilo kojeg teksta povezano je sa njegovim smeštanjem u pojedine okvire. Pojedini tekst obezbeđuje kontekst unutar kog drugi tekstovi mogu biti stvoreni ili interpretirani. Smeštanje nekog teksta u žanr obezbeđuje nam tumačenje u okviru određene vrste odgovarajućeg intertekstualnog okvira. Teorija žanra je bitno polje sa svojim sopstvenim pravilima, koje ne mora nužno da se graniči sa semiologijom. Unutar semiologije žanr se može shvatiti kao dinamična struktura sastavljena od sistema znakova, koda i konvencija. Svaki primer žanrovskog teksta koristi konvencije koje ga povezuju sa drugim delima tog žanra. Ovo dolazi najviše do izražaja u delima koja parodiraju čuvena pravila žanra.

Pitanje žanra pokazuje se veoma interesantnim kada je u pitanju tematizovanje intertekstualnosti. Pogotovo što postoje veoma razvijena i dobro utemeljena gledišta, koja se zastupaju u ovoj knjizi, prema kojima se žanr može posmatrati kao neprekidni i beskrajni tekst, stalno otvoren prema vlastitom nastajanju. Žerar Ženet je posmatrao pitanje tekstualnosti i žanrovskih odnosa u okviru pristupa nazvanim transtekstualnost. U sklopu transtekstualnih odnosa Ženet uočava postojanje:

- Paratekstualnosti – odnos teksta i spoljnog konteksta
- Intertekstualnost – prisustvo jednog teksta u drugom pomoću citata ili aluzija
- Hipertekstualnost – odnose podražavanja između dva teksta ili dva stila

- Metatekstualnost – odnos između teksta i njegovog komentara
- Arhitekstualnost – odnos između teksta i njegovog žanrovskog arhiteksta

(Ženet u Čendler, 2008: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>)

Prema Kristijanu Mecu žanr postaje skupina filmova shvaćenih kao veliki zajednički tekst. Prema tome, snimiti film u nekom žanru znači ponuditi gledaocu intertekstualni okvir za tumačenje filma. „Žanr predstavlja prostor iskustva na kome se grade očekivanja gledaoca i na kome se zasniva njegovo razumevanje filma“ (Moan, 2006: 90). Ovim određivanjem referentnog okvira tumačenja filma ili nekog drugog žanrovskog dela sa jedne strane otvaraju se mogućnosti njegovog čitanja i razumevanja. Sa druge strane, gledaoci tumačeći film u okviru nekog žanra sprečeni su da ga tumače na drugačiji način, jer je ovim on predodređen. U suštini, žanr kao kategorija omogućuje nam komunikaciju sa delom još pre nego što ga pročitamo ili pogledamo.

Međutim, intertekstualnost se reflektuje i u fluidnosti žanrovskih granica i njihovom mešanju. Najbolji primer ovoga su savremeni postmoderni intertekstualni filmovi u kojima se citiraju kadrovi, muzika i dijalozi drugih ostvarenja uz namerno mešanje i preplitanje najrazličitijih žanrovskih konvencija. Najčešće se dug prema nekom delu, iz koga je preuzet citat, priznaje i naznačava. Mnogi od tekstova direktno aludiraju na izvore na koje se oslanjaju, kao što je to slučaj u televizijskim crtanim serijama *Simpsons* (Simpsons) i *Saut Park* (Sought Park) ili spomenutim i analiziranim filmovima braće Koen i Džima Džarmuša. U ovakvim primerima radi se o samosvesnoj formi intertekstualnosti, u kojoj se zahteva od gledaoca neophodno poznavanje drugih tekstova popularne kulture da bi se adekvatno mogao razumeti i potpuno uživati njihov sadržaj. Aludirajući na druge tekstove i druge medije ova praksa nas podseća da živimo u posredovanoj i simuliranoj realnosti.

Sa postmodernističkog stanovišta često se ističe da usled gubljenja ključnih belega, univerzalnih uzora (ili onih koji to mogu postati) i meta-priča, savremeni film pokazuje opštu sklonost ka ukrštanju vrsta. Svaki film na svoj način, i uz izvesnu sklonost ka podražavanju, iznova sklapa semantičke i sintaksičke crte

različitih žanrova. Samim tim društvena uloga postaje u suštini 'pseudo-memorijska', jer više upućuje na izrazito intertekstualno poznavanje znakova, konvencija i značenja žanrovskih filmova prošlosti, nego što ima ulogu posrednika u današnjim stvarnim ili simboličkim sukobima. Izraziti predstavnici ovog pravca su filmovi Tima Bartona, braće Koen ili Kventina Tarantina... (Moan, 2006: 121).

Film, koji kombinuje žanrovske konvencije, može tokom jedne celovite priče, kao što je to primer *Duha pas*, varirati različite žanrovske konvencije. Sa druge strane film može početi u isključivo jednom žanru, a onda iznenaditi gledaoca naglim obrtom i uvesti ga u popuno drugi žanr, kao što su to uradili Tarantino i Rodriguez u filmu *Od Sumraka do svitanja/From Dust till Dawn* (1996). U postmodernoj kinematografiji mešanje žanrovskih konvencija ne vodi ka ukidanju žanrovskog filma. Postmoderni filmovi i dalje čuvaju već postojeće žanrove, razvijaju ih i revitalizuju neke koji su zaboravljeni i napušteni. Sva Tarantinova ostvarenja su izuzetan primer navednog. Paradigmatičan primer mešanja žanrovskih konvencija jeste njegov film *Kill Bill* u kome se prepliću gangsterski, vestern, samurajski i kung-fu žanr. Ovim je široj publici na Zapadu, koja možda nije ni zainteresovana za druge kinematografske tradicije, približen azijski film. Sa druge strane, Tarantino je u svojim ostvarenjima *Ulični psi* i *Petparačke priče* drastično redefinisao gangsterski žanr i učinio ga ponovo aktuelnim filmskim okvirom, pokrećući istovremeno čitavu bujicu novog talasa ovih filmova. Jedan od ključnih konvencija, koje je redefinisao Tarantino u gangsterskom filmu, jeste uloga i držanje šefa mafije. U postmodernom gangsterskom filmu vrlo je lako videti bosa mafije kome se ne ukazuje poštovanje. Takođe, u *Petparačkim pričama* šef mafije je silovan, što je bilo ne zamislivo tokom duge tradicije ovog žanra koji postoji gotovo od kada je nastao i sam film. Možda je, za žanrovski film, najveća zasluga Tarantina to što je neke danas gotovo napuštene eksploatorske podžanrove, koje tematizuju na primer žensko nasilje nad muškarcima (a bilu su aktelni tokom 1970-ih tokom procvata feminističkog pokreta), ponovo vratio na filmska platna širom sveta.

Mešanje žanrovskih konvencija prisutno je na primer u Bartonovom filmu *Pospana dolina*. Ovaj film predstavlja kombinaciju horor i kriminalističkog žanra. U filmu Džoni Dep tumači detektiva koji je

došao u mesto Pospanu dolinu da istraži seriju ubistava, za koja se u tom kraju veruje da je izvršio bezglavi konjanik. Detektiv, iz Njujorka, naravno, ne veruje u natprirodne pojave, već u nove naučne metode za otkrivanje zločina. Detektivske metode, koje se prikazuju, daleko su ispred vremena u kome se radnja filma dešava (1799. godina). Anahrono pojavljivanje muzike, odeće ili mode u postmodernom filmu vrlo je čest fenomen, a reditelji rabe mogućnosti kinematografije da spoji nespojivo u jednoj vizuelnoj predstavi koja, prema Džejmsonu, vodi ka gubitku istoričnosti. U *Pospanoj dolini*, sa jedne strane, prikazana je mala zajednica religioznih ljudi, a sa druge strane detektiv iz velikog grada koji veruje u nauku i odbacuje bilo kakvu mogućnost postojanja natprirodnih sila. Razvojem filma, pokazuje se da je bezglavi konjanik stvaran. Ovim je podcrtana ideja da na nebu i zemlji verovatno postoji mnogo više stvari nego što su nauka i moderna filozofija pretpostavile.

Drugi Bartonovi filmovi mogu se uzeti kao primeri žanrovskih mešavina, s tim što je horor žanr uglavnom konstanta, a drugi žanrovi, s kojima se on varira su promenljivi. Horor i komediju Barton je kombinovao u filmu *Mars napada* i *Ed Vud*. Ovi filmovi predstavljaju parodiju nisko budžetnih holivudskih filmova iz 1950-ih, a *Svini Tod/Sweeney Todd* (2007) je mešavina horora i mjuzikla. Takođe, mešanje žanrova karakteristika je uočljiva i kod Koenovih, Linča, Stouna i drugih postmodernih reditelja.

Nelinearna naracija

Postmoderni filmovi često su snimani nelinearno što dovodi do potkopavanja vremenskog sleda događaja u filmu. Međutim, nelinearnost nije isključivo odlika postmodernog filma, a u ovoj knjizi će biti problematizovana iz razloga što su mnogi Tarantinovi filmovi nelinearni. Od početka 1990-ih kada je Tarantino snimio svoja prva dva filma *Ulične pse* i *Petparačke priče*, broj filmova sa nelinearnom naracijom se drastično uvećao. Na osnovu činjenice da su nelinearne filmove snimali reditelji koji se svrstavaju u primere postmoderne kinematografije, može se zaključiti da je to jedna od karakteristika postmodernog filma. Sa druge strane, postoje postmoderni filmovi koji su snimani linearno što nam sugerira da nelinearnost nije suštinska odlika postmodernog filma. Postmoderna teorija insistira na psihičkoj fragmentaciji subjekta u savremenosti. Džejmson, na osnovu Lakanove teorije tvrdi, da je usled rastuće kompleksnosti i fragmentacije svakodnevnog života u postmodernom svetu, subjekt izgubio osećaj za vremenski kontinuitet što ga je dovelo u situaciju šizofrenog iskustva. Za ovakav gubitak temporalnosti Džejmson nalazi delimično krivicu u medijima, koji bombarduju ljude svakodnevno nelinearnim narativima u kojima se pojavljuju likovi sa pluralnim i fluidnim identitetima.

Nelinearnost u filmu postoji od kada je nastala kinematografija, jer su reditelji veoma često koristili flešbekove da prikažu neke događaje kojih se junaci sa platna sećaju. Ovaj oblik jednostavne nelinearnosti nije ništa neubičajeno. Recimo, klasični noar *Ubice/Killers* (1946, Robert Siodmark) sastoji se iz jedanaest nehronoloških flešbekova i zahteva mnogo veću psihološku aktivnost i uključenost gledaoca u film da bi se shvatila radnja filma. Ono što postmoderni reditelji, u sve većoj meri donose, jeste više oblika te nelinearnosti, koje podrazumevaju da je jedan događaj ispričan iz više delova koji su ne samo nehronološki posla-

gani, nego u film često unose i anahronost. Na primer, Tarantinov film *Petparačke priče* počinje i završava se istom scenom. Reditelj nam je između istog početka i kraja prikazao događaje koji su se desili u prošlosti i budućnosti. Interesantan je primer filma *Nepovratno/Irreversible* (2002, Gaspar Noe) u kome se radnja filma prikazuje, u više delova, retrospektivno, tako da vidimo ubistvo na početku filma, a onda reditelj polako, obrnutim hronološkim redom, odmotava klupče događaja koji su doveli do ubistva. *Memento/Memento* (2000, Christopher Nolan) je film o čoveku kome su tokom napada razbojnici ubili ženu, a njemu oštetili moždanu funkciju pamćenja, tako da jedino čega može da se seti je izuzetno kratak period svoje prošlosti. Glavni junak filma, bez obzira na svoj hendikep, želi da se osveti ubici. Film je sniman kao dve priče, jedna je snimana crno-belom tehnikom i ide hronološkim redom i prikazuje razgovor glavnog junaka telefonom sa nepoznatom osobom u motelu. Druga priča je u boji i obrnutom hronologijom prikazuje detektivsku poteru glavnog junaka za ubicom. *Vremenski kod/Timecode* (2000, Mike Figgis) prikazuje, istovremeno četiri različite priče koje u suštini čine jedinstvenu celinu. One su tako vešto sinhronizovane da junaci neprimetno prelaze iz frejma jednog dela filma u frejm drugog. Kao svojevrsan postmoderan film, on je i autorefleksivan, jer govori o Holivudu i pohlepi koja vlada u njemu. Možda najinteresantniji primeri nelinearnosti u postmodernom filmu jesu tri ostvarenja Dejvid Linča *Hotel izgubljenih duša, Manholen drajv/Mulholland Drive* (2001) i *Inlend empajer/Inland Empire* (2006).

Moglo bi se reći da su navedena Linčova ostvarenja, u stvari, tri verzije jednog istog filma. U sva tri filma narativna struktura se sastoji od složenog sistema smenjivanja objektivne perspektive viđenja događaja, prelaza ka prikazu subjektivne perspektive glavnog junaka da bi konačno sva tri filma završila u opisivanju unutar psiholoških događaja ličnosti. U *Hotelu izgubljenih duša* i *Manholen drajvu* prikaz glavnih junaka i njihove perspektive tumačenja događaja traje i do pola filma pre nego što reditelj uđe u njihov unutar psihološki košmar. Sa druge strane, *Inlend empajer* traje tri sata, a košmar glavne junakinje počinje ubrzo po početku filma. U filmu *Hotel izgubljenih duša* možemo videti Freda koji, zbog očiglednog neuspeha u seksualnom životu sa svojom ženom, postaje ljubomorani i ubija je. Policija ga hapsi i on u zatvoru doživljava transformaciju u potpuno drugu osobu, Pitera automehaničara, a film se radikalno menja i počinje sa potpuno novim junacima i

dogadjajima. Postoji mnogo interpretacija ovakve radikalne promene u filmu. Čini se da su objašenja da je u pitanju postmoderna fragmentacija i rascepanost, iako prihvatljiva, nedovoljna, jer je reditelj očigledno imao nameru još nešto da unese u svoj film. Kao što je Slavoj Žižek (u filmu *The Pervert's Guide to Cinema*, 2006) istakao, radi se o prvom delu filma gde imamo objektivno prikazanu porodičnu situaciju i probleme između muža i žene. Zatim, sledi deo filma u kome muž postaje ljubomorani, a događaji se prikazuju iz njegovog ugla gledanja. Ovaj deo filma se završava ubistvom. Da bi sve kulminiralo radikalnom scenom u zatvoru u kojoj se ličnost glavnog junaka Freda transformiše u Pitera. Međutim, na više mesta otvara se mogućnost, prema interpretaciji filma, da u zatvoru nije došlo do transformacije, već ulaska u unutrašnji psihološki svet Freda. Tokom boravka u zatvoru, Fred mašta da je ono što nije u stvarnom životu. Zbog frustracije seksualnim životom, on mašta kako je neko drugi, u ovom slučaju, Piter, muškarac koga žene obožavaju. Ovim je naracija prekinuta i iz linearne priče ulazimo u košmarni svet unutarpsiholoških događaja u kome nema pravilnosti, logike i neke specifične linearnosti događaja, a slike Fredove podsvesti nam u tom duhu naviru na platno.

Ono što film čini izuzetno interesantnim jeste da, i u tom izmaštanim, svetu Fred ne može da pobegne od sebe. Takođe, glavni junaci, druga dva spomenuta Linčova filma, *Manholen drajva* i *Inlend empajera* u svoja maštanja i košmare unose vlastite karakteristike iz realnog sveta. Čim smo u *Hotelu izgubljenih duša* stupili na teritoriju Fredove mašte, gde nam se on prikazuje kao Piter, odmah se pojavljuje i njegova žena koja umesto crne kose, sada ima plavu. Iako je za razliku od stvarnog sveta, u košmaru vrlo vešt sa ženama, glavni junak se opet zaljubljuje u svoju ženu koja je sada prikazana kao plavokosa zavodnica iz klasičnog noar žanra. Seksualna prepreka između njih dvoje u košmaru se eksternalizuje, jer je ona vlasništvo opasnog mafijaša, koji mu pištoljem pretili da će ubiti svakog ko pokuša da mu je oduzme. Kako se imaginarni svet Freda bude razvijao, polako će prerasti u košmar u kome njegova plavokosa žena napušta Pitera govoreći mu: *Nikada nećeš biti moj*. U tom trenutku vidimo da je Piter opet preobraćen u fizički izgled Freda koji, čak ni u sanjarenju, nije uspeo pobeći od sebe. Postojanje velikog broja kadrova i događaja, koji nisu direktno u vezi sa ovako protumačenom radnjom filma, mogli bi se pripisati živopisnom smenjivanju slika unutar izmaštanog sveta glavnog junaka. Film jeste

potpuno fragmentaran i u suštini je to jedan od elemenata koji ga čini postmodernim, međutim, smatra se da u osnovi filma postoji radnja koji ga ipak povezuje u donekle koherentnu celinu.

Tumačenje *Inled empajera* postaje još složenije, jer se u već spomenutu radnju filma, prema kojoj od objektivne situacije klizimo ka psihološkim događajima i mentalnim slikama unutar psihe glavne junakinje Niki, analiza otežava zapletom filma koji se odvija u Holivudu na snimanju filma. Glavna junakinja, o čijem životu vrlo malo saznajemo, glumi u filmu već snimanom i koji, zbog nečeg vrlo misterioznog, nije završen. Tokom snimanja filma ona razvija emocionalni odnos sa glavnim junakom. Vrlo složenu strukturu filma, nemoguće je protumačiti do kraja, a usložnjena je sa dve stvari. Niki počinje da meša stvarni život sa filmskom ulogom obraćajući se glavnom glumcu, čas pravim imenom, čas filmskim i to, i u stvarnom životu i na snimanju filma. Drugo, Linč snima film o snimanju filma i nikada nam nije jasno da li glavni akteri našeg filma glume u sceni koja se snima u filmu, o čijem snimanju je u *Inled empajeru* reč, ili ih Linč prikazuje kao junake svog filma. Samo ponekad iza snažne i emocionalne scene između dva junaka (o kojoj u prvi mah ne znamo da li je stvarna) saznajemo da je u stvari reč o snimanju filma unutar filma, pošto lik koji glumi reditelja prekida kadar označavajući da je tu rez. Ipak, mnogo češće ne znamo da li je reč o snimanju filma u okviru filma, ili o stvarnom odnosu između dva junaka filma. Ovim je razbijena jasna predstava o postojanju granice između medija i društvene stvarnosti unutar same kinematografije.

Moglo bi se reći, da *Inlend empajer* do kraja nema nikakvu jasnu narativnu strukturu, jer se film vrlo brzo prekida, i ostaje nejasno ili otvoreno za tumačenje, šta se zapravo zbilo do kraja filma. Linč nije imao gotov scenario dok je snimao film, već je film snimao bez ideje kako će se on završiti. Glavna glumica filma je izjavila da ni sama ne zna o čemu je film i da će možda tokom njegove projekcije u Kanu uspeti nešto da sazna. U mnogo manje radikalnom obliku od Linča nelinearna naracija se danas pojavljuje i kod mnogih drugih reditelja. Na primer, čuveni reditelj Vong Kar-Vai (Wong Kar-Wai) iz Hong Konga je koristio u filmovima *Dani kada smo bili divlji/Days of Being Wild* (1991), *Prašina vremena/Ashes of Time* (1994), *Čanking ekspres/Chungking Express* (1994), *U raspoloženju za ljubav/In the Mood for Love* (2000), i *2046* (2004). Gas van Sant (Gus van Sant) u filmovima *Slon/Elephant* (2003), *Poslednji dani/Last Days* (2005), i *Park paranoja/Paranoid Park* (2007).

Samorefleksivnost filma

Samorefleksivnost filma je veoma prisutna u savremenoj kinematografiji, ali takođe, kao nelinearna naracija, nije karakteristika koja se mora naći u svakom postmodernom ostvarenju. Sa jedne strane, nelinearna naracija je postojala od samih početaka kinematografije, sa druge strane, samorefleksivnost je nešto za šta se to ne bi moglo konstatovati. Samorefleksivnost predstavlja osobinu teksta da se u okviru njega ne podražava realnost, već on predstavlja refleksiju ka samom sebi kao fikciji, ili sugerise da se sastoji od drugih tekstova. Suprotno klasičnom periodu u kinematografiji, u kome se težilo da se publika navede na utisak da se junaci nalaze u stvarnom svetu, u postmodernom filmu putem samorefleksivnosti skreće se pažnja gledalištu da je u pitanju fiktivni i nestvarni svet nastao iluzijom slike. Moglo bi se reći da je nešto slično postojalo već u Felinijevim filmovima, međutim, postmoderna samorefleksivnost uključuje i citatnost i parodiju. Postmoderni film može, kao što je to urađeno u spomenutom filmu Roberta Altmana *Igrač*, da parodira celokupnu holivudsku filmsku industriju. Sa druge strane, može biti parodiran način predstavljanja likova, naracije i zapleta u okviru jednog žanra, kao što je to uradio Wes Krejven sa horor filmom u svom serijalu *Vrisak I, II i III/ Scream I, II i III* (1996, 1997 i 2000, Wes Craven). Takođe, pažnja gledaocima, da se radi o fikciji, može biti skrenuta tako što bi neko od glumaca prekinuo tokom filma da glumi i obratio se publici. Na primer, Vudi Alen je to uradio u filmu pod nazivom *Ani Hol*. On glumi jednog od junaka koji stoji sa Ani u bioskopskom redu, dok neko iza njega objašnjava veoma glasno i upadljivo Mek Luanovu teoriju. Međutim, lik koga tumači Vudi Alen se ne slaže sa interpretacijom i počinje raspravu da bi konačno došao direktno do kamere i obratio se publici. Ovde je već vidno prekinut svet filma i jasno je stavljeno do znanja da se pred očima gledalaca nalazi fikcija filma. Ipak, Alen ne sta-

je na ovome, da bi rešio raspravu sa neznancem u filmu, uvlači stvarnog Mek Luana u kadar i dobija potvrdu da je on u pravu.

Kao što je Derida pokazao da je jezik beskrajno referentan, pronalazeći svoje značenje samo u drugim rečima, Vudi Alenovi filmovi, kroz njihovo samorefleksivno pozajmljivanje ili eklekticism starih filmskih stilova i žanrova, čine nas svesnim da realnost, koja se čini da je transparentno odražena u filmskom medijumu, referira ne ka bazičnoj realnosti izvan filma, već samo ka drugim filmovima. Njegovi filmovi čine nas svesnim da je značenje koje oni stvaraju nestvarno kao i materija od kojih su sačinjeni, komadi celuloida koji su samo refleksija refleksije (Fabe, 2004: 177).

U filmu *Ani Hol* Vudi Alen se pojavljuje odmah na početku filma i obraća se publici kao reditelj, pisac i glavni glumac. Tokom tog monologa postepeno se gubi utisak da nam se reditelj obraća, već on polako prelazi iz Vudi Alena u glavnog junaka filma. U momentu kada počinje da priča o tome kako je prekinuo svoju vezu sa Ani Hol i ne može da se snađe zbog toga, transformacija je izvršena i ispred naših očiju više nije Vudi Alen, već Alvi Singer lik koga on tumači. Ova transformacija nas čini veoma svesnim postojanja autobiografskog momenta filma i veze između reditelja filma i junaka koga on tumači. Gubljenje jasnih granica o tome da li se radi o autobiografskom filmu i fikciji, na primer, tokom filma podcrtana je detaljem koji prikazuje prošlost Alvia u kojoj je on navodno bio komičar. Korišten video zapis je deo dokumenarnog materijala u kome se stvarni Vudi Alen pojavljuje na televiziji. Suprotno onome, što se desilo u uvodnom monologu, Vudi Alen sada svoj izmišljen lik ponovo vraća u sebe i na filmu on postaje opet Vudi Alen.

Sa druge strane, Altmanov film *Igrač* je primer samosvesnog filma, jer govori o filmskoj industriji i načinu produkcije filmova u Holivudu. Altman je, koristeći se detektivskom pričom, parodirao plitkost, kumpiranost i neautentičnost vrednosti prema kojima se ravna savremeni Holivud. Slično Alenovom filmu, u kome se on povremeno pojavljuje čas kao on, a čas kao lik koga tumači, u Altmanovom filmu šest glumaca glume sami sebe, dok drugi glumci glume izmišljene karaktere. Nadalje, u snimanju filma korištena je većina stereotipa i komercijanih rešenja, parodiranih u *Igraču* kao plitka holivudska praksa. Ovim se ističe činjenica da su komercijalna rešenja izgleda postala neizbežna u savremenom filmu. Citatnost je veoma prisutna. Ubistvo u filmu, oko

koga se pleće zaplet, dešava se nakon filmske projekcije De Sikinog filma *Kradljivci bicikla/Ladri di biciclette* (1948, Vittorio De Sica). Tokom debate u jednom od holivudskih studija, rasprava otpočinje o *Kradljivcima bicikla*, a jedan od producenata govori: *To je umetnički film. To se ne računa. Mi pričamo o bioskopskim filmovima*. Takođe, studija su oblepljena plakatima čuvenih ostvarenja iz istorije kinematografije. Način snimanja uvodne sekvence karakterističan je, jer se prvi rez pojavljuje tek nakon dužeg vremena i aludira na način snimanja Hičkokovog filma *Konopac/Rope* (1948) i Velsovog *Dodir zla/Touch of Evil* (1958, Orson Welles).

Ono što *Igrača* čini veoma samorefleksivnim jeste kraj filma, koji je veoma povoljan za glavnog junaka. Jedna od osnovnih tema filma o kojoj debatuju junaci jeste sretan kraj, tipičan za Holivud. Povoljan završetak ne dozvoljava da se u film unese bilo kakav dublji sadržaj, već insistira na plitkosti i komercijalnom uspehu. Osim ovog glavnog junaka, koji je producent, ali isto i neotkriveni ubica, dobija ponudu da snimi film prema scenariju naslovljenom istim imenom kao i film koji gledamo, *Igrač*, u kojem se opisuju događaji iz njegovog života, koje smo baš upravo pogledali. Nepoznati scenarista mu prepričava događaje u vezi sa ubistvom koje je počinio holivudski producent, a naš junak shvatajući da je ucenjen i da ne može da odbije ponudu, prihvata scenario insistirajući jedino na sretnom kraju.

Filmovi *Vrisak I, II i III* u svojoj suštini preispituju horor žanr, a pre svega njegov podžanr-sleš film. Ceo serijal je ispunjen brojnim citatima i aluzijama iz istorije horor žanra, koji ga čine neverovatno složenim hiperintertekstualnim tkivom. Radnja *Vriska*, sa tačke analize samorefleksivnosti filma, nije bitna. Centralno mesto u *Vrisku* se može identifikovati u sporednom liku, Rendiju, koji drugarima komentariše šta će se desiti u zapletu i ko bi eventualno mogao biti ubica na osnovu toga što je bezbroj puta pogledao sve horor filmove. On otkriva da je ubica inspirisan sleš horor filmovima i da je život oko njih počeo da se odvija prema pravilima ovog žanra. Mesto u kom se odvija radnja je idilično prikazana američka provincija, a glavni junaci i žrtve nasilja su srednjoškolci, što predstavlja tipičan milje sleš filmova. Rendi odmah otkriva da je ubica njegov srednjoškolski drug, koji je osumnjičen, ali pušten zbog nedostatka dokaza. Ova banalnost i očiglednost, koja u stvari prikriva ko je ubica, Rendiju je jasna i on je objašnjava tipično filmskim argumentima navodeći primere filmova

gde postoji potpuno isti zaplet, optužujući policiju da nije pogledala dovoljno horor filmova.

Nakon uvodnih ubistava svima postaje jasno da je u pitanju ubica, koji je pod uticajem kinematografije krenuo u zločin, a Rendi na srednjoškolskoj zabavi objašnjava drugarima pravila za preživljavanje u sleš filmovima. Prvo pravilo je da neće poginuti ako nisu imali seks, drugo, ne uzimaj alkohol i drogu, treće, nikad nemoj reći: *Odmah se vraćam*, jer se u ovoj vrsti filmova junaci koji su to izgovorili ne vraćaju, već bivaju ubijeni. Slična pravila korištena su za trejler ovog filma i ona glase: *Ne javljaj se na telefon, ne otvaraj vrata, ne pokušavaj da se sakriješ, ali pre svega nemoj da vrištiš*. Kao u filmu *Igrač*, i u *Vrsku* se reditelj poslužio mnogim klišeima sleš podžanra koje junaci filma komentarišu i karikiraju. Na primer, kada se neko nađe sam u prostoriji, vrata se zatvore, ali na takav način da ne mogu opet da se otvore. Takođe, junaku, kome se to desi, sve kreće naopako, on se sapliće, pada i nespretno je u suprotstavljanju ubici.

Na kraju filma, Rendi sa glavnom junakinjom preživljava završni masakr. Pre nego što ona spusti pištolj sa jednog od ubica, koji leži mrtav, Rendi joj skreće pažnju na verovatno najveći kliše sleš horor filma: *Pažljivo. Ovo je momenat kada bi navodno mrtav ubica, trebalo da oživi. I da izvede poslednje zastrašivanje*. Naravno, to se dešava, ali naši junaci poznavajući sleš žanr, spremno dočekuju oživelog ubicu i daju mu konačani, smrtonosni udarac. U stvari, sva tri dela se završavaju na ovaj način i glavni junaci dočekuju ponovo oživelog ubicu spremni bez dodatnih iznenađenja. Još jedan kliše je uključen u prvi deo filma. Uobičajeno je da se ubica približava žrtvi iza leđa, a da žrtva toga nije svesna. Rendi se našao u situaciji, u *Vrsku*, da ga snimaju kamerom i posmatraju dok on gleda sleš film u kome se ubica prikrada žrtvi. Međutim, u tom trenutku dok Rendi sugeriše glumcu na filmu da se okrene, njemu se iza leđa prikrada ubica filma *Vrisak*.

Vrisak II je nastavak filma koji je posvećen, ne samom sleš filmu, već problematizuje nastavke koji su karakteristični za ovaj žanr i ima ih bezbroj. Na primer, od kad je Tobi Huper snimio film *Teksaški masakr motornom testerom/The Texas Chain Saw Massacre* 1974. godine, nastavljen je do danas da se snimaju njegovi nastavci. Ovo važi za mnoga uspešna horor ostvarenja, s tim da su skoro uvek nastavci blede verzije originalnog filma. U *Vrsku II* na času teorije filma Rendi izjavljuje: *... nastavci filmova su inferiorniji filmovi... Čitav horor žanr je uništen*

nastavcima. Dakle, sa *Vriskom II* nalazimo se na terenu samorefleksivnosti koja tematizuje nastavke sleš filmova. U njima ne važe ista pravila koja važe u prvim delovima serijala. Rendi ih objašnjava: *Prvo, broj mrtvih je uvek veći. Drugo, ubijanja su razrađenija. Više krvi, masakriranje*. Treće pravilo Rendi nije uspeo do kraja da izgovori mada se pretpostavlja da se odnosi na već spomenutu konvenciju: Nikad ne pretpostavi ni pod kojim okolnostima da je ubica mrtav.

Radnja se komplikuje, jer *Vrisak II* prikazuje film u filmu pod nazivom *Ubod* nastao po događajima iz *Vriska*. Pojavljivanje *Uboda* je podstaklo novog serijskog ubicu u *Vrisku II*. Uzrok nasilja sada se nalazi u filmskoj industriji, jer neko želi da u filmu *Vrisak II* dobije priču na osnovu koje će u filmu *Vrisak III* moći da se snimi *Ubod II*. Samorefleksivnost je do te mere razvijena da je gledaocima više nego jasno da se radi o svetu fikcije koji parodira pravila sleš filmova. Završetak trilogije *Vrisak* odvija se u Holivudu na snimanju filma *Ubod II*. Sve se ponavlja, osim što je Rendi ubijen u drugom delu filma. On je u slučaju svoje smrti ostavio kasetu sa pravilima za treći nastavak, koji je u stvari kraj serijala i u kome su pravila, zbog toga što je u pitanju trilogije, opet promenjena. Činjenica da on, kao filmski junak, zna da je *Vrisak III* kraj serijala i da Ves Krejven neće snimati više nastavaka, predstavlja vrhunac samorefleksivnosti ovog filma. Ipak, nakon devet godina od završetka serijala, najavljen je *Vrisak IV*. Pravila, za kraj serijala, koja je Rendi snimio za svoje prijatelje su: *Ubica je nadprirodno stvorenje (ovo se jedino pokazalo u daljem filmu netačnim). Ubosti ga, nema efekta. Pucati u njega, nema efekta. Kao prvo, u trećem nastavku, morate mu zamrznuti glavu i odseći je ili ga razneti na komade. Kao drugo: Svako, uključujući i glavnog glumca, može umreti... Kao treće: prošlost će se vratiti... Šta god mislili da znate o prošlosti, zaboravite to. Prošlost ne spava!*

Kombinovanje medijskih formata i otvorenost kraja

Kombinovanje medijskih formata i otvorenost kraja nisu presudne karakteristike za postmoderni film, ali se povremeno javljaju kao svojevrsan fenomen koji je verovatno u povoju. Tarantino ih koristi i pokazaće se kao vrlo učestale u njegovim filmovima, međutim, kod velikog broja drugih postmodernih reditelja, one nisu prisutne. Kao i kad je u pitanju mešanje žanrovskih konvencija, savremeni film je pokazao tendenciju da, osim standardnih filmskih tehnika, u sebe uključuje u sve većoj meri druge medijske formate: muzičke spotove, crtane filmove, dokumentarni materijal, televizijske emisije, na primer vesti, sapunice, kvizove ili tok šou emisije. Sa druge strane, izvor inspiracije kinematografije sve češće postaju stripovi ili popularne televizijske crtane serije. Ono što je specifično jeste da filmovi sve manje adaptiraju strip ili crtani film prema filmskom mediju, već sve više liče na medije iz kojih su nastali. Ovde Bodrijarove teze nailaze na potvrdu, jer mediji danas uveliko pronalaze izvore u drugim medijima, a ne u realnosti. Kao paradigmatični primer mešanja medijskih formata mogu se uzeti Tarantinovi filmovi *Prirodno rođene ubice/Natural born killers* (1994, Oliver Stone) i *Kill Bill*, a primer stripizovanog filma su ostvarenja *Grad greha/Sin City* (2005, Robert Rodriguez i Frank Miller) i *300/300* (2006, Zack Snyder). Treći primer mešanja medijskih formata jesu crtane serije, na primer *Simpsons* i *Sout Park*, čiji su tvorci odlučili da naprave animirani dugometražni crtani film namenjen bioskopskim projekcijama.

Filmovi naširoko koriste muziku, a ta veza u pojedinim ostvarenjima, povremeno, postaje veoma intenzivna, jer često tokom filma, na trenutak, napuštamo radnju da bi prešli direktno u medij muzičkog spota. Muzika je podjednako, kao i slika, u postmodernom filmu značajna za gradnju osećaja nostalgije za prošlim vremenima. Tarantino je

čuven po izboru pesama uglavnom iz 1970-ih, a albumi (soundtrack) sa muzikom iz njegovih filmova prodaju se u milionskim tiražima. Već je spomenut film *Mulen ruž* koji je snimljen kao niz muzičkih MTV spotova. Džoni Voters u svojim filmovima, još sa kraja 1980-ih i početka 1990-ih *Lak za Kosu* i *Kaj Bejbe*, na manje MTV-jevski način prikazuje svoje glavne junake kao lokalne američke rok zvezde, a radnja filma povremeno prestaje, da bi se film na momente pretvorio u muzički spot, ili tinejdžersku muzičku televizijsku emisiju. U oba filma rok muzika je predstavljena kao subverzivna sila koja pomaže mladima da prevaziđu represiju društvenog sistema. Čitav vremenski period kraja 1950-ih predstavljen je nostalgичno, kao zlatno doba u kome je uz malo rok muzike i dobre volje bilo moguće prevazići i najteže strukturalne prepreke. U *Laku za kosu* glavna društvena barijera, oko koje se radnja filma okreće, jeste rasizam, a u *Kraj Bejbe* klasna barijera je razlika koja se rok muzikom savladava. Kada su rasno pitanje, postmoderna nostalgija i rok muzika jedne od tema filma, trebalo bi navesti primer ostvarenja, koje tematizuje vremensko putovanje, *Povratak u budućnost/Back to the Future* (1985, Robert Zemeckis). U ovom filmu glavni junak se iz 1985. vraća u 1955. godinu u svoje malo provincijsko mesto u Americi. Vremenski period 1950-ih predstavljen je veoma nostalgичno. Ljudi su bolje raspoloženi nego u budućnosti, celokupna atmosfera je optimističnija, a gradić blista od urednosti što nije slučaj u 1980-im. Prošlost 1950-ih u malom američkom gadiću je predstavljena na nestvaran način, kao savršeno mesto i vreme za življenje. Međutim, nažalost takva prošlost nikada nije postojala. Kad je u pitanju muzika, ključna je scena u kojoj beli posetilac iz budućnosti svira pesmu crnog gitariste, Čak Berija, *Johnny B. Goode* tokom maturalne večeri. Čak Berijevi prijatelji ga zovu telefonom da čuje kako neko neuobičajeno svira. Ovim se dolazi do paradoksa prema kome se istorija rok muzike menjala na način što je neko iz budućnosti, čuvši Čak Berija tokom 1980-ih kao rok klasiku, otišao u prošlost i direktno uticao na Berija. Neki autori, kao na primer Kit Buker (2007), napominju da postoje objašnjenja koja su zasnovana na rasnoj osnovi i kojima se tvrdi da se filmom sugerše da je rok tvorevina belaca. Ipak, smatra se da je ovo objašnjenje neprihvatljivo, jer u SF tradiciji postoji počelo stvari, tako da je Beri autor pesme i čitavog stila sviranja gitare, bez obzira što neko iz budućnosti vrativši se u prošlost svira Berijeve pesme pre njega.

Kad je u pitanju mešanje filma i televizijskih formata, dokumentarnih emisija, dnevnika ili sapunica, kao što je slučaj u ostvarenju Olivera Stouna *Prirodno rođene ubice*, gledaocu postaje više nego jasno da reditelj želi da mu skrene pažnju da ispred sebe ima delo fikcije. Ubačeni formati informativnih emisija korišteni su često u istoriji kinematografije, da se gledaocima da kontekst događaja, ili da se predstave junaci koje nismo videli u filmu na brz i efikasan način. Na primer, u filmu *Od sumraka do svitanja* može se videti i čuti, preko informativne televizijske emisije, da su naši junaci opasni kriminalci koji su spremni da ubijaju civile i da ih policija traži na putu ka meksičkoj granici. Uključivanjem crtanog filma u film, kao što je to uradio nemački reditelj Tom Tikver u filmu *Trči Lola, trči/Lola rennt* (1998, Tom Tykwer), radikalno se skreće gledaocima pažnja da gledaju fikciju, nestvaran svet filma, u kome se povremeno pojavljuje i televizija i crtani film, čas u crno-belom tehničkom, čas u boji. Uključivanje japanskog manga crtanog filma u *Kill Bill* učinilo je da se životna priča jedne od junakinja, koja je odrasla u Japanu, sažme, a snimanje filma pojednostavi izostavljanjem filmskog predstavljanja njenog detinjstva. Interesantni su primeri filmova *Mračno skeniranje/A Scanner Darkly* (2006, Richard Linklater) i *Budan život/Waking Life* (2001, Richard Linklater) koji su snimani digitalnom kamerom, a onda je preko originalnih snimaka precrtana animacija, tako da je reditelj dobio mešavinu igranog i crtanog filma.

Neki postmoderni mislioci odbacuju metanarative, koji su sazdana na ideji da postoji istina koja je opšta i primenjiva na celom čovečanstvu, verujući da lokalni događaji i individualna iskustva stvaraju različite perspektive koje su međusobno jednake i otvorene ka različitosti. Klasični Holivud je zbog duha vremena, ali i cenzure, stvarao zaokružene tekstove sa jasnim početkom i krajem u kojima je dobro i loše bilo precizno razdvojeno, a filmovi su sadržali poučnu poruku da se kriminal i nemoralno ponašanje ne isplate. Sa druge strane, u postmodernoj kinematografiji se javljaju, kao što je to nagovešteno u postmodernoj teoriji, mini narativi sa otvorenim krajem. Veoma često, kraj nekog postmodernog ostvarenja ostaje nedorečen, ili tokom samog filma ne možemo da steknemo konačnu predstavu šta se našim junacima desilo. Da li su preživeli sudar, požar, dvoboj ili opasnu situaciju? Čak je i sama radnja filma ponekad u drugom planu. Na celokupnom opusu braće Koen, lako je dokazati rečeno.

Veliki Lebovski je paradigmatičan primer spomenutog i predstavlja film u kome je detektivska radnja u drugom planu, a sam kraj filma ostaje otvoren. Narator u filmu, pojavljuje se samo par puta u kadru, priča događaje o Lebovskom počinjući priču bez jasnog početka i kraja nagoveštavajući već u uvodu samorefleksivno njenu neodređenost i nedorečenost. U uvodnoj sceni u kojoj opisuje Djuda, narator konfuzno gubi tok misli najavljući dalje nepovezanost i fragmentarnost celog filma: *Ima puno stvari o tom Djudu koje nemaju smisla. Nema smisla ni gde živi. Ali, opet, zato je možda to mesto postalo zanimljivo... Ovo spominjem jer ponekad je tu čovek, ne bih rekao heroj. Ko je uopšte heroj? Ali ponekad tu je čovek. Pričam o Djudu. Ponekad tu je čovek. Pa on je čovek svog prostora i vremena. Ponekad tu je čovek... Zaboravio sam šta sam time hteo reći. Valjda sam ga dovoljno predstavio.* Takođe, glavni junak filma, Djud, se kugla i njegov tim uspeva da se plasira u polufinale lokalnog kuglaškog kupa u Los Anđelesu. Do kraja filma se ne saznaje ni da li su stigli do finala, a kamoli da li su uspeli da pobeđu u finalu. Sve je u filmu namerno ostavljeno nedorečeno, bez daljeg smisla i sa otvorenim krajem koji nam daje mogućnost da sami pretpostavimo šta se zapravo do kraja desilo, ukoliko to uopšte želimo. U poslednjoj sceni filma narator zaključujući kaže: *Nadam se da će ući u finale. E pa to vam je to. Stvari su ipak ispale dobro za Djuda i Voltera... Ali opet saznao sam da je mali Lebovski na putu. Valjda tako cela ljudska komedija pokreće samu sebe kroz generacije. Na zapad u vagonima, i preko peska dok vreme... Pogledajte me opet meljem. Nadam se da ste uživali. Vidimo se kasnije.*

Dediferencijacija u etici: relativizacija moralnih granica

U teorijskom delu knjige postmoderna je određena, pre svega, Liotarovom krizom metanarativa, koja podrazumeva nepovernje u velike teorije koje nam daju mogućnost da objasnimo stvarnost kao celinu. Umesto pojmova jedinstva i celine, Liotar razume savremenost kraja XX veka u terminima radikalnog pluraliteta i predlaže uvođenje pluralizma jezičkih igara. Pluralitet, koji je uveden sa postmodernim u teoriju, ima dalekosežna i mnogostruka značenja. Volgan Velš piše: „Osnovna ideja pluralnosti je daleko uznapredovala. Svakodnevne pojave su za to poučnije nego teorijske konstrukcije... Moguće je pokazati da je pluralnost moguća kao osnovna ideja. Moguće je dokazati da ona danas sve više određuje naše mišljenje i osećanje“ (Velš, 2000: 342). Svi opisi i sve strategije i rešenja, a to se odnosi i na etička pitanja, moraće da uvažavaju mnoštvo različitosti koje postoje u savremenim društvima. Suprotstavljajući metanarativima zahteva, u svakom pogledu, odbijanje metafizičkih teorija. Kada su moralni problemi u pitanju, odbacivanje metanarativa i metafizike, znači da ne postoje univerzalna i opštevažeća moralna pravila primenjiva na sve ljude. Ovo ne znači da moral ne postoji više, jer ako ne bi postojao, onda bi sve bilo moguće. Ipak, savremeni život i kinematografija pokazuju da je došlo do erozije starih moralnih principa, a ceo taj proces je doveo do toga da ono što je bilo moralno neprihvatljivo na televiziji i filmu tokom sredine XX veka, postaje danas prihvatljivo. Treba pokazati kako se stiglo do toga, da jedan od Tarantinovih junaka u filmu *Ulični psi* upražnjava bezrazložno nasilje nad policajcem, govoreći mu da ga ne muči iz nekog razloga, jer mu treba informacija, ili se sveti. Muči ga, zato da bi ga mučio. Tokom perioda klasičnog Holivuda ovo je bilo nezamislivo prikazati. Postmoderna kinematografija nam očigledno otvara neka od najbitnijih pitanja savremenosti.

Božije zapovesti o moralnom ponašanju već su na Zapadu, u većoj meri, prestale da važe kao moralni kodeks ponašanja sa pojavom prosvetiteljstva i moderne. Nauka i vera u razum zamenile su stari božanski etički kodeks, a kriza nauke i racionalnosti nam donosi vreme bez jasnih moralnih pravila u kome se čini sve mogućim. Bog je mrtav, a racionalna vera u napredak nije ispunila očekivanja, što navodi postmoderniste da zaključe, da je postojanje fiksnih univerzalnih i sveobuhvatnih moralnih pravila neodrživa teorijska pozicija. Ne postoji nikakva jedinstvena i univerzalna stvarnost ili istina tako da bi neko saznajući je mogao da donese univerzalne sudove šta je dobro ili loše, lepo ili ružno, dobronamerno ili zlonamerno. Uprkos svemu, ljudi u postmodernim društvima donose moralne sudove, jer etičke vrednosti, u krajnjoj liniji, potiču iz same ljudske egzistencije. Prema postmodernom stajalištu, svaki čovek gradi svoje moralne sudove na osnovu ličnog iskustva i mnjenja zajednice u kojoj živi, što znači da su oni radikalno pluralni i krajnje lokalnog karaktera. Sa druge strane, moralni standardi su prema postmodernom stanovištu istorijski uslovljeni, što implicira da su vremenom promenljivi. U savremenim društvima, koja se menjaju brže nego ranija, moralni okviri, na osnovu kojih rasuđujemo, su do te mere privremeni i nestabilni, da su promene u moralnom ponašanju i rasuđivanju ljudi uočljive na nivou samo jedne generacije.

Za nešto malo više od sto godina postojanja filma, došlo je do radikalnih zaokreta u odnosu prema tome šta je moralno podobno u kinematografskoj reprezentaciji. Na primer, Holivud je imao, u prvoj polovini XX veka, na snazi Hejsov kod, koji nije dozvoljavao uplitanje nedozvoljenih sadržaja koji su se najviše ticali ljudske seksualnosti, kriminala i nasilnosti. Na snazi je bila formula kompenzujućih moralnih vrednosti, što je značilo da ako neko na filmskom platnu učini loš postupak, on bi morao biti uzvraćen kaznom ili pokajanjem grešnika. Tokom filmske reprezentacije u klasičnom Holivudu, dobro ili loše nikada ne bi smeli biti pomešani tokom filmske reprezentacije. Danas, baš suprotno ovome, u postmodernoj kinematografiji postupci junaka su predstavljeni na takav način da ne možemo odrediti da li se oni ponašaju moralno ispravno ili ne. U periodu klasičnog Holivuda krivci su morali biti kažnjeni, a danas to nije slučaj. Pravila koda nisu dopuštala da publika saoseća sa kriminalom i grehom, dok je to danas u velikoj meri dozvoljeno. Junaci filmova prolaze nekažnjeni za nedela, događaji se predstavljaju iz pozicije antiheroja, a zločinci i pljačkaši su

nam predstavljeni kao simpatično negativni. U ovom kontekstu, neki od junaka Tarantinovih filmova vrše bezrazložno nasilje, što ih, umesto moralno slabim ličnostima, u stvari čini zabavnim. Ponekad scene bezrazložnog nasilja publici ostaju nezaboravne u sećanju i na osnovu njih nekima film postaje vredan pažnje. U skladu postmoderne teorije koja sugerise ka fluidnosti i nestabilnosti moralnih standarda, treba reći da na globalnom nivou situacija nije identična u svim društvima. Mnogi filmovi snimani u zapadnim zemljama nisu dozvoljeni za emitovanje u državama koje se zbog nerazvijenosti nazivaju Trećim svetom. Stara pravila božijeg kodeksa, koja su daleko rigoroznija od Hejsovih, još uvek važe u pojedinim društvima. Sa druge strane, postoje bitne razlike između američke i evropske kinematografije. U Americi postoji daleko stroža cenzura seksualnosti od kriminala i nasilja, dok je u Evropi seksualnost, uglavnom, bila pod manjim pritiskom cenzure, a kriminal i nasilje pod većim.

Možda je najbolji kinematografski primer, relativizacije moralnog ponašanja i radikalnih odstupanja od klasično holivudske moralnosti, film Abela Ferare *Zli poručnik/Bad Lieutenant* (1992, Abel Ferrara). Sve odlike policije klasičnog Holivuda su u ovom filmu pregažene. Nekada ne samo da je bilo neprikladno prikazati policajca umešanog u kriminal, nego ni policajce nije bilo preporučljivo ubijati u filmovima. Ako je već noar tradicija 1940-ih i 1950-ih počela da prikazuje realističnije privatne detektive, kao ličnosti sa vrlinama i manama podložne nezakonitim radnjama, onda su u postmodernoj kinematografiji pripadnici policije izgubili svu nevinost i postalo ih je teško razlikovati od kriminalaca. U *Zlom poručniku* Harvi Kajtel glumi bezimenog, korumpiranog policijskog poručnika koji je prikazan kako konzumira alkohol, heroin i kokain, odlazi kod prostitutki, zadužuje se kod kladioničara i seksualno uznemirava mlade devojke zloupotrebljavajući svoja policijska ovlašćenja. Poručnik je u filmu katolik i bez obzira na sve njegove poroke, reditelj mu ne oduzima moralnu savest, već ga prikazuje veoma svesnog svih zlih postupaka, kao čoveka koji živi i u raju i u paklu istovremeno.

Ono što je, sa tačke gledišta moralne relativizacije, veoma interesantno jeste poručnikov zadatak na kome radi. On je angažovan na slučaju u kojem je silovana mlada i lepa časna sestra. Ipak, film nije detektivska priča u kojoj poručnik juri zločinca. Čak, samom otkrivanju počinioca zločina i razrešenju slučaja posvećeno je malo pažnje u filmu.

Poručnikov život i njegovo klađenje na bejzbol utakmice predstavljaju priču o predestinaciji jednog grešnika. A otkrivanje silovatelja pokazuje se kao njegovo iskupljenje za sve što je učinio. S obzirom da se nalazi već u velikom kladioničarskom dugu i da troši puno para na poročan život, poručnik odlučuje da uloži veliku svotu novca na poslednji meč finalnog serijala Američkog bejzbol prvenstva. Ako dobije opkladu, njegov poročni život će biti opravdan i moći će sa njim da nastavi ne osetivši okrutnost pakla. U slučaju da izubi, osetiće svu okrutnost situacije kada neko zakuca na vrata pakla. Naravno, poručnik gubi i svestan činjenice da ne može da vrati svoj dug i da će ga mafija uskoro ubiti, on kreće ka svom poslednjem zadatku.

Pošto je otkrio da su silovatelji časne sestre dva mladića, on ih pronalazi, ali ne u nameri da ih preda policiji. Nakon razgovora sa časnom sestrom, koja zna ko su oni i oprašta im grehe, on kreće na svoju misiju iskupljenja. Zločin se već desio i ništa ne može promeniti postojeću situaciju. Hapšenje mladića bi uzrokovalo njihovu dugoročnu zatvorsku kaznu sa koje bi se vratili kao još veći kriminalci. Poručnik omogućuje silovateljima da napuste grad. Ovaj čin predstavlja pokušaj iskupljenja za životna nedela koja je počinio. Svestan svoje smrti sa kojom se i film ubrzo završava, on donosi odluku koja po njemu nije moralno ispravna. Kada je puštao silovatelje poručnik se vidno nervirao, pokušavajući da reši moralnu dilemu i pomogne silovateljima kojima bi se najradije sam osvetio. Odluka da pomogne grešnicima, stavlja nas u postmodernu moralnu dilemu o opravdanosti ovakvog poteza. Stiče se utisak da jedino poručnik, u teškoj moralnoj krizi i svestan svojih poroka, pokušava u situaciji koja nije baš najbolja za moralno iskupljenje, da poslušna časnu sestru, i u duhu hrišćanskog oprost, poslednji put postupi ispravno. Ipak, to je jedina situacija koja mu je preostala i bez obzira kakva je, on je odlučio da dođe do prestupnika i pomogne im. Da li je poručnik postupio ispravno poštujući tuđe moralne perspektive ostaje otvoreno pitanje. Čak ni on ne veruje u ispravnost sopstvenog poteza. Ostaje zaključiti da su dobro i zlo pomešani i relativizovani u *Zlom poručniku*, do te mere, o kojoj ranije generacije reditelja nisu mogle ni da maštaju da će biti dozvoljene na filmskim platnima.

Dediferencijacija u kulturi: slabljenje granice visoka-popularna kultura

Kriza u predstavljanju koja je nastala sa pojavom fotoaparata pokrenula je čitav niz smenjivanja umetničkih pravaca u XX veku odustalih od reprodukcije stvarnosti. Tehničke inovacije uticale su na praksu slikarstva. Ali, ne samo na idejnom planu, gde je precizno preslikavanje stvarnosti postalo izlišno, jer je fotoaparat proizvodio fotografije sa verno preslikanom stvarnošću, već je i aura umetničkog dela uzdrmana masovnom proizvodnjom. Reproductivna stvarnost prepuštena je fotografiji, dok su u vizuelnim umetnostima javljaju kubizam i nadrealizam, predstavljajući stvarnost na način na koji fotografija nikad ne bi mogla. Ipak, masovna proizvodnja počinje, kako je tvrdio Valter Benjamin u tekstu *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* (2008), veoma verno da vrši reprodukciju kubističkih slika fotografskim prikazima. Tehnička reproductivnost originalne umetnosti, smatrao je Benjamin, mora imati razarajući efekat na samu auru dela. Ipak, Benjaminove tvrdnje su se pokazale netačnim, jer su Pikasove slike postale vremenom skuplje i cenjenije, što je više medijskih kopija proizvedeno. Pojava filma podrazumeva da se njegove kopije distribuiraju u velikom broju širom bioskopa. Ovo nas dovodi u pitanje da li je jedinstvenost i neponovljivost suština umetnosti. Dišan uvodi gotove neumetničke predmete kao umetničke objekte. Čak i ti neumetnički, gotovi predmeti koji su izloženi u muzejima posredstvom fotografije bivaju distribuirani masovnoj publici.

Ono što se nekad smatralo visokom umetnošću i bilo namenjeno eliti početkom XX veka, usled tehničkih pronalazaka i kapitalističkih tendencija za komercijalizacijom, polako postaje pristupačnije širim društvenim slojevima. Visoka umetnost, kao koncept rezervisan samo za pojedince prestaje da važi, a prve naznake mešanja popularnih fenomena i visoke umetnosti javljaju se početkom XX veka. Međutim, jasna

distinkcija između toga, šta je popularno, a šta umetnost, nije nikada bila jasna. Postoje primeri, kao što je Šekspirov, da je neko u svom vremenu bio smatran piscem za široke mase, a da je kasnije njegovo delo bilo svrstano u visoku umetnost. „Nikad nije razjašnjeno da li kvalitetan bestseller treba shvatiti kao roman predodređen za popularnost u kome se koriste neke *učene* strategije, ili kao *učeni* roman koji iz nekog tajanstvenog razloga postaje popularan“ (Eko, 2002: 200).

Postmoderne strategije koje se koriste u savremenoj proizvodnji tekstova (koje je nemoguće odrediti ni kao visoku umetnost, ali ni kao popularnu zabavu), pokazuju samosvesnost u odnosu na proces zamučivanja granica između popularne kulture i visoke umetnosti, započetog još u moderni sa masovnom proizvodnjom. Samosvesnost, da je otpočela igra nestajanja distinkcija između visoke umetnosti i popularne kulture, inspiriše autore u različitim oblastima da se poigraju sa tim procesom. Dakle, postmoderne metode se sastoji u tome da se pojedini tekst (film, roman, strip ili muzika) popularnog karaktera ispriča kroz stilska rešenja visoke umetnosti, a da pri tom njegov sadržaj tematizuje veoma kompleksna pitanja. Najuspelija dela, koja se koriste ovom postmodernom metodom igranja sa formama popularnog i uzvišenog, uspele su da spoje obe komponente na neuobičajen i originalan način. Time je postmoderno delo, kroz dvostruko kodiranje i čitanje prvog i drugog nivoa, postalo dostupno širokim masama, a sa druge strane, u njemu može uživati i elitni čitalac, koji prepoznaje postupke koji su pripadali nekad elitnoj umetnosti. Piter Burger (Keith Booker, 2007) smatra da su vrednosti avangardne umetnosti, koja se sastojala u šokiranju javnosti, uništene s primenom avangardnih tehnika u popularnoj komercijalnoj kulturi. Sa druge strane, Umberto Eko pledira za nestajanje barijera između umetnosti i prijatnosti i tvrdi da: „... dospeti do široke publike i naseliti njene snove danas možda znači biti avangardan...“ (2004: 474). Rolan Bart na temu visoke umetnosti i popularne kulture piše:

Idealni postmoderni roman trebalo bi da prevaziđe zađevice između realizma i nerealizma, formalizma i preovlađivanja sadržaja čiste književnosti i angažovane književnosti, proze namenjene eliti i proze namenjene masi... Draža mi je analogija s dobrim džezom, ili s klasičnom muzikom: kada se ponovo čuje i analizira partitura, otkriva se mnogo što prvi put nije zapaženo, ali prvi put mora da te obuzme toliko da poželiš da ponovo čuješ, što važi i za stručnjake i za laike (Bart u Eko, 2004: 473–474).

Kad je reč o filmskom mediju, nekada avangardističke tendencije fragmentacije filma sa kratkim i skokovitim rezovima, danas su širokom upotrebom, ne samo u komercijalnim holivudskim ostvarenjima već i u MTV spotovima i televizijskim reklamama, prestale da budu nešto što pripada umetničkom filmu već popularnoj kulturi. Takođe, scenarija koja pišu savremeni reditelji, kao što je Tarantino, braća Koen, Tim Barton i Džarmuš, sadrže reference ka popularnoj kulturi, ali i citate tekstova visoke kulture. Kao primer, rečenog može se navesti Džarmušev film *Tajanstveni voz/Mystery Train* (1989) u kome glavni junaci pričaju o popularnoj kulturi. Prva priča u filmu prikazuje japanski par tinejdžera koji su došli u SAD da bi posetili Memfis, mesto odakle je Elvis Prisli. Devojka tvrdi da je Elvis kralj rokenrola, dok, sa druge strane, njen momak smatra da je Karl Parkins bio veća zvezda. U filmu se spominje Madona, čuje se glas Toma Vejtsa, pojavljuje se Rufus Tomas (čuveni crni američki muzičar), Džo Stramer (frontmen grupe Kleš) glumi u filmu, a jedna od scena se odvija u *Sun Record* studiju u kome su pored Elvisa 1950-ih snimali svoje ploče i Karl Parkins, Roj Orbison i Džoni Keš.

Sa druge strane, Džarmušev film *Mrtav čovek/Dead Man* (1995) referira i ka visokoj umetnosti i ka popularnim fenomenima. Film obrće konvencije vestern žanra poigravajući se sa njima i prikazuje događaje glavnog junaka, koji nosi ime po čuvenom pesniku Vilijemu Blejku, koga tumači Džoni Dep. Ime pesnika nije slučajno dato junaku, već se veze između Blejkove poezije i filma mogu uočiti na više mesta. U *Mrtvom čoveku* jedan od Indijanaca, koji se pojavljuje, čita Blejkovu poeziju (pesme *Auguries of Innocence*, *The Marriage of Heaven and Hell* i *The Everlasting Gospel*). Neki stihovi koje izgovara Indijanac u filmu su iz Blejkove knjige *Proverbs of Hell* i oni zvuče kao indijanske izreke, na primer: *Orao nije nikad izgubio toliko vremena kao kad je učio od vrane* ili *Vozi kola svoja i svoj plug preko kostiju mrtvih*. Sa druge strane, stihovi kao što je *Neko je rođen za neizmernu slatkoću/Neko je rođen za beskrajne noći* zvuče kao opšte životne mudrosti. Muzika filma osmislio je Nil Jang praćena je ponekad Depovim recitovanjem delova Blejkove poezije. Džim Džarmuš u jednom intervjuu, povodom *Mrtvog čoveka*, relativizujući istorijski status poezije kao visoke kulture, kaže: „Mislim da je Dante bio predstavnik hip-hop kulture jer je pisao na narodskom italijanskom jeziku, a u to vreme to je bilo nečuveno...” (Hercberg, 2003: 198).

Ovaj film sadrži i niz referenci preuzetih iz popularne kulture, počev od muzike do izbora glumaca, među kojima se pojavljuje i Igi Pop kao jedna od ikona popularne kulture XX veka. Dvojica šerifa u *Mrtvom čoveku* zovu se Li i Marvin, što je posveta čuvenom glumcu Li Marvinu. Konvencije popularnog vestern žanra obrnute su na takav način da se u *Mrtvom čoveku* belci prikazuju kao bezobzirni u ubijanju i istrebljenju urođenika Severne Amerike. Film dobro kombinuje elemente nekadašnje visoke umetnosti (kao što su Blejkova poezija, crno-bela fotografija nastala po uzoru na filmove iz 1930-ih, poetika u dramaturgiji, kritički odnos prema američkoj istoriji i nadolazećoj industrijalizaciji) sa popularnim vestern žanrom. Originalnom i neobično izvedenom postmodernom samosvesnom metodom igranja sa granicama visoke umetnosti i popularne kulture *Mrtav čovek* je stekao status kultnog filma, dok je, sa druge strane, postigao i odličan uspeh na bioskopskim blagajnama.

RAZVOJ POSTMODERNOG FILMA

Počeci postmodernog filma

Kao i kada je u pitanju savremena vizuelna umetnost, bespredmetno je pokušavati precizno odrediti sa kojim filmskim ostvarenjem, kinematografskom tradicijom ili periodom u kinematografiji nastaje postmoderni film. Džejmson piše o filmovima nostalgije i identifikuje filmove, kao što su Lukasovi *Američki Grafiti* iz 1973. i Kopolin *Rambl Fiš/Rumble Fish* iz 1983., kao filmove koji prikazuju 1950-e kao privilegovan, izgubljen predmet želja. Ne radi se samo o stabilnosti i prosperitetu Amerike tog perioda, nego i o naivnoj nevinosti kontra-kulturnih impulsa ranog rokenrola. Ovaj početni prodor ka estetizaciji prošlosti, učinio je i druge periode dostupne estetskoj kolonizaciji, kao što su primeri stilističkog oživljavanja 1930-ih u filmu Polanskog *Kineska četvrt* iz 1974. i Bertolučijevom *Konformisti* iz 1970-e. Dakle, prema Fredriku Džejmsonu, prve jasnije tendencije postmoderne kinematografije mogu se locirati početkom 1970-ih. U samom uvodu svoje knjige *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, navodeći primere u kulturi koji su pokazatelj krize i gašenja ideja moderne, on između ostalog navodi francuski novotalasni film i reditelja Godara i postgodarovsku eksperimentalnu kinematografiju, kao primere visoko modernističkog impulsa koji se u njima potrošio i iscrpeo.

Sa jedne strane, neki autori ne ulaze u debatu o periodizaciji i ne pokušavaju da odrede početak postmoderne kinematografije. Sa druge strane, u više različitih članaka i knjiga, kao što je *A World in Chaos Social: Crisis and the Rise of Postmodern Cinema* autora Karla Bogsa i Toma Polarda, francuski novi talas ili čak američki noir žanr, spominju se kao počeci postmodernog filma. Ovakve tvrdnje bi, u svakom slučaju, mogle biti smatrane preteranim. Radikalnog raskida, kao što je spomenuto, nema, a postmodernizam se u kinematografiji počeo javlja-

ti postepeno, da bi taj proces doživeo kulminaciju početkom 1990-ih. Prihvatajući Džejmsonovu perspektivu, moglo bi se zaključiti da američki noar i francuski novi talas, pa čak i filmovi italijanskih reditelja Felinija i Antonionija, predstavljaju vrhunac modernističkih impulsa u kojima se moglo nazreti (ono što je danas vrlo jasno da egzistira) nastanak postmoderne kinematografije. Spomenuti autori Karl Bogs i Tom Polard, iako plediraju, da noar žanr već pokazuje karakteristike postmodernosti, priznaju da se jasne tendencije postmoderne kinematografije mogu uočiti 1970-ih pišući:

Precizan period kada bi se postmoderni film mogao identifikovati, izgleda, ostaje predmet debate; ali znamo da je seme nove kinematografije posejano u ranim 1960-im, a verovatno još mnogo dalje u vreme procvata noara tokom 1940-ih. Mi sugerišemo da noar tradicija u stvari kombinuje elemente moderne i postmoderne, premda se u 1940-im i 1950-im koncept „postmoderne“ (kao i „noara“) uopšte nije nalazio u intelektualnom ili kulturnom (još manje u kinematografskom) leksikonu... Postmoderni pomak koji je počeo da se oblikuje tokom 1970-ih izgrađen je na nasleđu Hičkoka, Langa, Velsa i drugih noar reditelja, ali je otišao daleko od toga, donoseći u film svet društvene krize, relativizaciju morala koja je koincidirala sa porastom osećanja otuđenja, cinizma i nemoći širom zemlje (Boggs i Pollard, 2003: 77–78).

Kit Buker u svojoj knjizi *Postmodern Hollywood* ne pridaje skoro uopšte pažnju debati i tematizovanju početaka postmoderne kinematografije. Kit Buker piše da odlika postmoderne, koja se ogleda u kolapsu totalizujućih sistema i Aristotelove logike, pomoću koje su zapadna društva definisala sebe na osnovu serija bipolarnih podela, kao što su dobro protiv lošeg, vodi ka relativizaciji u kojoj nema tačke niti instance na osnovu koje možemo reći da je naše mišljenje superiorno prema drugima. Nedostatak bilo kakve poruke i otvorenost kraja postmodernih filmova uočljiva je kod reditelja Tarantina, Linča, Bartona i Koenovih, kao što je uočljiva fragmentarnost i nepovezanost njihovih ostvarenja kada se posmatraju iz perspektive priče sa koherentnom i logičnom celinom. Kolaps verovanja da se svet deli u polarne opozicije praćena je brojnim estetičkim konsekvencama, uključujući rastuću sumnju u razlikovanje umetnosti od stvarnosti. Ceo ovaj proces Kit Buker smešta u 1950-e godine, kada dolazi do povećanja estetizacije svakodnevnog

života kroz dostignuća u komunikacionim i informativnim tehnologijama. Nestabilnost granica između umetnosti i života može se, prema Bukeru, uzeti kao jedan od ključnih parametara postmodernosti zajedno sa šizofrenim gubitkom individualnog vremenskog kontinuiteta, povezanim sa širom pojavom društvenog gubitka istorijskog kontinuiteta. Takođe, proces nestajanja istoričnosti počinje 1950-ih, kad iskustvo ranijih generacija postaje po prvi put irelevantno novodolazećim. Može se reći da se postmodernost, a sa njom i prve postmoderne tendencije u filmu, prema Bukeru, mogu identifikovati 1950-ih. Sa druge strane, Buker u svojim mnogobrojnim analizama filmova nikada ne dolazi do ostvarenja koja su snimljena pre 1970-ih. Na osnovu ove činjenice možemo zaključiti, iako nigde nije eksplicitno apostrofirano u knjizi, da su 1970-e uzete kao period u kome nastaju filmska ostvarenja koja u punom smislu te reči možemo nazvati postmodernim.

Takođe, za Normana Denzina se debata o počecima postmodernog filma pokazuje kao irelevantna i ostaje nediskutovana u njegovoj knjizi *Images of Postmodern Society*. Prema njegovom shvatanju, usled društvenih promena, do postmodernog obrta dolazi postepeno nakon Drugog svetskog rata, a u svojoj knjizi napisanoj 1991. analizira više filmova nastalih krajem 1980-ih. Suprotno Denzinu, u zborniku radova *Memory and popular film* Pol Greindž (2003), urednik izdanja u uvodu piše da je dekada 1970-ih postala preplavljena *memorijskim bumom* što je dovelo do potkopavanja istorijskih metanarativa, a prošlost je postala predmet kulturne medijacije, tekstualne rekonfiguracije i ideološke kontekstualizacije u sadašnjosti. Ovu odliku medijske hiperdistribucije slika prošlosti, Pol Greindž vezuje teorijski za postmodernizma. Retro produkciona situacija podrazumeva ponovno stvaranje i rekontekstualizaciju motiva, muzike, atmosfere i senzibiliteta iz repertoara već postojećih stilova. Ali citatnost prethodnih stilova se ne odnosi na prošlu stvarnost, već na to kako je ona bila tih godina filmski predstavljena. Greindž piše:

U kinematografiji, kao i u drugim modelima kulturne prakse, sećanje je postalo moćno mesto za artikulaciju identiteta u sferi kulture fikcije... Holivud ima dugu tradiciju koja je fascinirana sopstvenom prošlošću. Od ljupkih parodija zvučne ere u *Pevanje na kiši* (1952) preko nostalgичne atmosfere *Poslednje bioskopske predstave* (1971) do retro senzibiliteta *Petparačkih priča* (1994), sećanje je igralo zaslužnu ulogu u holivudskoj praksi produkci-

je i samoreprezentacije. Kada se govori o realističnosti, ona je bila označena u skorašnjim dekadama reformulacijom žanrovske memorije u delima kao što su *Američki grafiti* (1973), *Kineska četvrt* (1974), *Ratovi zvezda* (1977), *Otmičari izgubljenog kovčega* (1981), *Povratak u budućnost III* (1989) i *Mulen ruž* (2001). Žanrovska memorija u manjoj meri zavisi od direktnog sećanja na događaje, karaktere i doživljaje, već u mnogo većoj meri na upotrebu i prisvajanje prethodnih kinematografskih modela rada i konvencija (Grainge, 2003: 9–10).

Ovakvi stavovi teorijski su dobro utemeljeni u Bodrijarovoj teoriji. On tvrdi da nas mediji, a film je jedan od ključnih, vode u agoniju stvarnog i uvode u eru simulacije. Bodrijar nikako ne otkriva direktno period kada se prelaz ka filmskoj simulaciji desio, ali iz njegove tvrdnje, da je prethodna generacija živela na tragu istorije, a da se danas istorija povukla i iz filmova koje analizira, možemo locirati period ovog dešavanja. Opet se radi o 1970-im, jer je njegova knjiga *Simulakrumi i simulacija* pisana početkom 1980-ih, a filmovi koji se spominju, kao primeri povlačenja istorije u kinematografiju, jesu *Kineska četvrt* iz 1974., *Beri Lindon* iz 1975., *Poslednja bioskopska predstava* iz 1971. i *Svi predsednikovi ljudi/All the President's Men* iz 1976. godine. Filmsko prikazivanje istorije nam ne pomaže u osvešćivanju, već stvara osećaj nostalgije, tvrdi Bodrijar, slično drugim postmodernim teoretičarima. Bodrijar napominje da je ovaj proces stilističke obrade prošlosti, verovatno, primetan u Leoneovim špageti vesternima iz 1960-ih pišući: „Ima li već nečeg od toga u Leoneovim vesternima? Možda“ (Bodrijar, 1985: 47). Međutim, on se zadržava na konstataciji *možda*, što bi se moglo protumačiti, kao i kad je u pitanju noir žanr i francuski novi talas, da su, prema njemu, neke tendencije postmoderne kinematografije već počele da se ispoljavaju u kinematografiji 1950-ih i 1960-ih.

Smatram da, iako debata o tačnom lociranju postmodernog filma ne vodi boljem razumevanju postmoderne kinematografije, ona vodi barem jasnijem lociranju odakle bi jedna analiza postmodernog filma trebalo da počne, i određenju pravaca, sa druge strane, koji bi mogli biti smatrani pretečama postmoderne kinematografije. Već je spomenuto da postmoderna kinematografija nije jedini prisutan oblik kinematografije danas. Postmodernizam u kinematografiji nije opšte obavezujući pravac, on je samo jedan od mogućih načina pristupanja snimanju filmova.

Neka ostvarenja su na takav način snimljena da je teško reći da li su ona postmoderna, jer sadrže samo delimično odlike karakteristične postmodernoj kinematografiji. Sa druge strane, postmoderne karakteristike, kao što je posveta u vidu omaža ili nelinearna naracija, jesu karakteristike i klasično holivudskih ili novo holivudskih ostvarenja. Treće, jedan postmoderni filma, ako se zadržimo na nivou prvog sloja čitanja gde uočavamo samo zaplet i sudbine likova, može biti protumačen u klasičnom ključu. Napomenuto je da postmoderno tumačenje, pogotovo kada se radi o igri žanrova i intertekstualnoj citatnosti, zahteva angažovanje gledaoca koje se ogleda u ponovnom i ponovnom gledanju istog ostvarenja kao i određen stepen obrazovanja da bi se stekao uvid u drugi nivo čitanja jednog intertekstualnog tkiva. Rečeno važi, kako za film, tako i za druge oblike postmodernog izražavanja kao što su: književnost, televizijske emisije, ili pozorišne predstave.

S obzirom da ključni teoretičari postmoderne lociraju dekadu 1970-ih kao period ulaska u kinematografsku eru (koju odlikuje simulacija stvarnosti, pastiš, retro stil i izazivanje osećaja nostalgije i anahrona distribucija stilizovanih istorijskih događaja) smatra se da analizu postmodernog filma možemo početi najreprezentativnijim primerima postmoderne kinematografije tog perioda. Ovo shvatanje potkrepljeno je i mišljenjima nekih savremenih teoretičara filma i uopšte teoretičara medijske kulture. Sa druge strane, pokazano je da protiv argumentacije neistomišljenika, koji lociraju postmoderne tendencije u 1940-e i 1950-e, iako delimično prihvatljive, ipak ostaju nedovoljne. Noar žanr, francuski novi talas i italijanski špageti vestern smatraju se vrhuncima modernističkih filmskih impulsa u kojima su nagoveštene postmoderne tendencije jedne nadolazeće kinematografije. Ostvarenja nastala u okviru spomenutih filmskih pravaca smatraće se pretečama postmodernog filma, iz razloga što teorijski izložene karakteristike postmoderne u prethodnom poglavlju u njima nisu jasno i u dovoljnoj meri prisutne. Dakle, sledeće analiza filmova *Američki grafiti* i *Poslednja bioskopska predstava* dekade 1970-ih, da bi, do kraja, glave mnogo više prostora bilo posvećeno dekadi 1980-ih, a celo sledeće poglavlje tematizovaće verovatno najznačajnijeg postmodernog filmskog reditelja Tarantina. On je napisao i snimio esencijalne postmoderne tekstove koji su označili 1990-e i prvu dekadu 2000-ih.

Američki grafiti se od strane mnogih teoretičara navode kao paradigmatičan primer ispoljavanja postmodernih tendencija 1970-ih. Sama

radnja filma je smeštena 1962. u američkom malom mestu Modesto u Kaliforniji. To je rodni grad reditelja filma Džordža Lukasa. Ipak, paradoksalno, film je više posvećen 1950-im, periodu u kome je vladalo blagostanje ali transponujući duh tog vremena na početak 1960-ih. Prema Fredriku Džejmsonu, (1995) *Američki grafiti* je film sa možda najbolje ispoljenom nostalgijom za izgubljenom realnošću Ajzenhauerove ere, a radnja se odvija u vreme Kenedijeve kratke vladavine. Ovaj paradoks je karakterističan postmodernom filmskom predstavljanju, a istorijski periodi su otvoreni kulturnoj medijaciji i tekstualnoj rekonfiguraciji, pa je smeštanjem filma o 1950-im u 1960-e u *Američkim grafitima* tek blaga distorzija istoričnosti. Mnogo su veći paradoksi u predstavljanju jednog istorijskog vremena već spomenuti, kada je bilo reči o Bartonovoj *Pospanoj dolini* gde je detektiv naoružan savremenim sredstvima za otkrivanje kriminala smešten u 1779. godinu i u Zemekisovom filmu *Povratak u budućnost* u kome glavni junak, vrativši se u prošlost, svira pesmu pre njenog nastanka.

Lukas u *Američkim grafitima* opisuje doživljaje junaka generacije maturanata. Većina njih je dobila školarine u velikim fakultetskim centrima i već sutra treba da napusti svoj rodni grad. Njihovo poslednje letnje veče u rodnom gradu ispunjeno je rokenrolom i krstarenjam kolima po ulicama i predstavlja davno napušten način zabave, a sami događaji u filmu irelevantni su za njegovo tumačenje. Lukas je, pokušavajući da evocira duh prošlog vremena, to uspeo možda i ponajviše muzikom iz 1950-ih, uključujući u film numere izvođača Bili Hali, Badi Holi, Čak Beri i Franki Limon. Povremeno se u filmu pojavljuje i muzika iz 1960-ih, jer Lukas upotrebljava i pesme grupe Bič Bojs, ali samo da bi se naglasilo da dolazi novo nepredvidivo vreme. U prilog ovome ide činjenica da jedan od junaka filma, Džon Milner odbacuje nove muzičke trendove nazivajući ih vulgarnim rečima. On u filmu konstatuje da su stari dobri dani roka gotovi i da je čitav rokenrol krenuo nizbrdo od kako se pojavila surf muzika, a Badi Holi nesretno poginuo. Lik Milnera predstavlja jednu od instanci u Lukasovom filmu preko koje možemo da shvatimo da se vremena menjaju. Splet okolnosti u *Američkim grafitima* opisuje kako najbolji đaci iz generacije napuštaju bezbrižne dane detinjstva odlazeći u veća mesta gde će ih čekati daleko složeniji život i problemi odraslih. Ovim nam Lukas sugerise da je došlo do promene u američkom društvu koje iz sigurnih 1950-ih ulazi u nestabilne 1960-e godine.

Na kraju filma se pojavljuje tekst koji govori o sudbini naših junaka nakon te sudbonosne noći u malom mestu, otkrivajući nam preko njih nesretni razvoj američke istorije i uvodeći nas u vreme ratova i ekonomske nestabilnosti. Milner, kao jedan od glavnih junaka, vrlo ubrzo, strada u saobraćajnoj nesreći u kojoj na njega naleće pijani vozač. Teri se nikada nije vratio iz vijetnamskog rata. Stiv, je u filmu izrazio želju da prevaziđe ograničenja malog grada i postigne nešto više u životu, ne stiže do željenog cilja i postaje provincijski agent za osiguranje. Kurt je jedini uspeo, od svih glavnih likova, da se snađe bolje u životu i postaje pisac. Ono što sugerije da su se vremena promenila na gore, jeste činjenica da je Kurt napustio Ameriku, ali verovatno ne zato što je našao bolje utočište u Kanadi, već da bi izbegao jednu od najgorih sudbina u svojoj zemlji, a to je regrutacija za rat. Ovim je idilična slika Amerike sa početka filma pretvorena u pravu noćni moru, a prelaz iz 1950-ih u 1960-e predstavljen je kao veoma tragičan deo istorije američke nacije u kome su čitave generacije mladih uzaludno izgubljene.

Poslednja bioskopska predstava Pitera Bogdanoviča je još jedan, često spominjan, retro film iz 1971. godine, posvećen vremenu 1950-ih. Bodrijar je napisao komentarišući ovaj film:

Uzmite *Last Picture Show* trebalo bi da poput mene budete dovoljno rasejani da biste ga videli kao originalnu produkciju iz pedesetih godina: veoma dobar film o običajima i ambijentu u malom američkom gradu itd. Preostala bi samo laka sumnja: jer je film bio suviše dobar, bolje izveden, bolji od drugih, bez psiholoških, moralnih i sentimentalnih brljotina filmova iz te epohe. Zaprepašćeni smo kad otkrijemo da je to film iz sedamdesetih, savršen retro, prečišćen, izglačan, nadstvarna rekonstrukcija filmova iz 1950-ih godina (Bodrijar, 1991: 46–47).

Za razliku od kraja *Američkih grafita* lociranog smrću Badi Holija, *Poslednja bioskopska predstava* se završava preranom smrću Henka Vilijamsa seniora. Pored muzike, kao što naslov sugerije, filmovi su drugi izvor nostalgije u Bogdanovičevom ostvarenju. Nadolazeća smrt malog teksaškog grada simbolično je reprezentovana zatvaranjem poslednjeg bioskopa u gradu. Jedan od poslednjih filmova prikazan u bioskopu jeste klasični film Hauarda Hoksa *Crvena reka/Red River* (1948, Howard Hawks). Izbor je daleko od slučajnog. Piter Bogdanovič je, sa jedne strane, veliki obožavalac Hauarda Hoksa i već je delove njegovih

filmova uključivao u svoja ostvarenja, kao što je film *Mete/Targets* (1968). Sa druge strane, Hoksov western, kao i većina filmova tog žanra, posvećen je završetku XIX veka, nadolazećoj modernizaciji i kraju vremena vladavine bezvlašća i dvoboja revolveraša. Takođe, 1950-e su period u kome se Teksas menja, a sa novim vremenima, mala tekasaška mesta polako odlaze u zaborav. Muzika Vilijamsa starijeg, koja je dominantna u *Poslednjoj bioskopskoj predstavi*, predstavlja modus nostalgije. Skoro ceo film smešten je u 1952. godinu u kojoj većina junaka filma završava svoje školske dana, a pesme Vilijamsa se mogu čuti na radiju, džuboksevima i pločama. U poslednjem delu filma, smeštenom u 1953. godinu, muzika nestaje, nagoveštavajući, indirektno, da je to godina smrti muzičara. Sa crno-belom tehnikom snimanja filma i junacima u bezizlaznim i neizvesnim egzistencijalnim situacijama, Bogdanovič je uspeo da izgradi sumornu atmosferu, isto kao i Džordž Lukas u *Američkim grafitima*, opisujući prelaz iz bezbrižnih 1950-ih u buduće dekade previranja, ratova i kriza američkog društva.

Nostalgija je u kinematografiji postala veoma dobro etablirana već sredinom 1970-ih, tako da je postala predmet parodije tokom iste dekade. Na primer, De Palmin film *Fantom raja/Phantom of the Paradise* (1974) predstavlja primer parodije filmova nostalgije tog vremena i oslanja se intertekstualno na tekstove: *Fantom iz opere*, *Faust*, *Slika Dorijana Greja*, *Psiho* i *Mandžurijski kandidat*. Kada je u pitanju kinematografska nostalgija, ona je uvek bila predmet fantazije reditelja, a nikako stvarnosti koja se odigrala i ostala u društvenom, ili individualnom sećanju. Potreba za nostalgičnim predstavljanjem 1950-ih, kod američkih reditelja, kao što su Bogdanovič i Lukas, pojavljuje se očigledno jer oni predstavljaju deo generacije odrasle u 1950-im. Tokom sedemdesetih oni stižu u zrele godine, koje su bile opterećene skandalom Votergejt, ratom u Vijetnamu i ekonomskim poteškoćama (Booker, 2007). Čini se jasnim da su se oni okretali ka svom detinjstvu, periodu koji se iz tadašnje perspektive činilo jednostavnijim i lakšim, prikazujući ga iskrivljeno i ulepšano (Booker, 2007). Ipak, nisu samo 1950-e bile predmet nostalgije, već je u tom periodu bio otvoren prodor ka različitim periodima prošlosti (Jameson, 1995). Na primer, dekada 1930-ih je bila predmet nostalgije Polanskovog filma *Kineska četvrt* iz 1974. godine, a Bodrijar o tom trendu u kinematografiji iznosi mišljenje:

Pojavljuje se cela jedna generacija filmova koji će prema onima koje smo nekad poznavali biti android prema čoveku: čudesan artefakt, bez greške, genijalni simulakrum, kojima nedostaje samo imaginarno i ona svojstvena halucinacija koja sačinjava film... Nikada neće biti napravljeno nešto bolje... u čemu? Ne u evokaciji, to čak nije evokacija, to je simulacija (Bodrijar, 1991: 47).

Etapa u američkoj kinematografiji, zvana novi Holivud, u okviru koje su se pojavili reditelji: Altman, Šreder, Skorseze, Kopola, Lukas i Alen, doneli su novi senzibilitet, nakon pada produkcionog koda (akt na osnovu kog se vršila cenzura u klasičnom Holivudu), donoseći pobunu, seksualne slobode, antimilitarizam, droge i rok muziku na bioskopska platna. Novo holivudska revolucija u kinematografiji nastala je urušavanjem starog studijskog sistema, a reditelji su snimali veoma značajnija kinematografskih ostvarenja radeći u Holivudu ili izvan njega. Postmoderne tendencije u okviru talasa novog Holivuda javljale su se narušavajući postojeće konvencije i ogledale su se u prihvatanju uticaja evropske kinematografije, odustajanjem od obavezne linearne naracije, postavljanjem antiheroja kao glavnih junaka, relativizacijom morala, odbijanjem da se budućnost predstavi kao sledeća etapa u istorijskom progresu i eksperimentima sa novim tehnikama i stilskim pristupima. Kinematografija je počela da problematizuje predstavljanje društvenog napretka, dok se u klasičnom periodu zasnivala na idealima modernosti i herojskim pričama o svetloj budućnosti.

Veliki broj teoretičara kinematografije opravdano tvrdi da je početkom 1980-ih došlo do oporavka studijskog sistema uzrokovanog iscrpljivanjem potencijala generacije reditelja neprikosnovenih tokom 1970-ih. Piter Biskin u svojoj čuvenoj knjizi *Easy Riders, Raging Bulls* (Boggs i Pollard, 2003), posvećenju novom Holivudu, što se može videti u istoimenom dokumentarnom filmu (nastalom direktno ekrinizacijom najvažnijih delova knjige), argumentuje da je industrija filma, ponovo, početkom 1980-ih ugušila kreativnost filma koristeći zastoj u kreativnoj energiji jedne generacije. Međutim, baš u suprotnosti s ovakvom tezom čini se da su sa reditelji, poput Alena, Skorsezea, De Palme, za razliku od Bogdanoviča i Hopera, opstali i nastavili da stvaraju tokom narednih dekada. S druge strane, javila se jedna generacija (sa velikim udelom nezavisnih reditelja), često zanemarena, koja je iznedrila do kraja postmoderni senzibilitet 1980-ih (mada su neki snimali

filmove već 1970-ih), a njeni verovatno najznačajniji predstavnici su: braća Koen, Dejvid Memet, Tim Barton, Dejvid Linč i Džon Voters. Takođe, tokom 1980-ih svoje prve filmove snimao je Džim Džarmuš. On je u konsultovanoj literaturi ostao potpuno nezapažena figura, dok su, u ovoj knjizi, njegovi kasniji filmovi uzeti kao paradigmatični primeri kreativne i postmoderne kinematografije. Do kraja poglavlja biće detaljno analizirana tri paradigmatična filma za postmodernu kinematografiju 1980-ih, od kojih je jedan Linčov *Plavi somot*, za koji bi se, moglo reći, i da je, verovatno, najinteresantniji primer postmoderne kinematografije tog vremena.

Razjareni bik

Već početkom 1980-ih javljaju se daleko složenija strukturisana postmoderna ostvarenja. Reditelj Martin Skorseze je 1980. godine snimio *Razjarenog bika* prema autobiografskoj knjizi boksera Džeka La Mote, koga tumači Robert de Niro, ali u postmodernom maniru menjajući neke od bitnih momenata njegovog života. Istorija je stavljena na stranu, čime je reditelj hteo da pokaže da život La Mote nije jedino predmet njegovog filma. Na primer, u filmu se izostavlja objašnjenje La Motine neobuzdanosti i nasilnosti, koju je on u biografiji objasnio surovim detinjstvom u kome je pretrpeo nasilje, siromaštvo i nedostatak obrazovanja. U filmu su ova objašnjenja izostavljena, zarad prikaza nasilja predstavljenog kao simptomatične crte glavnog junaka, a gledaocima je prepušteno da pomisle da je ono uslovljeno njegovom devijantnom ličnošću. U filmu želja za boksom i pobeđivanjem La Mote nije objašnjena kao u njegovoj autobiografiji. La Mota je napisao da je u mladosti bio inspirisan da pobeđuje u boks u osećanjem krivice, jer je verovao da je u tinejdžerskom periodu ubio nekog tokom pljačke. Kasnije, za vreme svoje bokserske karijere saznaje da je ta osoba ipak živa i njegov nagon za surovošću se povlači. Ključan momenat u La Motinom životu, njegovo priznavanje pred sudom da je učestvovao u nameštanju mečeva da bi udovoljio mafijašima i time svoj život stavio na kocku, izostavljen je u filmu.

Sledeće odstupanje od stvarnog života nalazi se u prikazu La Motinog odnosa sa bratom Džojem koga tumači Džo Pešić. Džoi je bio La Motin menadžer većim delom njegove bokserske karijere. Nekoliko incidenata između njih dvojice i slučajan susret na ulici, pri kom su se zagrlili kao stari prijatelji, su se u stvari desili između La Mote i njegovog starog školskog druga. Zbog ovih izmena, stvarni Džoi je tužio producentsku kuću *Junajted artists/United Artists*, Martina Skorsezea,

Roberta de Nira, pa čak i svog brata Džeka, zbog klevete i netačnog prikazivanja događaja u filmu. Ovakvo neslaganje između istorijske zbilje i kinematografske intepretacije nisu uobičajene za autobiografski film. Reditelji filmova baziranih na životu istorijskih likova preduzimaju velike napore da sve događaje predstave što autentičnije. Kada je u pitanju *Razjareni bik* kvazidokumentarna crno-bela tehnika snimanja korištena je da publici približi duh starih bokzerskih filmova. Naslovi u obliku štampanih najava, koji su uključeni u film, služe da nas uvere u verodostojnost datuma i mesta gde su se mečevi odvijali. Robert de Niro je uložio mnogo studirajući bokzerske filmove, vežbajući boks i, konačno, odvaživši se da se ugoji, menjajući svoju fizionomiju, da bi glumio starog La Motu. Iako su ove mere preduzete da nas uvere da je film nastao prema stvarnim događajima, u stvari, Skorseze je dekontekstualizovao i adaptirao istoriju reprodukujući je kao mit. Postmoderna rekonfiguracija učinila je film pseudoistorijskim tekstom.

Sledeće interesantno postmodernno izvrtanje pravila i događaja ne odnosi se toliko na stvarnost, već na standardno predstavljanje muškosti u bokzerskom filmu. Muškost nije osobina nastala biološkim nasleđivanjem, već je stvar istorijskog i kulturnog shvatanja. Boks i bokzerski film jeste deo široko rasprostranjene mačo kulture i često se uzima kao odličan reprezent dominantne forme muškosti. Nasilje u filmu *Razjareni bik* može se čitati na različite načine, feministkinje ga mogu videti kao eksploziju muškosti, drugi, kao suprotstavljanje korumpiranom i represivnom društvenom sistemu ili postmodernu medijaciju mitske muškosti. U zaobilaženju da nam prikaže društvene uslove u kojima je La Mota odrastao, opisane u njegovoj autobiografiji, i izbegavajući da pokaže dublje karakteristike njegove ličnosti, reditelj u postmodernom maniru postiže odsustvo označavajućih koje nas vodi da povežemo bokserov lik jedino sa čim možemo, a to je rod. Skorseze nas navodi da zaključimo da je La Mota nasilan, iz prostog razloga, jer želi da dokaže svoju muškost. Film sugerise da bi se bokserovo preterano ispoljavanje muškosti i nasilja moglo povezati sa njegovim poricanjem homoseksualnosti. Skorseze je dao naznake da je ovakva analiza La Motine muškosti u filmu moguća i ispravna rekavši da film ima: „... homoseksualni podtekst...” (Sharrett, 1999: 186). *Razjareni bik* je film u kome tragovi potisnute homoseksualnosti postoje i često izbijaju na površinu.

Opravdanja za ovakvo čitanje *Razjarenog bika* otkrivaju se već na početku filma kada se La Mota žali bratu: *Imam ove male ženske ruke.*

Prva La Motina žena dok on izlazi sa bratom iz stana viče za njima: *Jebena gomila kvireva. Ne ideš poslovno. Idete jedan drugom da popušite.* Nadalje, La Mota za jednog od svojih protivnika, zgodnog Tonija Džanira, kaže: *Ne znam da li treba da ga jebem ili da se borim sa njim.* Zatim, dok su dva brata sparingovala u ringu, jedan od posmatrača komentariše: *Izgledaju kao dva pedera.* U *Razjarenom biku* bi se moglo pronaći mnogo homoseksualnog podteksta. S obzirom da je dat ovakav kontekst tumačenja, činjenica da La Mota tuče svoje žene može se sagledati u okviru njegovih skrivenih homoseksualnih tendencija. Možda bi bilo preterano reći da je to La Motin podsvesni sukob sa svojom ženskom stranom ličnosti.

Ovakva analiza nas dovodi do toga da zaključimo da je La Mota u Skorsezeovom filmu daleko od klasično predstavljenog junaka. Pogotovo kada se radi o biografskim filmovima i bokserskom žanru. La Motin bes u filmu i nasilje koje ispoljava u ringu, prema porodici i na javnim mestima pokazuje se kao samodestruktivno kažnjavanje postmodernog antiheroja, a razlozi autodestrukcije ostaju namerno nerazjašnjeni. Za razliku od drugih filmova u kojima se pojavljuju bokseri, La Mota je otuđen od svih, pa čak i od publike, u svojoj mačo želji da postane šampion. Prikazavši La Motu u bezobzirnoj želji da se titulom dokaže kao muško potiskujući homoseksualnost, Skorseze je, u postmodernom pseudoistorijskom filmu, pokazao da nema više potrebe prikrivati loše strane, veličati dela i živote stvarnih istorijskih ličnosti. Ideali klasičnih filmova o usponu pojedinaca iz siromaštva, predstavljenih kao ličnosti sa visoko moralnim vrednostima, uz poštovanje društveno poželjnog i prihvatljivog ponašanja, iščezavaju u postmodernoj kinematografiji. Bokserski film sa subverzivnim homoseksualnim podtekstom i neobjašnjivim izlivima mačo nasilja, predstavlja obrtanje i ironično nipodaštavanje ustaljenih konvencija jednog žanra, što čini još jednu značajnu postmodernu odliku ovog filma.

Bokserski žanr oduvek je bio mesto ispoljavanja povišenog vizuelnog nasilja i mačizma. Ovo je razlog činjenice da je bokserski film oduvek bio veoma popularna vizuelna zabava, verovatno interesantnija od drugih sportskih filmova. Tokom filmske istorije u ovom žanru su se snimali filmovi prema konvencionalnom obrascu koje odlikuje linearna naracija, jednostavno izgrađeni likovi, idealizacija glavnog junaka, dramatičan prikaz fizičkih borbi, heteroseksualna romansa, prikaz tradicionalnih porodičnih vrednosti i povoljan kraj za glavnog junaka. *Razja-*

reni bik diskredituje osnovne postavke žanra u kom je sniman obrćući, u postmodenom maniru, klasičnu tradiciju. Linearnost filma ne postoji, nego se narativ sastoji od događaja poslaganih nechronološkim redom. La Mota je prikazan kao tragični junak čiji ispadi nasilja ostaju neobjašnjeni, kao postmoderni karakter bez karaktera, subjekt bez subjektivnosti. Nadalje, za razliku od klasične tradicije, La Mota ne dolazi do duhovnog izbavljenja u ringu niti do dostizanja cilja konačnom pobedom i ostvarivanjem svoje ličnosti. Njegove borbe su prikazane kao fizički obračuni bez moralne potpore, koja se obično nalazi u bokserskim filmovima. Nema uzvišenog cilja za koji se on bori, nema prikaza miljea iz koga je potekao, jednostavno rečeno, za razliku od drugih junaka bokserskih filmova, La Mota nije junak radničke klase. Nema nikakvog sretnog završetka filma. La Mota ostaje bez titule, žene, porodice, noćnog kluba i slobode. Pri svemu ovome, u *Razjarenom biku* mačizam se ne koristi u cilju veličanja muškosti, već u cilju potiskivanja La Motine homoseksualnosti.

Konačno, kinematografski pristup Skorsezea jeste veoma specifičan i čini film paradigmatičnim postmodernim tekstom. *Razjareni bik* je sniman crno-belom tehnikom uz povremeno korišćenje boja, uzdrmane su konvencije bokserskog žanra, vidljiva je mešavina realističnog i ekspresionističkog pristupa (uglavnom je život La Mote prikazan realistično, dok su borbe u ringu a pogotovo uvodna scena snimane u ekspresionističkom stilu), postoje nagle promene u narativnoj hronologiji (koje su delom pozajmljene iz klasičnog Holivuda, a delom iz evropske kinematografije) i korištene su montažne tehnike zarad postizanja osećaja fragmentarnosti i nesklada u filmu. Uvodna scena u kojoj se čuje melanholična operaska muzika (*Cavalleria Rusticana*) i vidi, u usporenom snimku, La Mota kako se kreće po misterioznom ringu okružen dimom, predstavlja neuobičajen početak akcionog filma. Iako je film crno-beli, slova kojima su ispisana imena glumaca su kao krv crvene boje, što predstavlja samorefleksivno najavljivanje nasilja koje nas očekuje u filmu, ali i intertekstualnu aluziju na film *Boni i Klajd*. Ubrzo, nakon uvoda, vidi se tuča u publici, tokom bokserske borbe između La Mote i njegovog protivnika, a scena je pokrivena ženskim vriskom. Na ovaj način samorefleksivno se najavljuje da će, osim brutalnog nasilja između muškaraca, film prikazati i nasilje nad ženama. Simultanim prebacivanjem seksualnih scena na one u ringu, reditelj nagoveštava La Motin odnos prema ženama i njegovo unutarpsihološko poveziva-

nje seksualnosti i nasilja. Takođe, Skorseze se potrudio da kinematografskim simbolima pokaže udaljenost između La Mote i njegove druge žene prikazujući ih u kadru odvojene fizičkim preprekama. Na primer, njihov prvi razgovor prikazan je tako da se La Mota u kadru nalazi sa jedne strane žičane ograde, a njegova buduća žena sa druge. Slične vizuelne barijere često su vidljive između njih dvoje tokom filma.

Istrebljivač

Istrebljivač/Blade Runner (1982, Ridley Scott) predstavlja, vjerovatno, najbolju kinematografsku adaptaciju romana Filipa K. Dika (Philip K. Dick). Scenario za film nastao je preradom Dikovog romana *Da li androidi sanjaju električne ovce?/Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Radnja filma se odvija u Los Anđelesu, novembra 2019. godine, u vreme kada genetički stvorena bića, zvana replike (istog izgleda kao i ljudi), obavljaju opasne poslove na vanzemaljskim kolonijama. Tokom jedne od uspešnih pobuna replika, uzrokovane njihovim podređenim statusom i činjenicom da su predodređene da žive samo četiri godine, nekoliko njih uspeva da stigne na Zemlju u potrazi za otkrivanjem tajne dužeg života. Postojanje replika je ilegalno na planeti Zemlji i detektivi policije, zvani istrebljivači (blade runners), agažovani su da otkriju i unište pristigle replike sa kolonija u Los Anđelesu. S obzirom na nadljudske fizičke sposobnosti replike uspevaju lako da savladaju ljude i policijske istrebljivače, ne bi li došle do cilja, a zaplet filma počinje kada policija vrati na poslednji zadatak polupenzionisanog istrebljivača Rika Dekarda, koga tumači Harison Ford.

Iako je rađen u SF žanru sa radnjom smeštenom u budućnosti, *Istrebljivač* ne počinje na svemirskom brodu ili svemirskoj stanici izvan Zemljine planete. Mesto dešavanja je, sada već ne tako daleka budućnost, u Los Anđelesu, koji je u uvodnim kadrovima predstavljen kao grad u kome je uočljiv pejzaž postindustrijskog sivila i propadanja. Budućnost nije idealizovana, već je predstavljena kao radikalizacija savremenih tendencija kapitalizma i kulturne organizacije poznog kapitalizma. Los Anđeles, u *Istrebljivaču*, nije ultramoderni grad u kome su ostvareni potencijali modernizma, već nasuprot tome postmoderni grad sa znacima iscrpljenosti savremenog tehnološkog napretka. Nema ogromnih nizova oblakodera sa ultrakomfornim i tehnički odlično opremljenim

enterijerima. Pred nama je grad budućnosti u kome je uočljiva dekadencija, a reditelj nam predstavlja drugo lice savremene tehnologije koje se ogleda u procesu urbane dezintegracije. Pored najsavremenije tehnologije (na primer, ljudi voze kola koja lete nebom, umesto da idu po putu) nalazi se nesklad otpada. Ulice su noću puste, hladne i njima haraju razularene ulične bande, dok prosečni ljudi žive u ruiniranim građevinama, otuđeni jedni od drugih. Konzumerizam, otpad i reciklaža karakteristike su postindustrijskog grada budućnosti predstavljenog u *Istrebljivaču*.

Postindustrijsko propadanje urbane sredine prikazano je u *Istrebljivaču* na vrlo specifičan način, koji uključuje hibridnu arhitektonsku mešavinu. Arhitekturu Los Anđelesa 2019. godine čini postmoderna amalgam arhitektonskih stilova iz različitih perioda ljudske civilizacije. *Istrebljivač* je postmoderna mešavina SF i noar žanra. Urbana, sumorna i dekadentna sredina je mesto gde se odvijaju noar filmovi. Veliki grad koji guta svoje junake, nezakonite aktivnosti, noć, kiša koja pada su neke od najkarakterističnijih konvencija noara. Los Anđeles, u *Istrebljivaču*, predstavljen je na takav način da bismo mogli pomisliti da je u pitanju Njujork, Tokio ili Hong Kong. Praveći asocijacije ka različitim gradovima, elektronskim reklamama kapitalističkih proizvoda i drugim filmovima, *Istrebljivač* nam predstavlja arhitekturu grada kao intertekstualno tkivo jednog novog identiteta. Na ulicama se mogu čuti jezici i videti ljudi iz najrazličitijih kultura. Međutim, odsustvo nebodera i prisustvo građevina u duhu 1940-ih, radnja koja se odvija noću i kisele kiše koje često padaju, stvaraju noar atmosferu. Glavni junak, detektiv Dekard, ima na sebi dug mantil kao klasični noar detektivi. Takođe, glavna junakinja Rejčel predstavljena je kao fatalna žena u duhu noar tradicije. U *Istrebljivaču* ona je replika ljudskog bića, koja je oblikovana prema zavodnicama iz perioda klasičnog Holivuda. Njena frizura, odeća, kretnje, i ono najvažnije, način na koji je snimljeno kako puši cigaru i ispušta dim iz usta, direktno je oslonjen na noar tradiciju reprezentacije žena. Još jedna od odlika *Istrebljivača*, koja ga povezuje sa noar tradicijom, jeste overvojs koji se pojavljuje u samo jednom od mnogih verzija filma i predstavlja unutrašnji monolog junka.

Enterijer pogotovo Dekardovog stana liči na antičku arhitektonsku estetiku, dok se on može videti u jednom kadru, u kuhinji, u kojoj nema ni jedne sprave koja bi sugerisala da se radi o društvu

napredne tehnologije. Tajler korporacija izgleda spolja kao osavremenjena egipatska piramida, dok je, sa druge strane, njena unutrašnjost izgrađena u antičkom stilu sa liftom koji ima elektronsku dugmad, ali je sačinjen od kamena. Pastiš, citatna estetika, upotreba stilova iz arhitekture najrazličitijih vremena, predstavljaju pokušaj da se prizove prošlost, sećanje i istorija. Poigravanje sa budućnošću i prošlošću vodi nas do tematizovanja dva fenomena koji čine *Istrebljivač* parexcellence postmodernim tekstom. Prvo bodrijarovski je shvaćena simulacija stvarnosti i ljudskih bića, a drugo, se odnosi na gubljenje vere u ljudsku subjektivnost i fragmentaciju našeg iskustva u postmodernom dobu.

U *Istrebljivaču*, simulacija postaje stvarno, putem prekomerne vizuelne medijacije znakova. Bodrijarova teza o nestajanju granica između stvarnog i reprodukcije postaje stvarnost u filmu, u kome je ovaj proces dostigao fazu svoje radikalizacije. Stvarnost se ne može reprodukovati, jer je ona već reprodukovana i predstavlja hiperrealnost simulacije. Los Anđeles, u *Istrebljivaču*, jeste baš onakav kakvim ga Bodrijar opisuje u knjizi *Amerika*, potpuno ostvarenje simulacije i čist primer hiperrealnosti. Nije samo grad mesto simulakruma, već su i pojedini njegovi žitelji proizvod simulacije ljudi. Njihovo postojanje u filmu gotovo savršeno odgovara Bodrijarovoj teoriji. Replike su savršeni primeri dominacije simulakruma koji egzistira u Los Anđelesu 2019. godine. Simulacija ljudskih bića ne znači stvaranje njihovih savršenih kopija, koje će pretvaranjem pokušati da se predstave kao pravi ljudi. Simulacija podrazumeva usvajanje ljudskih osobina do tačke u kojoj ne možemo da podvučemo granicu između lažnog i istinitog, ili prirodnog i veštačkog. Kreator replika kaže: *Ljudskiji od samih ljudi, naša je uzrečica u kompaniji Tajler*. Sa stvaranjem glavne junakinje, Rejčel, robota sa umetnutim sećanjima, preuzetih od drugog ljudskog bića, sistem je došao do tačke savršenstva dostigavši perfektnu simulaciju. Ona je toliko savršeno stvorena simulacija ljudskih bića da ni sama nije svesna činjenice da je replika.

S obzirom da simulakrumi nisu ni originali niti kopije originala, oni imaju autonomnu egzistenciju koja veliča lažni svet privida. U *Istrebljivaču* će se replike okrenuti protiv ljudi, njihovih kreatora, da bi konačno stekli autonomiju simulakruma. Replike su napravljene da budu fizički superiornije od ljudi, ali imaju problem sa lažnim identitetom i ubačenim sećanjima drugih ljudi. Kao što Džejmson i Bodrijar uoča-

vaju, postmoderna stvara novu vrstu temporalnosti kod ljudi mešajući medijskom medijacijom sećanja na istorijske periode, koji se prikazuju potpuno rekontekstualizovano dovodeći nas u stanje istorijske amnezije i šizofrenog iskustva nastalog usled sloma označavajućeg lanca. Na isti način replike, dolaze do svojih sećanja koja su im ubačena. Baš kao u Džejmsonovoj teoriji, replike imaju sećanja na već jedno življeno iskustvo preuzeto od ljudi, što dovodi do evokacije pseudosećanja nekih doživljava koji se nikada nisu desili onome ko ih se priseća. Iskustvo istorijskog kontinuiteta zasnovano je na usvajanju jezika i mogućnosti da se ispriča priča o svojoj prošlosti gde se pojavljuju imena roditelja i prijatelja kao lingvistički simboli. Rolan Bart o sećanju na svoju prošlost, koju evocira putem zbirke fotografija, piše:

Obuhvatajući celo polje srodstva, zbirka slika deluje kao medijum i „ono“ povezuje sa mojim telom; ona u meni pokreće neku vrstu teškog sna čije su jedinice zubi, kosa, nos, mršavost, noge u dugačkim čarapama, koje mi ne pripadaju, a ipak ne pripadaju nikom drugom do meni: od tog trenutka evo me u stanju familijarnosti koja uznemirava: vidim rascep subjekta... Iz toga proizilazi da je fotografija mladosti istovremeno indiskretna (to se moje telo podaje čitanju do kože) i vrlo diskretna (to nisam „ja“ ono o čemu se govori) (Bart, 1992: 8).

Tokom prvog susreta sa Rejčel Dekard na testu otkriva da je ona replika. Uspaničena rezultatima testa ona dolazi u njegov stan da proba da mu dokaže da je ljudsko biće. U duhu Bartovog teksta, Rejčel sa sobom nosi fotografije iz svog detinjstva na kojima je sa majkom, što bi trebalo da bude dokaz njenog ljudske egzistencije. Dekard joj prvo prepričava par intimnih događaja iz njene prošlosti, a zatim objašnjava da su njena sećanja: *Umeci. Sećanja nisu tvoja. Ta sećanja pripadaju nekom drugom. Tajlerovoj nećaci*. Teorijski uspostavljena veza između fotografije i deteta, na slici sa majkom, stvorila je kod Rejčel privid sećanja vlastite prošlosti. Fotografija i majka su spone koje stvaraju vezu između prošlosti i sadašnjosti. Razotkrivanje Rejčel, Dekardu je bio vema težak zadatak, složeniji nego kod drugih replika. Ona je savršena replika kojoj su ugrađena temeljna sećanja iz života drugog ljudskog bića, što nas dovodi konačno do moralne dilme filma. Rejčel je u filmu naglašava postavljajući pitanje Dekardu: *Jeste li ikada penzionisali ljudsko biće greškom?*

Detektivima istrebljivačima svi ljudi su jednako sumnjivi, a njihova metoda otkrivanja replika sastoji se od niza pitanja vezanih za prošlost. Od odgovora se očekuje konzistencija, a tokom tog ispitivanja posmatraju se zenice oka ispitanika da bi se utvrdilo da li postoji reakcija empatije. Istorija postojanja ljudskih bića postaje metanarativ u koji se sumnja i koji treba ispitati u *Istrebljivaču*. Replike žive, kao u Džejmson/Lakanovoj teoriji, šizofreno u večitoj sadašnjosti, a problem nastaje jer je takvo stanje moguće i kod ljudskih bića. Ovo nas dovodi u situaciju da bi šizofreni ljudi mogli imati iste rezultate na testu kao replike. Takođe, savremene replike je teško moguće razlikovati od ljudi čak i na testu, što usložnjava moralnu dilemu koja se odnosi na opravdanost metoda njihovog penzionisanja ubijanjem.

Istrebljivač je film u kome se tematizuju mnoge implikacije postmoderne teorije. U filmu se kroz lik detektiva Dekarda problematizuje autentičnost ljudskog postojanja i postojanost identiteta. Dilema autentičnosti nije istaknuta samo radnjom filma i dijalozima, već i vizuelnim stilom. Filmski pejzaži ispunjeni su kombinacijom citata preuzetih iz svih mogućih arhitektonskih stilova, vremenskih perioda i kultura. Junaci filma, koji je rađeni u SF žanru, više asociiraju na junake noar filma, nego što predstavljaju prave ljude. U *Istrebljivaču* je predstavljen postmoderni svet budućnosti, u kome je ljudska autentičnost ugrožena njenom simulacijom, a postmodernost stanje fragmentisane vremenitosti se pokušava reprodukovati na osnovu fotografskih simulakruma, dok prava istorija ostaje nedostižna. Šizofreno iskustvo življenja u savremenom svetu ukida istoriju. Ostaje jedino želja za istorijom. Ona se u postmoderni javlja kroz stalno vraćanje prošlosti kroz njenu eklektičku preradu. Međutim, ono što dobijamo nije istorija nego, kao što Bodrijar piše, simulacija istorije u filmu.

Plavi somot

Plavi somot/Blue Velvet (1986), film Dejvida Linča, smešten je u malom američkom gradiću Lambertonu tokom 1980-ih. Radnja filma prati događaje studenta Džefrija. On se vratio u svoj rodni Lamberton zbog toga što je njegov otac doživeo moždani udar. Na putu za bolnicu, u želji da vidi oca, Džefri nailazi na ljudsko uvo u travi. Nakon što je slučaj prijavio policiji, on se uz pomoć ćerke detektiva, Sendi, odlučuje da krene u istragu nezavisnu od policije. Tokom istrage, Džefri ulazi u podzemni svet malog mesta otkrivši da u njemu dominira mafijaš Frenk. On zlostavlja i ucenjuje Doroti, pevačicu iz noćnog kluba kojoj je oteo muža i dete. Džefri zavodi i Sendi i Doroti živeći dvostrukim životom. Sa jedne strane, on je pripadnik srednje klase u malom mestu i ima vezu sa tipičnom devojkom iz istog miljea, dok je, sa druge strane, zaronio u svet podzemlja kome ne pripada i gde sa Doroti pronalazi perverzno zadovoljenje svojih seksualnih fantazija.

Plavi somot ima srećan kraj sa klasičnom naracijom (kao što je pokazano u tekstu, to nije slučaj sa drugim Linčovim filmovima kao što su *Hotel izgubljenih duša*, *Mulholland Drive* i *Inland Empire*), a radnja počinje iz pozicije početnog ekvilibrijuma koji je prekinut, da bi on bio ponovo uspostavljen na kraju filma. Međutim, ono zbog čega je *Plavi somot* interesantan je način na koji tretira i bizarno predstavlja pojedine elemente u klasičnoj naraciji. Linčovo ostvarenja je, iz tog razloga, kako primećuje Norman Denzin (1991), ujedno delo visoke umetnosti, ali istovremeno pripada i kategoriji treš filma. *Plavi somot*, pored uticaja noara, postmoderne estetike pastiša i ironije prema mediokritetskoj sredini malog mesta, sadrži i direktne aluzije na Frojđovu psihoanalitičku teoriju. Ovo je razlog zbog kog se veoma često tumači iz psihoanalitičkog ugla, što će kasnije biti pokazano na

primeru analize jedne od scena ovog filma, izvedene od strane filozofa i psihoanalitičara Slavoj Žižeka. Psihoanalitičko tumačenje priziva scena u kojoj Frenk, reklo bi se zlostavlja seksualno Doroti. Ona očigledno delimično uživa u tome, a celu scenu posmatra iz plakara, glavni junak filma. Kompleksnost ovog filma navela je mnoge da ga interpretiraju iz različitih pozicija, tako da postoje tumačenja koja sugerišu da je *Plavi somot* priča o grehu i iskupljenju glavnog junaka. Neke druge interpretacije idu u pravcu feminističkih objašnjenja muške dominacije nad ženama.

Početna scena prikazuje milje radnje i otkriva mnogo uvodeći nas samorefleksivno u film. Predstavljajući malo mesto po sunčanom danu, reditelj nam otkriva savršenu zajednicu Lambertona u kojoj cveta cveće, vide se lepe kuće, velika dvorišta, deca bezbrižno idu u školu, a ovaj idiličan prikaz prati nežna kompozicija *She Wore a Blue Velvet*. Kamera polako dolazi do kuće Džefrijevih roditelja. Ono što sledi je opet idiličan i stereotipizovan prikaz života srednje klase u Americi. Džefrijeva majka sedi ispred televizora, a otac zaliva predivno uređenu baštu. Odmah postaje jasno da uvod predstavlja postmodernu ironiju idiličnih prikaza malih mesta iz filmova Frenka Kapre i drugih reditelja klasičnog Holivuda. Međutim, već na početku filma dolazi do narušavanja idile. Otac u dvorištu doživljava moždani udar i pada na travu. Kamera mu se polako približava, a muzika se postepeno menja. Nežna kompozicija se polako utišava, a duga vrsta muzike sliča onoj u horor filmu je nadjačava. Dešava se tipično Linčovski prelaz u kome ne vidimo ambulanta kola i nekoga ko pomaže Džefrijevom ocu. Kamera prolazi pored oca i ulazi u prekrasno pokošenu travu prikazujući ono što ljudi golim okom ne vide. Ispod trave se nalazi prljavi podzemni svet buba koje jedu otpatke i leševе drugih životinja. Linč ovim detaljem sugerise samorefleksivno da iza uglađene površine jednog Lambertona egzistira svet u mafije, droga, ucenjivanja i ljudske izopačenosti. Posle uznemirujućeg kadra sa nadrealističkim prikazom nevidljivog sveta ispod površine zemlje, kamera se vraća ka idilično uređenom mesta. Film se nastavlja Džefrijevom posetom ocu u bolnici. Tokom Džefrijevog povratka kući, dolazi ponovo do narušavanja harmonije, jer Džefri nalazi u travi na odsečeno ljudsko uvo prekriveno mravima. Takođe, u filmu možemo čuti više puta istu rečenicu: *Svet je čudan*. Nju izgovaraju različiti junaci, samorefleksivno skreću pažnju da svetla stvarnost Lambertona ima svoju tamu stranu.

Tumačenje uvodne scene se ne završava na samorefleksivnoj paraleli površinskog sjaja i podzemnog sveta kriminala. Ono što je još upečatljivije jeste hiperrealizam Linčovog predstavlja Lambertona. Iako stičemo utisak da je radnja *Plavog somota* smeštena u 1980-e i da parodira filmove o malim gradovima, vremenske granice često se nalaze fluidno postavljene. U uvodnoj sceni vidimo vatrogasna kola korištena 1940-ih, zatim automobile iz perioda 1950-ih, 1960-ih, ali iz 1980-ih. Savremena oprema u bolnici, uočljiva je tokom Džefrijeve posete bolnici, a u uvodnim kadrovima, može se opaziti zastareli crno-beli televizor i film iz 1950-ih. Devojke iz srednje škole nose uniforme odavno prošlog perioda, a, takođe, zabava koju organizuju izgleda kao da je u pitanju vreme njihovih roditelja. Muzika u filmu je retro, a najupečatljivija korištena pesma je *In Dreams* Roja Orbisona, komponovana 1963. godine. Linč ovim evocira, ismeva i povezuje modu i nekadašnje običaje smeštajući ih u 1980-e i time uklanja jasne granice između prošlosti i sadašnjosti.

Nakon uvodnog dela tonemo u podzemni svet kriminala oličen u liku Frenka. On je oteo Dorotinog muža i dete da bi povremeno dolazio kod nje i primoravao je na krajnje bizaran seksualni odnos. Gledaoci filma saznaju o ovome, kroz oči Džefrija jer je on u svojoj privatnoj istrazi, inspirisanoj pronalaskom odsečenog uva, stigao do Dorotinog stana. Džefri joj je ukrao ključ i ušunjao se u stan, ali nije na vreme uspeo da ga napusti. U momentu kada Doroti ulazi u stan, on se sakriva u orman, a ubrzo stiže i Frenk u nameri da izopačeno seksualno opšti sa njom. Slavoj Žižek iz psihoanalitičkog ugla analizira scenu u svom dokumentarnom filmu *Perveznjakov vodič kroz film/The Pervert's Guide to Cinema* (2006, Sophie Fiennes):

Dorotin stan je jedno od takvih paklenih mesta kojima obiluju filmovi Dejvida Linča. Mesto u kome se sve moralne ili socijalne inhibicije čine suspendovanim, gde je sve moguće. Najniže, mazohistički seks, nemoral. Najdublji nivoi naših želja, koje nismo čak spremni da priznamo sami sebi, možemo susresti na takvim mestima. Iz koje perspektive treba da posmatrao ovu scenu? Zamislimo scenu u kojoj je malo dete sakriveno u toaletu ili zatvorenih vrata i posmatra roditeljski seksualni čin. Ono ne zna još šta je seksualnost, i kako mi to radimo. Ono zna šta čuje, čudan zvuk dubokog disanja i onda on pokušava da zamisli šta sledi. Na samom početku *Plavog somota* možemo videti kako Džefrijevi otac doživljava srčani udar, pada dole. Mi imamo pomračenje normalnog

očinskog autoriteta. Ako Džefri celu scenu fantazira, onda se divlji roditeljski par Doroti i Frenk može sagledati kao vrsta fantazmatične zamene za nedostatak pravog očinskog autoriteta. Frenk ne glumi on preglumljuje... On to radi da prikrije nešto. Poenta je naravno elementarna, da ubedi nevidljivog posmatrača da je otac potentan. Da sakrije činenicu da je otac impotentan.

Sa druge strane, Žižek nudi i drugu opciju čitanja ove scene kao besmislenog spektakla postavljenog od strane oca da bi ubedio sina u njegovu snagu i prekomernu potentnost. Treći način Žižekovog čitanja scene kontradiktoran je feminističkom. Žižek tvrdi da je moguće protumačiti scenu kao Frenkov pokušaj da nasiljem i bizarnošću pomogne Doroti i probudi je iz njene životne letargije i time je vrati u život.

Nakon ove scene slede još nekonvencionalnije i bizarnije prikazani događaji zbog kojih film stiče status treš ostvarenja. Nakon što Frenk napušta Dorotin stan, Džefri biva otkriven u ormanu. Doroti mu prvo pretili, a odmah, zatim, stupa u nasilni seks sa njim. Tokom njihovog odnosa ona je bila u dominantnoj poziciji, da bi kasnije zahtevala od Džefrija da je šamara. Prikaz seksualnog odnosa između njih je sa tipično linčovskim nadrealističkim scenama. Moglo bi se reći da je Džefri u Doroti našao ispunjenje svojih potisnutih perverzih želja. On ih ne bi mogao ispolji u vezi sa užtogljenom devojkom iz njegovog miljea sa kojom će (kao što će se to do kraja filma pokazati sa Sendi) zasnovati porodicu. Pre raspleta u kom Frenk i ostali mafijaši stradaju, dolazi do još jednog neuobičajenog prikaza standardnih elemenata unutar klasične priče. Frenk otkriva vezu između Doroti i Džefrija. Međutim, umesto uobičajenog opisa mafijaškog mučenja i zastrašivanja, sledi nadrealna predstava unutar Frenkovog podzemnog sveta. Oni prvo odlaze do Frenkovog prijatelja gde su se okupili njegovi mafijaši. Prijatelj izgleda tako da mu je nemoguće odrediti seksualnost, a drugi likovi izgledaju krajnje skaredno. Tokom scena u kojima lokalni mafijaši konzumiraju alkohol i povremeno tuku Džefrija, saznajemo da Frenk u kući drži sakriveno Dorotino dete. Zatim, Frenkov prijatelj na bizaran način počinje da peva pesmu *In Dream*, da bi na kraju odveli Džefrija u mafijašku vožnju gde ga na neuobičajen način fizički zlostavljaju. Slike nasilja se mešaju sa istim nadrealnim scenama koje su se pojavljivale tokom sadomazohističkog prikaza seksa između Doroti i Džefrija, a sve ovo se dešava uz pesmu Roja Orbisona *In Dreams*.

Film ima sretan kraj u kome Džefri ostaje u vezi sa Sendi, a Doroti je vraćeno dete. Sve je opet u ustaljenom redu. Poslednja scena otkriva da je Džefrijevi otac ozdravio i da dve porodice zajednički nastavljaju da žive svojim rutiniranim, idiličnim životom u provincijskoj zajednici. Međutim, dve stvari bi mogle da unesu pometnju. Tokom jednog od Džefrijevih košmara, kamera ulazi u odsečeno uvo i do kraja filma se ne pokazuje da izlazi iz njega. U poslednjoj sceni kamera, konačno, izlazi iz Džefrijevog uva, a on se budi u bašti i vidi svoju i Sendinu porodicu na okupu. Ovo može sugerisati da je veći deo filma bio Džefrijev košmarni san, mada za ovakvu tvrdnju nema jasnije potpore u filmu. Isto tako predmet debate je sam kraj filma u kome crvendač sleće na prozor, ispred koga stoje glavni junaci filma, i drži u ustima bubu. S obzirom da je ceo zaplet počeo očevim moždanim udarom, zbog kog je Džefri došao, i kamerom koja ulazi u travu otkrivajući nam podzemni svet insekata, moglo bi se možda zaključiti da uhvaćena buba simbolizuje pobedu dobrog nad zlim.

Ipak, zaključujući poglavlje o Linčovom filmu, treba reći da je struktura *Plavog somota* otvorena za tumačenje i učitavanje različitih interpretacija. Kompleksna struktura teksta uključuje najrazličitija čitanja drugog nivoa. Ona zavise od obrazovanja i perspektive koju izabere gledalac. O *Plavom somotu* moglo bi da se napiše još mnogo strana čitanja pojedinih scena i tumačenja celine filma koje bi nam otkrile njegovu intertekstualnu citatnost i vezu sa horor, triler, gangsterskim i erotskim filmom, a ne samo sa noarom žanrom. Međutim, Linč i *Plavi somot* nisu u centru analize knjige (premda je to verovatno najznačajni postmoderni film 1980-ih), jer je film nastao davno, pa je, samim tim, bio predmet analize mnogih teoretičara. Sledeće poglavlje posvećeno je postmodernom filmu od 1990-e pa do danas (periodu potpune afirmacije postmodernih tendencija u kinematografiji) na primeru reditelja Kventina Tarantina. Smatra se da je on napisao i režirao najznačajnije postmoderne kinematografske tekstove poslednje dve dekade.

POSTMODERNI TARANTINO

Ulični psi

Ulični psi/Reservoir dogs (1992) Kventina Tarantina, pored Linčovog *Plavog somota*, jeste još jedno ostvarenje u kome odsečeno uvo predstavlja upečatljiv i nezaboravan deo filma. Za razliku od Linčovog, gde zaplet počinje oko pronađenog odsečenog ljudskog uva, u Tarantinovom filmu nasilje doživljava kulminaciju sa scenom u kojoj gangster odseca uvo policajcu. Tarantino se sa *Uličnim psima* prvi put pojavljuje na kinematografskoj sceni. Pre filma *Ulični psi*, napisao je još dva scenarija: za *Prirodno rođene ubice* i *Istinitu romansu/True Romance* (1993, Tony Scott), ali su drugi reditelji bili određeni da ih režiraju. S obzirom na to da je bio nepoznata osoba bez iskustva u snimanju filmova, scenario za *Ulične pse* nastao je na takav način da snimanje nije zahtevalo veliki budžet. Tarantino se nadao da bi mogao dobiti priliku da režira i da bi producenti, konačno, mogli njemu ukazati poverenje ako film koji im ponudi ne bude skup za snimanje. Iz ovog razloga film se u velikoj meri zasniva na razradi karaktera likova, a ne na akcionim scenama. Ideja vodilja u pisanju scenarija bila je inspirisana petparačkim romanima i filmovima snimanim na osnovu tih romana tokom 1930-ih, 1940-ih i 1950-ih godina. Igrom slučaja do scenarija dolazi Harvi Kajtel. Rukopis mu se odmah svideo i odlučuje da, osim prihvatanja uloge, postane i producent filma uloživši novac u njegovo snimanje. Prvi film nepoznatog reditelja time dobija zvučna glumačka imena, i sredstva koja prekoračuju minimalne zahteve jednog niskobudžetnog ostvarenja. *Ulični psi* doživljavaju veliki uspeh postavši odmah po pojavljivanju klasik nezavisnog filma i kulturni film širom planete. Tarantino je učinio, gotovo, nemoguće svojim prvim ostvarenjem, jer je uspeo da se uvrsti među vodeće svetske reditelje ne samo po kriterijumima popularnosti i redefinisanja gangsterskog

žanra već i po momentalnom, moglo bi se reći, revolucionarnom uticaju na celu kinematografiju 1990-ih.

Ulični psi predstavlja gangsterski film u kome se prikazuje grupa mafijaša okupljenih oko Džoa Kabota. On je idejni tvorac i organizator pljačke. Reditelj nam prikazuje događaje, u vezi sa pljačkom dijamanata u organizaciji bande, smeštene pre i posle pljačke u postmodernom maniru nehnološkim redom, dok sama pljačka ostaje neprikazana. U stvari, film moćno i dramtično opisuje događaje posle pljačke da može proizvesti utisak kod publike, pogotovo posle prvog gledanja, da je pljačka prikazana. *Ulični psi* počinju sa zvučnim imenima u glumačkoj postavi (što se pokazalo veoma bitnim faktorom u njegovom uspehu). Harvi Kajtel tumači gospodina Belog, Stiv Bušemi gospodina Rozog, Tim Rot gospodina Narandžastog, Majkl Medsen gospodina Plavokosog, Kventin Tarantino gospodina Braon, a Kris Pen finog momaka Edia. *Ulični psi* su po više kriterijuma veoma kompleksno i složeno izvedeno postmodernostvarenje. Već je spomenuta vešto izvedena nelinearna naracija kojom je postignuta fragmentacija radnje, prisutna je i izražena intertekstualna citatnost zasnovana na preuzimanju radnje i idejnih rešenja drugih reditelja, dijalozi junaka često se dotiču popularne kulture, redefinisana su čvrsto uspostavljena pravila gangsterskog žanra, kraj filma ostavlja sudbinu gospodina Rozog otvorenom, a moralne norme su relativizovane.

Film počinje prikazom okupljene bande, tokom priprema za pljačku u jednom kafeu, a dijalog, inicira Tarantinov karakter mister Braon, i on se vodi oko Madonine pesme *Like a Virgin*. Ova scena je veoma važna, jer Tarantino koristi irelevantne dijaloge za zaplet filma da bi postigao dramaturški težak zadatak jasne i jake karakterizacije likova. Posle uvodne komične scene, pre pljačke, direktno prelazimo na dramatičnu scenu nakon pljačke, što bitno menja ritam filma. Radnja se odvija u kolima, za volanom je gospodin Beli, dok gospodin Narandžasti smrtno krvari na zadnjem sedištu. Ovom scenom Tarantino daje do znanja da je tokom pljačke nešto krenulo mimo plana. Oni stižu do skladišta, mesta predviđenog za zajedničko okupljanje bande posle pljačke. Ubrzo se pojavljuje i gospodin Rozi i junaci počinju da sumnjaju da je neko iz ekipe, organizovane za pljačku, policijski doušnik, dok se iz dijaloga može saznati da su gospodin Plavi i Braon poginuli. Ono što je još važnije, iz dijaloga gospode Belog i Rozog saznajemo informacije o gospodinu Plavokosom. Preko ovog dijaloga upoznajemo njegov div-

lji i neobuzdani karakter i činjenicu da je gospodin Plavokosi, tokom pljačke, počeo sumanuto da puca ubijajući službenike i obezbeđenje. Tarantino ovu dramaturšku strategiju, karakterizacije i uvođenja likova u film, često koristi. Na primer, u njegovim filmovima *Petparačke priče* i *Kill Bill* mi saznajemo o vođama mafije iz dijaloga drugih likova, mnogo pre nego što se oni pojavljuju na platnu.

Događaji u skladištu su poslednji trenuci bande i Tarantino će povremeno ići unazad u situacije pre i posle pljačke. Prvo vraćanje unazad, prikazuje gospodina Ružičastog kako beži od policije. Drugo nam uvodi lik gospodina Belog i prikazuje njegov dogovor sa organizatorom pljačke Džoom iz koga shvatamo da su njih dvojica stari prijatelji. Svaki od junaka će imati isti flešbek i biće prikazano kako su pristupili bandi, dok se pred njihova sećanja pojavljuje na platnu, kao u knjizi ispisano poglavlje, najavljujući upoznavanje sa njihovim likom. *Petparačke priče*, *Kill Bill* i *Džeki Barun* su isto nelinearni Tarantini filmovi u kojima njihovi fragmenti dobijaju naslove i time simuliraju književnu praksu.

Zatim, dolazi gospodin Plavokosi u skladište, i sa sobom u prtljažniku dovodi otetog policajca. Sledeće na šta nas Tarantino vraća je predstavljanje gospodina Plavokosog i njegov pristanak da učestvuje u pljački. Iz ove scene postaje jasno da su Džo i Plavokosi stari mafijaški partneri. Tarantino nas opet vodi iz prošlosti u skladište, gde stiže fini momak Edi. On odvodi gospodina Rozog i gospodina Belog da pakuje dijamante i oslobode se kola. U skladištu ostaju gospodin Plavokosi, teško ranjeni gospodin Narandžasti i policajac.

Ono što sledi je čuvena scena odsecanja uva. Gospodin Plavokosi muči policajca da bi na karaju pokušao da ga zapali. Gospodin Narandžasti ubija Plavokosog i time se u filmu otkriva da je on policijski detektiv ubačen u bandu. Tu je još jedno vraćanje unazad i prikaz najdužeg flešbeka u kom vidimo uvođenje u bandu i špijunsku ulogu gospodina Narandžastog. Nakon toga, Tarantino nam prikazuje situaciju neposredno posle pljačke, u kojoj se vide u zajedničkom begu gospodin Beli, Braon i Narandžasti. Tokom pokušaja da pobegnu, gine gospodin Braon, a gospodin Narandžasti je teško ranjen. Gospodin Narandžasti je, pokušavajući da otme kola, pogođen u stomak. Na njega je pucala žena od koje su ukrali kola i kao policajac on je instinktivno u samoodbrani ubija. Nakon ove scene, Tarantino nas vraća u skladište poslednji put, da bi prikazao razrešenje filma. Dolazi organizator pljačke Džo sa

sinom, finim momkom Edijem, gospodinom Belim i Rozim. Džo optužuje ranjenog gospodina Narandžastog za izdaju i ubistvo gospodina Plavokosog, a gospodin Beli ga brani. Situacija kulminira pucnjavom u kojoj jedino ne učestvuje gospodin Ružičasti. On je u filmu prikazan kao jedini profesionalac. Nakon pucnjave, vidimo da su Džo i fini momak Edi mrtvi, a gospodin Beli leži ranjen pored gospodina Narandžastog. Gospodin Rozi uzima dijamante i beži, što predstavlja otvorenost filma. Do kraja, nećemo saznati šta se sa njim desilo. Da li ga je policija, možda, uhapsila, s obzirom da je skladište bilo mesto za koje je policija znala, ili je uspeo da pobegne. U momentu kada policija konačno ulazi u skladište gospodin Narandžasti priznaje gospodinu Belom da je on ubačeni policajac. Gospodin Beli umesto da baci pištolj ubija gospodina Narandžastog, a policija uzvraća istom merom gospodinu Belom.

Ovako ispresecana radnja nabijena burnim emocionalnim odnosima između likova preuzeta je iz drugih filmova, a dijalozi su čak i u najkritičnijim situacijama ispunjeni citatima popularne kulture. Ključni film, čiji zaplet preuzima Tarantino u *Uličnim psima*, jeste Ringo Lamov *Grad u vatri/City of Fire* (1987, Ringo Lam). U ovom filmu se može videti policajac ubačen u redove mafije, gangster koji kao gospodin Plavokosi ubija osobu za alarmom tokom pljačke, policajac kao prikriveni član bande primoran je da ubija nedužne i biva ubijen, i situacija u skladištu u kojoj junaci filma stoje sa uperenim pištoljima jedni u druge (na engleskom postoji izraz, *Mexican standoff*). Ovo je Tarantinova omiljena situacija pred kulminaciju nasilja i može se videti i u njegovim drugim filmovima kao što su *Petparačke priče*, *Istinita romansa*, *Prirodno rođene ubice* i *Od sumraka do svitanja*. Iako je česta u kinematografiji, Tarantino je uglavnom inspirisan njenom upotrebom u Serđo Leoneovim vestern filmovima: *Za šaku dolara/A Fistfull of Dollars* (1964), *Za dolar više/For a Few Dollars More* (1965) i *Dobar, loš i zao/The Good, The Bad and The Ugly* (1966). U njima Klint Istvud igra čoveka bez imena, isto kao što i Tarantinovi junaci u *Uličnim psima* nemaju imena.

Sledeći veoma značajan film, sa snažnim uticajem na radnju *Uličnih pasa* jeste *Preuzimanje Pelhama jedan dva tri/The Taking of Pelham One Two Three* (1974, Joseph Sargent). U ovom filmu, četiri otmičara voza u njujorškom metrou imaju imena: gospodin Sivi, Braon, Plavi i Zeleni. Isto tako, Tarantinovi mafijaši obučeni su u potpuno istu odeću. Oni nose crna odela, bele košulje i krvate, dok gangsteri u *Preuzimanju*

Pelham jedan dva tri nose iste mantile, kačkete i veštačke brkove. Manje direktne citate Tarantino je preuzeo od Brajna de Palme i njegovog filma *Žrtve rata/Casualties of War* (1989), i oni se odnose na situaciju kada jedan junak bodri drugog ranjenog, kao što gospodin Beli teši ranjenog gospodina Narandžastog. Uvodna scena, prikazuje kako okupljeni mafijaši šetaju i sadrži momente u kojima se kamera približava svakome od njih ponaosob zumirajući im lica i zamrzavajući kadar na trenutak. Ispod zmrznutih kadrova pojavljuju se ime glumca, što predstavlja citat Sem Pekinpoovog filma *Divlja Horda*. Isto tako, Tarantino priznaje da je Kurosavin *Rašomon* imao uticaja na njega, kada je prikazivao istu situaciju u filmu protumačenu iz različitih uglova gledanja. Nadalje, francuski gangsterski filmovi Žan-Pjera Melvila (Jean Pierre Melville) *Bob kockar/Bob Le Flambeur* (1956) i *Le Doulos/The Finger Man* (1962) imali su uticaj na prikaz međuodnosa gangstera, njihove časti i kodeksa ponašanja.

Već u uvodnoj sceni, tokom mafijaškog skupa, imamo priliku da čujemo raspravu o Madoni i njenoj pesmi *Like a Virgin*. Nju gospodin Braun, koga glumi Tarantino, tumači na svoj način. Činjenica da mafijaši u toj meri raspravljaju o fenomenima popularne kulture u gangsterskom filmu, predstavlja novinu. Iako postoje tumačenja da dijalozi čine likove u Tarantinovim filmovima realističnijim, jer pričaju o stvarima iz svakodnevnog života, moglo bi se reći da je, sa druge strane, u pitanju i samorefleksivnost kinematografije. Pogotovo kada junaci u *Uličnim psima* spominju nasilne filmove sa presudnim uticajem na kinematografski senzibilitet Tarantina. Na primer, policijski detektiv, ubačen kao gospodin Narandžasti, dobija instrukcije od nadređenog policajca o tome kako da glumi mafijaša u filmskom samorefleksivnom maniru: *Ubačeni pandur mora da bude pravi Marlon Brando*. Ovde Tarantino referira, verovatno, na Brandovu ulogu Don Korleonea u čuvenom gangsterskom filmu *Kum/Godfather* (1972, Coppola). Ubačeni policijski detektiv, sa druge strane, opisuje šefa mafije Džoa svom kolegi policajcu filmskim terminima: *Izgleda baš kao Stvor*, referirajući na Karpentorov filmu *Stvor/The Thing* (1982, John Carpenter).

Tokom jedne vožnje kolima, mafijaši pričaju o televizijskoj šou emisiji *Osvojite Kristi Lov* i spominju Pam Grir. Ona će se kasnije pojaviti u glavnoj ulozi u Tarantinovom filmu *Džeki Braun*. Slično tome, gospodin Beli, u jednom od dijaloga, spominje kako treba postupati tokom pljačke: *Ako imaš mušteriju, ili zaposlenog koji misli da je Čarls*

Bronson, razbij mu nos pištoljem. Gospodin Braon na početku filma objašnjava: *On je kao Čarls Bronson u Velikom bekstvu.* U razgovoru sa kolegom gospodin Plavokosi izgovara: *Kladim se da si veliki obožavalac Lija Marvinina.* Pred kraj filma, Džo kaže za gospodina Naranđastog da je: *Mrtav kao Dilindžer. Dilinđer/Dillinger* (1945, Max No-sseck) je film u kome Lovens Tirni (u Tarantinovom filmu organizatora pljačke Džo) glumi čuvenog američkog razbojnika Dilindžera. Pored filmskih citata, u *Uličnim psima* možemo uočiti i plakate stripa *Silver Surfer* na zidovima stana.

Tarantini tekstovi pokazuju tendenciju da se u većoj ili manjoj meri prepliću. U svim njegovim filmovima moguće je videti isti kadar kada neko od junaka otvara prtljažnik auta, a kamera iz prtljažnika snima njihova lica dok ga otvaraju. Zaplet se često razvija oko torbe ili vreće sa parama. Zatim, u *Uličnim psima* saznajemo da se gospodin Plavokosi zove Vinsa Vegu, dok u *Petparačkim pričama* Džon Travolta glumi mafijaša Vinsenta Vegu. Kada se završi pesma *Stuck in the Middle of You*, tokom koje gospodin Plavokosi muči policajca, čuje se reklama za restoran *Jack Rabbit Slim's* u koji Vinsent Vega, u *Petparačkim pričama*, odlazi na večeru sa ženom šefa mafije. Inspektor Skagnet, koji se spominje u *Uličnim psima*, jedan je od glavnih junaka u filmu *Prirodno rođene ubice*.

Scena sečenja uva predstavlja najdramatičniji i u filmskim terminima najbolje snimljen momenat *Uličnih pasa*. Sam čin sečenja uva je izostavljen, ali je on smešten u tako nasilan kontekst da se mnogima ova scena čini gnusnom. Tarantino je upotrebio stilsku tehniku prostornog pomeranja, korišćenu u stilizaciji nasilja klasičnog Holivuda, a sastoji se u tome da se pred čin nasilja kamera pomeri sa središnje radnje i snima neki drugi objekat. Ovim je dejstvo ultranasilja samo prividno uklonjeno, jer se pokazalo da je baš to neprikazivanje nasilnog čina mesto gde se otvara prostor da publika domašta ono što se desilo. Reditelji nisu nikad snimili nešto strašnije, nego kao kad su nagovestili nasilje i nakon toga ostavili prostor gledaocima za domaštavanje nasilnog čina. Na prikazu nasilnog konteksta i malo vidljivog nasilja počiva ceo horor žanr. Upotrebom prostornog pomeranja kamere, Tarantinova scena će ostati zauvek strašna. Porast predstavljanja nasilja na filmu i drugim vizuelnim medijima čini da ostvarenja prethodnih generacija, sa vizuelno vidljivim nasilnim scenama, deluju naivno. Međutim, baš nagoveštaj nasilja, uz njegovo neprikazivanje, omogućuje da stari film i danas za-

drži surovost, jer, kao što je spomenuto, ostavlja mogućnost da se uvek nanovo i surovije domašta ono što je izostavljeno.

Ova scena bitna je još iz dva razloga. Prvi, upotrebljena je retro muzika zarad izazivanja osećaja nostalgije za 1970-im, kao što je to uočljivo u većini Tarantinovih filmova. Takođe, slično Linčovom *Plavom somotu*, melodična pop pesma iz prošlih vremena prati nasilje dajući kontrast onome što se u stvari prikazuje. Drugi, u pitanju je bezrazložno nasilje. Pojedini junaci u postmodernim filmovima prikazani su kao da opštevažee etičke norme ne utiču na njih. Iako je veći deo *Uličnih pasa* baziran na izgradnji osećaja zajedništva grupe kriminalaca i na međusobnom jačanju poverenja, nisu se svi junaci filma tome prilagodili. U čuvenoj sceni odsecanja uva, gospodin Plavokosi saopštava vezanom policajcu da on nema šefa i da nije ni pod čijom komandom: *Neću da te lažem, u redu. Ne interesuje me da li znaš nešto ili ne, ali ipak ću te mučiti svakako. Bez obzira. Ne da bih dobio informaciju. Zabavlja me da mučim policajca. Reci šta hoćeš sve sam to čuo ranije. Sve što možeš je da se moliš za brzu smrt koju nećeš tako lako dobiti.* U gangsterskim filmovima mafijaši muče ljude da bi dobili informaciju, ili zbog osвете, a Plavokosi radi to iz čistog zadovoljstva. Iako se može činiti da bi ispitivanjem policajca mogao da izvuče neke informacije, Plavokosog to uopšte ne interesuje. Nikakva moralna barijera, koja bi mu sugerisala da ne treba da muči druga ljudska bića, ne postoji. Ovakav prikaz nasilja nije bio moguć u klasičnom Holivudu, ali ne zbog samog nasilja, već zbog neopravdanosti njegove upotrebe. Klasični Holivud je stvarao mnogo brutalnije filmove ako se uzme kao kriterijum broj žrtava, ali nije stvarao filmove u kojima se sugeriše da će bezrazložno nasilje trpeti nevini junaci.

Istinita romansa

Istinitu romansu je režirao Toni Skot prema scenariju Kventina Tarantina. Kada je Tarantino pokušavao da režira *Istinitu romasu*, studija nisu htela da mu odobre novac, jer je bio nepoznat reditelj. Nakon filma *Ulični psi* ponuda mu je stigla, ali on više nije bio zainteresovan rekavši: „Napisao sam sva tri scenarija (*Istinitu romansu*, *Prirodno rođene ubice* i *Ulične pse*) da budu moji prvi film i onda sam snimio moj prvi film... I svakako, bilo je uzbudljivo, ideja da vidim moj svet kroz Toni-jeve oči“ (Tarantino u Woods, 1998: 52). Iako je Toni Skot zadržao neke od osobnosti Tarantinovog stila izražavanja koje je pronašao u scenariju, film nije u onoj meri postmoderan kao što bi bio da ga je snimio Tarantino. Postoje dve ključne razlike. Toni Skot je uneo srećan kraj i snimio je film linearno umesto nelinearno. Film predstavlja ljubavnu priču između junaka Klarensa, u tumačenju Kristijana Slejtera, i Alabame, u tumačenju Patriše Arkvit. Scenario je, velikim delom autobiografski i opisuje Klarensa kao prodavca stripova i zaljubljenika u popularnu kulturu (Tarantino je radio u video klubu i, takođe, je veliki obožavalac ostalih vrsta popularne zabave kao što su strip i muzika).

Radnja filma počinje u Detroitu na Klarensov rođendan, kad mu vlasnik prodavnice, gde je zaposlen, iznajmljuje devojkicu na poziv (Alabamu). Ona bi trebalo da ga nađe u bioskopu i da odglumi spontani susret i zaljubljuvanje na prvi pogled. Neplanirano, Alabama se stvarno zaljubljuje u Klarensa, i tek kasnije mu priznaje kako je do njihovog susreta došlo. Klarens odlazi do Alabaminog makroa da bi uzeo njene stvari i saopštio mu da je ona sada njegova devojkica. Između njih dolazi do sukoba, u kome makro strada, a Klarens greškom uzima torbu sa kokainom umesto Alabaminih stvari. Čim je uvideo šta je uradio, Klarens sa Alabamom odlazi u Holivud da proda kokain i pokuša da se sakrije od policije. Klarens ne sluti da mu je mafija za petama pošto je

uzeo ono što pripada njima. On nalazi u Holivudu osobu (izmišljenog producenta) spremnu da kupi kokain. Tokom finalne razmene kokaina i para, dolazi do opšte pucnjave u kojoj učestvuju četiri strane (mafija, policija, rediteljevo obezbeđenje i Klarens), a Klarens i Alabama se jedini izvlače živi, dok u Tarantinovom originalnom scenariju samo Alabama ostaje živa.

Postmoderne odlike Toni Skotovog filma sastoje se u intertekstualnoj citatnosti, samorefleksivnosti filma, stapanju fenomena visoke i popularne kulture, isprepletanosti sa drugim Tarantinovim tekstovima, mešanju žanrova i crtano filmskim prikazivanjem nasilja i junaka filma. *Istinita romansa* počinje isto, kao i Tarantini *Ulični psi*, uvodnim dijalogom o popularnoj kulturi u kome pijani Klarens objašnjava za šankom: *U filmu Zatvorski rok on je bio ono što rokabili podrazumeva. On je rokabili... U tom filmu nije brinuo nizašta. Osim za rokenrol, brz život, da umre mlad i bude lep leš... Elvis je izgledao lepo.* Odmah nakon ovog saznajemo da Klarens svoj rođendan želi da provede u bioskopu gledajući tri kung-fu filma sa Soni Čibom: *Ulični borac/Street Fighter* (1974, Ozawa), *Povratak uličnog borca/Return of the Street Fighter* (1974, Ozawa) i *Sestra uličnog borca/Sister of Street Fighter* (1974, Yamaguchi). Soni Čiba će, kao glumac, kasnije biti angažovan u filmu *Kill Bill*. Tokom bioskopskih predstava, Alabama se pojavljuje i njih dvoje postepeno počinju da razvijaju emotivni odnos. Nakon izlaska iz bioskopa u dijalozima glavnih junaka spominju se: glumci Bart Reynolds, Miki Rurk, muzički producent Fil Spektor i strip Spajdermen. Da bi kasnije, tokom te noći, u dijalogu, priznajući da je devojka na poziv i da nije slučajno naišla na Klarensa, Alabama citirala tekst visoke kulture, Šekspirovog *Hamleta*, izgovorivši: *Nešto je trulo u državi Danskoj*. Ovaj Šekspirov citat će u filmu biti ponovljen još jednom, kad se jedan inspektor za narkotike bude obratio kolegi. Pred obračun sa Alabaminim makroom, dijalog je opet ispunjen filmskim referencama i Klarens spominje film *Mek/Mack* (1973, Michael Campus) i glumce Maksa Džuliena i Ričarda Prajora, a makro podrugljivo konstatuje za Klarensa da je umislio da je Čarls Bronson.

Citatnost se nastavlja u drugom delu filma i sada je direktno povezana sa samorefleksivnošću filma, jer glumci često komentarišu savremenu praksu snimanja filmova i pojedina ostvarenja. Na primer, Klarens, u dogovoru sa producentom Li Donovičem kaže da mu je film *Povratak kući u mrtvačkoj vreći*, koji je Li producirao odmah posle Ko-

poline *Apokalipse danas/Apocalypse Now*, omiljeni film o Vijetnamu. Da bi kasnije tvrdio: *Znaš Li većina tih filmova koji dobijaju gomile Oskara ne mogu da ih podnesem... Svi ti negledljivi filmovi su pravljani prema nečijim knjigama. Pobesneli Maks to je film, Dobar, loš i zao to je film, Rio Bravo to je film, Povratak kući u mrtvačkoj vreći to je film. To je jedini dobar film koji je dobio Oskara od Lovca na jelene.* Isto tako, Li Donovič ironično komentariše nekreativni predlog da se nastavak *Povratka u mrtvačkoj vreći* nazove *Povratak u mrtvačkoj vreći II*. Moglo bi se zaključiti da drugi deo *Istinite romanse* sadži isti ironičan ton i na sličan način komentariše savremenu holivudsku praksu snimanja filmova kao i Altmanov *Igrač*. Treba napomenuti da Tarantino u scenariju ne preuzima ideje Altmanovog filma, jer on vremenski nastaje pre *Igrača*. U *Istinitoj romansi* možemo uočiti da junaci gledaju Vuov film *Bolje sutra/Better Tomorrow* (1987, John Woo). Tokom prvog telefonskog razgovora, između Klarena i Li Donoviča, termin kokain bio je zamenjen filmom *Doktor Živago/Doctor Zhivago* (1965, David Lean). U filmu se pojavljuje i duh Elvisa Prislija kao neka vrsta Klarensovog alter ega koji mu se povremeno obraća kad se nalazi u moralnoj dilemi. Takođe, Elvis i njegova muzika se u filmu u više navrata spominju.

Povezanost Tarantinovih tekstova veoma je učestala. Kao što je spomenuto u poglavlju o *Uličnim psima*, torba, sa velikom vrednošću pokreće na akciju junake u većini Tarantinovih filmova. *Istinita romanse* nije izuzetak i torba sa kokainom predstavlja zaplet u kome dolazi do brutalnog obračuna između četiri strane, jer su na tragu ilegalnih supstanci, osim prodavaca i kupaca, i policija i mafija. U poslednjoj sceni četiri suprotstavljene strane drže upereno oružje jedni u druge (*Mexican standoff*). Ova situacija pojavljuje se i u *Uličnim psima* kao i u drugim Tarantinovim ostvarenjima, ili filmovima nastalim prema njegovom scenariju. Nadalje, povezanosti između Tarantinovih tekstova očigledna je i u činjenici da originalni scenario predviđa Klarensovu smrt, a Alabama nastavlja da živi istim stilom života. Konekcija je uočljiva sa filmom *Ulični psi* u kojem se spominje da je gospodin Beli imao vezu sa Alabamom i da su njih dvoje jedno vreme vršili kriminalne radnje. Interesantna je činjenica da se pojavljuju glumci Denis Hoper i Kristofer Volken u sporednim ulogama, a oni glume u filmovima spominjanim u *Istinitoj romansi* kao što su *Apokalipsa danas* i *Lovac na jelene/Deer Hunter* (1978, Michael Cimino).

Kad je u pitanju žanrovsko određenje filma, *Istinita romansa* pokazuje postmoderne tendencije preplitanja više žanrova u okviru jednog teksta. Već iz naslova se može zaključiti da se radi o ljubavnom filmu, koji će, kako se radnja bude odvijala, biti ispričan na vrlo nekonvencionalan način. Međutim, zaplet uključuje trgovinu kokainom, pojavljivanje mafije i velike doze nasilja, a film se jednim delom drži gangsterskih tema i konvencija. Treći žanr, čije karakteristike sadrži jeste roud film. Klarens i Alabama putuju sa jednog kraja Amerike na drugi, menjajući time čitav ambijent filma. Ako se pogleda film kao celina, prvi deo *Istinite romanse* pripada ljubavnom filmu. Drugi deo rađen je kao roud film i opisuje presudno putovanje glavnih junaka u Holivud, gde se radnja odvija u duhu gangsterskog filma. Mešanje žanrova u Tarrantinovim filmovima, na najindikativniji i, verovatno, najinteresantniji način do sad primenjen u kinematografiji, nalazi se u filmu *Od sumraka do svitanja* gde se konvencije dva žanra ne mešaju, nego film prekida sa jednim i neočekivano ulazi u drugi žanr nekompatibilan prvom.

Poslednja postmoderna karakteristika filma jeste nerealističan crtano-filmski ili stripovski način prikazivanja nasilja i karaktera junaka filma. Mnogi sporedni likovi predstavljeni su u vrlo jednostavnim crtama, kao krajnje smotani ili u izuzetno komičnim situacijama u kojima ni sa najjednostavnijim problemima ne mogu da se nose. Klarensov drug u Holivudu pokušava da bude glumac, ali je potpuni antitalenat, nesposoban da shvati situaciju u kojoj se nalazi. S druge strane, njegov cimer, redukovan je na sedenje ispred televizora, ne prekidajući ga čak ni u vrlo ozbiljnim situacijama kada mafija zakuca na vrata. Junaci filma trpe brutalno nasilje posle kog uspevaju da ustanu i oporave se, kao da se nalaze u svetu fikcije crtanih filmova i stripova.

Prirodno rođene ubice

Prirodno rođene ubice iz 1994. je drugi film nastao prema Tarantinovom scenariju napisanom još 1988. godine, ovaj put u režiji Olivera Stouna. Kada je Tarantino saznao za predviđene izmene scenarija, našao se sa Stounom da bi mu izrazio svoje nezadovoljstvo. Ubrzo nakon razgovora Tarantino se javno odriče scenarija. On je u filmu potpisan samo kao autor priče, a Stoun se sa producentom filma i još jednim saradnikom vodi kao scenarista. Glavni junaci filma su ljubavnici Miki i Melori, a tumače ih Vudi Harelson i Džuliet Luis. Njih dvoje su predstavljani kao masovne ubice. Dinamiku para pokreće izopačena strast za ubijanjem spojena sa ljubavnom vezom kao što je to bio primer u filmu *Boni i Klajd*. Teme *Prirodno rođenih ubica* i *Istinite romanse* delimično se podudaraju i govore o dvoje zaljubljenih ljudi koji putuju po Americi baveći se kriminalom. Takođe, Miki i Melori, kao Klarens i Alabama, uspevaju da izbegnu kaznu za svoja nedela, a dobijanje dece za oba para znači prestanak kriminalnih radnji. „U *Uličnim psima* kriminalci razgovaraju o pop kulturi, kao što to rade i Klarens i Alabama u *Istinitoj romansi*. Ali u *Prirodno rođenim ubicama* Miki i Malori prevazilaze verbalne pop kulturne reference i u stvari postaju pop kultura. Oni su u fokusu medijske pažnje i imaju mnogo fanova u širokoj publici“ (Page, 2005: 83). U *Prirodno rođenim ubicama* reditelj nam je predstavio ne samo citatni tekst nego i postmodernu kulturu življenja prožetu medijskim slikama. Film karikira medijsku opsesiju nasiljem u postmodernom dobu pothranjenu fragmentisanim i nepovezanim slikama sa televizijskih ekrana. U tom smislu reditelj nam prikazuje glavne junake i događaje iz njihovih života, ali ne kroz prizmu filmskog medija, nego kako drugi mediji (pre svega televizija, sa emisijom o najvećim masovnim ubicama Amerike), predstavljaju ljude. Miki i Melori su, jednostavno rečeno,

u *Prirodno rođenim ubicama* karikature nastale senzacionalističkim, tabloidnim medijskim izveštavanjem.

Film nema linearnu naraciju, međutim, sama nelinearnost nije izvedena kompleksno kao što je to slučaj u *Uličnim psima* i *Petparačkim pričama*. Radnja počinje izlivom nasilja Mikija i Melori u jednom restoranu na putu u pustinji Novog Meksika. Zatim nas reditelj vraća u prošlost, opisujući susret Mikija i Melori, da bi do kraja prve polovine filma prikazao nasilje i hapšenje ljubavnog para ubica. Tokom prvog dela filma, osim priče o Miki i Melori, postoje još dve paralelne priče, o policijskom detektivu Skagnetiju i televizijskom voditelju Vejn Gejlu. Oni iz različitih razloga prate ljubavni par ubica. Gejl i Skagneti su zaljubljeni u sebe i pokušavaju da dođu do Miki i Melori da bi postali još popularniji i poznatiji, jedan kao voditelj emisije o američkim manijacima, a drugi kao detektiv.

Dugi deo filma prikazuje poslednji zatvorski dan i beg Mikija i Melori, a sve tri priče stapaju se u jednu. Presuda je takva da nad Miki i Melori, nakon boravka u zatvoru, treba da se izvrši lobotomija da bi postali nesposobni za zločin. Ovo je poslednja šansa za ambicioznog voditelja da dobije ekskluzivni intervju uživo, sa jednim od najvećih ubica u istoriji Amerike. Sa druge strane, detektivu Skagnetiju se ukazuje šansa da ih ubije ako pokušaju da pobjegnu. Svi glavni junaci se u drugom delu *Prirodno rođenih ubica* nalaze u zatvoru. Nakon pobune tokom intervjuja, Miki i Melori beže iz zatvora ubijajući sve redom, čak i Skagnetija. Sa druge strane, Gejl im pomaže da izađu iz zatvora sa svojom televizijskom ekipom, a bekstvo prerasta u direktni televizijski prenos. Poslednja scena filma prikazuje ljubavni par u nepoznatoj šumu. Oni daju poslednji intervju Gejlu, da bi ga odmah potom ubili. Odljavnu špicu sa imenima glumaca prati idilična slika Mikija za volanom kamiona u kome se nalazi Melori sa decom.

Od postmodernih odlika relativizacija moralnih granica i mešanje medijskih formata su bolje razrađeni u *Prirodno rođenim ubicama* nego u bilo kom drugom Tarantinovom tekstu. Pored navedenih karakteristika prisutna je i intertekstualna citatnost, mešanje žanrovskih konvencija i nelinearna naracija. Kad je reč o relativizaciji moralnih granica, treba uočiti da u filmu ubijaju ne samo Miki i Melori, nego i detektiv. Skagneti ne ubija samo kriminalce, već je prikazan kako davi nedužnu prostitutku u motelu. Pred kraj filma u ulogu ubice prelazi i voditelj Gejl, i to tokom direktnog prenosa bekstva iz zatvora. Skagneti i Gejl

su prikazani kako uživaju u ubistvima. Voditelj počinivši svoje prvo ubistvo, više oduševljen: *Po prvi put sam u životu živ zahvaljujući Miki. Pobijmo ih sve.* Reditelj nas navodi, što Miki objašnjava u svom intervjuu, da pomislimo kako ubijanje drugih ljudi ima vrednost po sebi i da nema ničeg lošeg ubiti nekoga ko je već odustao od života i samo se rutinirano kreće i obavlja svoje dužnosti. Skagnetijevo ubijanje je predstavljeno kao njegova seksualna perverzija, u kojoj on uživa. Vrhunac poremećenosti čoveka, koji je u službi zakona, ogleda se u njegovoj opsesivnoj fantaziji da seksualno opšti sa Melori, masovnim ubicom, što će konačno i pokušati u njenoj zatvorskoj ćeliji, pre nego što ga ona ubije. Sva nasilnost i nastranost glavnih i sporednih junaka mogla bi se razumeti kao posledica društvenog okruženja. Stoun je u više navrata kroz flešbekove nagovestio nasilje koje se dešavalo u prošlosti junaka filma. Melorin otac je siluje. Mikijev otac se ubija pred očima svoga sina. Skagnetijevu majku je ubio snajperista u Teksasu sa vrha jedne od visokih građevina.

Međutim, ako je društvo izvor nasilja, onda se postavlja pitanje njegove opravdanosti, pa čak i opravdanosti naslova filma *Prirodno rođene ubice*, koji sugerise da se radi o urođenoj predispoziciji. Suprotno objašnjenju da je nasilje junaka filma poteklo iz društvene sredine, Miki tokom intervju sa Gejлом, odgovarajući na pitanje kada je počeo da razmišlja prvi put o ubijanju, tvrdi: *... ja potičem iz nasilja. Ono mi je bilo u krvi. Bilo je mome ocu kao i njegovom ocu. Ono mi je sudbina.* Gejl se suprotstavlja tvrdeći da niko nije rođen zao i da se čovek uči da čini nasilje tokom života. Nastavljajući da odgovara na pitanja o ubistvima nevinih ljudi, Miki pokušava da unese relativizaciju u ceo razgovor: *Ko je nevin. To je obično ubistvo to rade svi božiji stvorovi na svoj način. Pogledaj šumu. Vrste ubijaju druge vrste uključujući samu šumu. Samo mi to zovemo industrijom ne ubistvom. Ja znam mnoge ljude koji zaslužuju da umru... Mislim da svako u svojoj prošlosti ima neki greh, neku groznu tajnu. Mnogo ljudi oko nas već šetaju mrtvi. Samo ih treba rešiti bede. Tu nastupam ja. Glasnik subine.* Tokom intervju Miki je objasnio da mu je Indijanac, koga je ubio, u drevnom ritualu isčupao želju da čini zlo i ubija ljude, što će se ubrzo pokazati netačnim, jer je tokom bekstva ubio svakog na putu do slobode. Intervju, koji se direktno prenosi, gledali su u zatvorskoj prostoriji ostali zatvorenici i pošto je Miki vrlo samouvereno i hipnotički izgovorio: *Ubistvo? Ono je čisto. Vi ste ga učinili nečistim* (misli na medije i Gejla). *Nasiljem i trgujući*

strahom... Ja sam prirodno rođeni ubica... izbija pobuna u zatvoru, a intervju se prekida i počinje bekstvo iz zatvora ljubavnog para ubica. Pobuna u zatvoru, nad kojom je policija izgubila kontrolu, izgleda kao scene iz pakla gde vladaju najbizarniji ljudski instinkti. Miki i Melori ubijaju zatvorenike, policiju i pripadnike medija u svom bekstvu do slobode, a ono uz pomoć par Gejlovih saradnika prerasta u direktan televizijski spektakl uživo. Ubijanju se priključuju svi. Voditelj se suprotstavljao Mikiju tokom intervjuja, ali je konačno pokazao da ga je trenutak poneo i uživljava se u ulogu ubice.

Na kraju filma, u kome već postoje kontradikcije u tumačenju izvora ljudske želje za ubijanjem, situacija se komplikuje Mikijevom namerom da ubije Gejla. Miki prvo tvrdi da ga je Bog stvorio ubicom, pa odmah zatim da je imao u sebi demona kojeg se oslobodio uz pomoć Indijanca. Konačno, Miki obrazlažući svoju odluku, navodno poslednjoj žrtvi, kaže: *Da te pustimo bili bismo baš kao svi drugi. Ubivši tebe i ono što ti predstavljaš* (medijsku reprezentaciju nasilja) *dajemo izjavu... Znaš, Frankenštajn je ubio doktora Frankenštajna.* U ovoj interpretaciji, mediji svojim uključivanjem nasilnih sadržaja stvaraju masovne ubice, kao što su oni. Ipak, sa smrću Gejla neće stati medijska reprezentacija nasilja. Sa druge strane, Mikijeva poslednja tvrdnja je kontradiktorna njihovoj praksi veličanja vlastitog nasilja, jer su oni uvek ostavljali po jednog svedoka svojih zločina da bi njihova dela ostala zapamćena i prepričavana. Time su očigledno namerno skretali pažnju medija na sebe. Reditelj ne nudi u okviru filma svoju viziju uzroka ljudskog nasilja, već *Prirodno rođene ubice* u tom pogledu ostaju otvorene za tumačenje. „Ipak, Tarantino je opisao Miki i Melori kao cveće, koje jedino može da cveta u grotesknoj kulturi brze hrane...” (Page, 2005: 104). Nisu samo razlozi za ljudsko nasilje prikazani kao relativizovani različitim objašnjenjima, već je relativizovano u filmu i nad kim je opravdano vršiti nasilje i ko ga sve može počinuti. Miki naglašava da nema nevinih i da je moguće ubiti svakog po nahodanju, jer su svi počinili neko zlo i da ne bi trebalo oko toga imati grižu savest. Sa druge strane, Skagnetijevo ponašanje dokazuje da nasilje nad nevinim ljudima može biti opravdano, a on kao pripadnik snaga zaduženih za očuvanje reda i mira, u javnosti čini ubistva. Ako Skagneti ubija nedužne, čini se da bi to mogli i ostali pripadnici društva. Razlika je u tome što bi neki za svoje zločine mogli biti uhapšeni baš od strane izvršioca istih nedela, skrivenih pod velom zakona.

U Hičkokovom filmu *Konopac/Rope* (1948, Alfred Hitchcock) jedan od junaka, slično Mikiju, pokušava da relativizuje značaj ubistva: *Postoje ljudi koji su intelektualno i kulturološki superiorni i nalaze se iznad tradicionalnih normi. Dobro i zlo, ispravno i loše, je izmišljeno zbog običnih ljudi zato što im je potrebno.* Ipak, Hičkokov film je klasičan i moralna poruka filma je na kraju jasna. U *Konopcu* postoji moralni glas razuma, jedan od junaka daje protivargumente ovakvom mišljenju, a zločinci su na kraju filma kažnjeni. U *Prirodno rođenim ubicama* policija ubija nedužne, masovne ubice se izvlače nekažnjeni, a da pritom nije prikazana ni jedna instanca u vidu bilo kog junaka u pokušaju da se argumentovano suprotstavi Mikijevim relativizacijama upotrebe nasilja. Gejl se u početku protivi Mikiju, da bi u filmu priznao da nije u pravu i poželio da nekontrolisano ubija. Stoun je stvorio svet fikcije, u kome je svako potencijalni prirodno rođeni ubica, a svi moralni okviri su relativizovani. Kao što u *Uličnim psima* gospodin Plavokosi naglašava da će ubiti iz zadovoljstva, u *Prirodno rođenim ubicama* gotovo svi junaci pokazuju takve tendencije.

Druga veoma izražena postmoderna karakteristika *Prirodno rođenih ubica* jeste mešanje medijskih formata, kao i za to vreme neuobičajen stil snimanja filma. Mešanje filma i televizije se u filmu pojavljuje na više načina. Prvo, film prelazi povremeno u neku od različitih vrsta televizijskih emisija, drugo, junaci filma gledaju televiziju, i treće, ponekad se televizijske slike pojavljuju na prozorima, nebu i građevinama pored kojih junaci prolaze. Veliki deo priče o zločinima ljubavnog para ispričan je kroz televizijski program, najčešće Gejlovu emisiju *Američki manijaci*. Postmoderni momenat filma jeste činjenica da Miki i Melori razmišljaju o sebi i svojim zločinima kroz oči medijskog izveštavanja. Oni pokušavaju putem televizije da saznaju na kom mestu su po brutalnosti u odnosu na druge masovne ubice kao što su Čarli Menson, Čarls Vitman i Ričard Ramirez. U razgovoru pred intervju sa Gejлом, Miki saznaje da je emisija *Američki manijaci* posvećena njemu i Melori bila najpopularnija. Miki ga pita da li je imao emisiju o ubicama kao što su Džon Vejn Gejsi i Ted Bandi, a Glej potvrđuje da su popularaniji od njih. Zatim Miki pita za Čarlija Mensona, a Gejl priznaje da ih je potukao u popularnosti, na šta Miki odgovara: *Teško je potući kralja.* Ovo pokazuje da njihova medijska predstava i popularnost Mikiju i Melori igra veću ulogu od onoga što se stvarno zbilo, što znači da žive u medijskom svetu simulacije, u

kome ono što mediji predstave jeste stvarnost, a stvarnost ostaje nedostižna iz televizijske slike.

Tokom filma u Melorinom flešbeku događaji su prikazani u žanru televizijske emisije sitkom, pod nazivom *Ja volim Melori/I Love Mallory*, što u stvari predstavlja aluziju i karikiranje stvarnog televizijskog sitkoma *Ja volim Lusi/I Love Lucy*. Film u sebe uključuje i kraći crtani film ubačen tokom obreda venčanja Mikija i Melori. Ne samo da je većina nasilja koje su vršili Miki i Melori predstavljena preko televizije, nego se i Mikijev intervju u zatvoru prenosi uživo. Ceo intervju je ispresecan ubačenim slikama nasilja i reklamama. Ono što unosi anahronost jeste povremeni prikaz kako porodice sede okupljene u idealizovanim dnevnim sobama iz 1950-ih uz najjednostavniji televizijski aparat i gledaju prenos intervjuja, smeštenog nekoliko decenija u budućnosti. Porodice su snimljene u crno-beloj tehnici da bi se evocirao duh 1950-ih, dok na zastarelom televizijskom aparatu iz tog vremena, koji ne može da podrži sliku u boji, mi ipak vidimo Mikija u kolor tehnici. Sa druge strane, pojačavajući anahronost, reditelj smešta deo intervjuja na televizijski ekran zatvorske menze u realnom vremenu njegovog odvijanja. Slično intervjuu, kraj filma ispresecan je snimcima sa suđenja američkim ubicama. Navedena karakterizacija Mikija i Melori predstavlja ironičan odnos prema savremenoj medijskoj eksploataciji nasilja, u kojoj nasilnici postaju medijske zvezde i idealizovani produkti društva spektakla. Kraj filma simbolično pokazuje kako Miki i Melori izlaze iz frejma Gejlove kamere. Medijska priča o njima se završava i reditelj nam sugerise da oni izvan medijske predstave i ne postoje kao serijske ubice. Čak i da ostanu ubice, bez medijskog izveštavanja neće ostvariti nikakav uticaj na publiku u Americi i samim tim neće biti deo jedine medijske stvarnosti, koja je progutala ostale stvarnosti.

Kada su u pitanju delovi filma, prikazani kroz druge medijske formate, tehnika snimanja pokazala se veoma interesantnom i uticajnom. Tarantino se odrekao scenarija *Prirodno rođene ubice*, ali je preuzeo delimično vizuelni stil Stounovog filma i inkorporirao ga u *Kill Bill* angažovanjem istog kamermana. Vizuelni stil se karakteriše brzim rezovima, što ne predstavlja veliku novinu, ali su oni kombinovani sa vrlo različitim i često nekompatibilnim uglovima snimanja uz korišćenje različitih filtera, koji menjaju odnos boja u kadru, snimci su ponekad dati usporeno ili ubrzano i konačno vidljiva je povremena

upotreba crno-bele fotografije. Ovakav pristup snimanju obogaćen je, kao što je već spomenuto, različitim slikama ubačenim povremeno da bi prekinule film veoma kratko, a sačinjene su od novinskih isečaka, televizijskih emisija i reklama. Celokupan vizuelni stil *Prirodno rođenih ubica* asocira na gledanje televizije uz neprekidno menjanje kanala. Gejl kao urednik emisije objašnjava da je njegova emisija, kao u Džejmsonovoj teoriji, savršena sa svojim ponavljanjem istih slika, jer su ljudi usled gubitka istoričnosti i medijske amnezije odsutni i ne znaju šta gledaju i da li su to ranije već gledali, koncentrišući se samo na šizofrenu sadašnjost. On ljudima u montaži, objašnjavajući opravdanost korišćenja već jednom prikazanih snimaka, kaže: *Misliš da se ti idioti u zemlji zombija ičega sećaju? To je brza hrana za mozak, popuna programa.*

Intertekstualna citatnost filma je nešto što je Stoun sigurno zatekao i kasnije zadržao iz Tarantinovog originalnog scenarija. *Prirodno rođene ubice* ne nastaju kao prerada Penovog *Boni i Klajda*, već kao parodija popularnosti ovog film o masovnim ubicama u američkoj javnosti krajem 1960-ih. Početak filma prikazuje škorpiju na putu u pustinji što nas asocira na film *Divlja horda*. Gejl je tokom Mikijevo i Melorinog bekstva iz zatvora ranjen u ruku, što će se isto desiti junaku koga tumači Tarantino u filmu od *Sumraka do svitanja*, a to predstavlja posvetu čuvenom Remijevom horor filmu *Zlim mrtvacima II/Evil Dead II* (1987) i legendarnoj sceni u kojoj glavni junak sebi odseca šaku, jer ga je ujelo oživiljeno mrtvo stvorenje. Kao i u *Istinitoj romansi*, i u *Prirodno rođenim ubicama* nalaze se citati Kopoline *Apokalipse danas*. Pred intervju Miki u zatvoru brije glavu kao što je to radio Marlon Brando u ulozi pukovnika Kurza. U dva navrata citiran je film *Frankenštajn/Frankenstein* (1931, James Whale). Prvi put samo vizuelno, za vreme dijaloga upravnika zatvora i Skagnetija, tokom kojeg se pojavljuje kratki insert filma u kome vidimo čudovište, a drugi put na samom kraju filma, pre nego što ubije Gejla, Miki spominje Frankenštajna. Na jednom od mnogih televizora u *Prirodno rođenim ubicama* možemo videti deo De Palmnog filma *Skarfejs/Scarface* (1983). Povezanost između Tarantinovih tekstova je uočljiva i u sceni kada Skagneti i Miki upere oružje jedan u drugog (*Mexican standoff*). Na kraju, u *Uličnim psima* se spominje ime policijskog detektiva Skagnetija, zaduženog da se stara da li gospodin Plavokosi poštuje uslovnu kaznu.

Petparačke priče

Petparačke priče je drugi film nastao u režiji Tarantina. Sa njim se on definitivno svrstao u vodeće reditelje svog vremena, menjajući način snimanja filmova i redefinišući gangsterski žanr. Sa *Petparačkim pričama* Tarantino je osvojio Zlatnu palmu na Kanskom festivalu i dobio Oskara za najbolji scenario. Međutim, Tarantino nije samo sebi doneo slavu, već su profitirali *Mirmaks* (studio za koji je sniman film) i glumac Džon Travolta. *Mirmaks* je od malog studija baziranog na produkciji umetničkih filmovima, prerastao u jedan od vodećih studija u Holivudu. Travolta je u vreme snimanja *Petparačkih priča* bio zaboravljen, a njegova uloga Vinsenta Vege ga je vratila staroj slavi i donela mu novna angažovanja u filmovima sa velikim honorarima. Kada je u pitanju filmska kritika i teorija, *Petparačke priče* se smatraju verovatno esencijalnim postmodernim tekstom 1990-ih u kome intertekstualna citatnost nije više u prvom planu, mada je u velikoj meri prisutna, već film karakteriše osećaj nostalgije za 1970-im, evociran velikim delom korišćenjem muzike i fantastično izvedena cirkularna nelinearna naracija. Narativna struktura *Petparačkih priča* počinje i završava istom scenom, što je za film dosta neuobičajeno. Samorefleksivnost je još jedna od upečatljivih odlika filma. Već sam naziv *Petparačke priče* samorefleksivno nagoveštava gledaocima šta mogu očekivati, a pre početka filma na crnom ekranu belim slovima dobijamo ispisano značenje reči petparački preuzeto iz rečnika.

Džejmsonova teorija, fragmentacije subjekta nastale usled postmoderne kulturne logike u kasnom kapitalizmu, velikim delom je uslovljena fragmentacijom narativa u kojima se pojavljuju likovi sa pluralnim i nestalnim identitetima. Tarantinov tekst se savršeno uklapa u rečeno predstavljajući savremeni retro film u stilu 1970-ih. U njemu se prikazuju događaji u prošlosti i budućnosti junaka da bi se na kraju zavr-

šio početnom scenom. Gubitak istoričnosti i osećaj nostalgije, prema Džejmsonu, uzrokuje gubitak temporalnosti na individualnom nivou, što dovodi do šizofrenog iskustva ljudi u savremenom svetu. Tarantinov tekst *Petparačke priče* sastoji se iz tri različite, ali vrlo povezane priče. Prva priča je o plaćenom ubici Vinsentu Vegi, druga o bokseru Buču, treća o Veginom prijatelju, takođe plaćenom ubici, Džulsu. Međutim, u okviru ovih priča moglo bi se reći da postoje još dosta minipriča o drugim likovima, kao što je na primer deo filma o gospodinu Vulfu. Epizoda o gospodinu Vulfu je vrlo kratka, deo je priče o Džulsu i predstavlja upečatljivu priču sa dobrom karakterizacijom junaka. Da naracija bude komplikovanija, film se ne sastoji samo od tri isprepletane priče sa manjim podpričama, već su te tri priče izložene nechronološkim redosledom iz sedam delova.

Film ima sledeći redosled radnji, sa pričama koje su najavljene, kao u *Uličnim psima*, poglavljima ispisanim na crnoj pozadini kao da se radi o knjizi. Uvodni deo, prikazuje momka i devojkicu kako planiraju pljačku restorana. Drugi deo filma prikazuje Vinsenta i Džulsa na putu da ubiju sitne mafijaše. Oni su pokušali da prevare njihovog šefa Marselus Valasa. Tokom svog puta Vinsent i Džuls pričaju o Evropi, masaži stopala i Valasovoj ženi Miji. Drugi deo filma samo je uvod za treći deo, priču o Vinsentu Vegi i Valasovoj ženi i njihovom izlasku tokom kojeg ona uzima prekomernu dozu heroina. Četvrti deo predstavlja uvod za priču o zlatnom satu i sastoji se od Bučovog flešbeka ispunjenog sećanjima na to kako je nasledio porodični sat. Peti deo je druga priča o Buču. On pokušava da prevari mafiju prodajući meč, na kome će ipak pobediti, kladi se na sebe i pokušava da pobegne. Međutim, jedino što je zaboravio da ponese iz svog stana je porodičan zlatan sat. U okviru ovog dela upletena je i mini priča o homoseksualnom silovanju šefa mafije Valasa i prikazana je smrt Vinsenta. Šesti deo filma nastavlja sa krajem drugog dela filma (koji se odmah razvio u treći deo priče o Vinsentu). Ono što vidimo je poslednja scena drugog dela. Reditelj nam prikazuje isti događaj iz drugog ugla i sada se nastavlja kao piča o Džulsu. Odmah nakon ponavljanja dela iz druge priče, u šestom segmentu filma, ispred Vinsenta i Džulsa izleće mafijaš i sa šest metaka ne uspeva da ih pogodi. Oni ga ubijaju, a celom događaju Džuls pridaje božansko značenje i donosi odluku da prekine da radi za mafiju. Šesti deo se završava u sedmom, koji je u stvari samo ponovljen prvi deo filma u restoranu, ali iz drugog ugla. Momak i devojkica ovaj put izvode

pljačku restorana i gostiju, s tim što sada vidimo da se u restoranu nalaze Vinsent i Džuls.

Za razliku od drugih Tarantinovih filmova, gde postoji mogućnost da se o pojedinim karakteristikama postmodernosti govori odvojeno u posebnim pasusima, sa *Petparačkim pričama* stvar je dugačija. Dva dela filma veoma su često analizirana. U njima se istovremeno prepliče mnogo postmodernih odlika filma, kao što su: intertekstualnost, nostalgija i samorefleksivnost. S obzirom na to da su *Petparačke priče* prema mnogima paradigmatičan primer postmodernog filma 1990-ih, scene koje mu u najvećoj meri donose taj epitet treba zasebno analizirati. Prva i najupečatljivija je Mijin i Vinsentov odlazak na večeru u kod *Džek Rebit Slima/Jack Rabbit Slim's*. Restoran je uređen tako da simulira davno prošle 1950-e. Pre ulaska u restoran, Mija kao magičnim štapićem prstom crta po slici filma kvadrat. Ovaj mali detalj ukazuje samorefleksivno da smo u svetu fikcije filma. Sledeća scena nas uvodi u potpunu simulaciju istorijske stvarnosti, kada Mija i Vinsent zakorače u *Džek Rebit Slim*. Restoran predstavlja svet bodrijarovskog simulakruma, sa nadstvarnim retro ambijentom 1950-ih i oživelim pop zvezdama tog perioda na jednom mestu. Sve je uređeno tako da se evocira već jednom prošlo vreme i da omogućuje ljudima da tokom svog izlaska dožive ono što Džejmson naziva pseudo-iskustvom. Kada je Mija upitala Vinsenta šta misli o restoranu on je odgovorio: *Mislím da je kao muzej sa oživelim voštanim figurama*. Muzika koja se čuje datira isto iz 1950-ih, bilo da dolazi sa džuboksa ili da je svira neko ko izgledom i stilom sviranja kopira muzičare tog vremena kao što je Riki Nelson. Zidovi su oplepljeni posterima iz 1950-ih, a mesta za sedenje nisu klasična, već su preuređena kola iste dekade. Domaćin večeri je replika Eda Salivena, konobarica Merilin Monro, a konobar je replika Badi Holija. Čak su i imena jela naslovljena po pop ikonama 1950-ih, tako da Vinsent poručuje Daglas Sirk odrezak, a Mia poručuje Darvard Kirbi burger.

Restoran Džek rebit slim mesto je nostalgije za 1950-im i predstavlja savršeno postmoderno uređen svet. U njemu se pojavljuju slike prošlosti na neistorijski način, pokazujući veoma malo osećaja za stvarnu istoriju i jednom odigran sled događaja. Celokupnu zbrku oko vremenskog sleda i kontekstualizacije događaja (opisanih od strane Džejmsona kao stanje istorijske amnezije) unosi sada već čuvena scena plesa Mije i Vinsenta. Oni su se priključuju takmičenju u plesu te večeri igrajući tvist uz muziku Berijeve pesme *You Never Can Tell*. Ono što

je najvažnije jeste činjenica da nas Vinsent, koga glumi Travolta, prebacuje u 1970-e godine, dokazujući time što je pobedio na takmčenju sa Mijom da je on i dalje onaj Travolta iz *Briljantina/Grease* (1978), najbolji plesač bez obzira na godine i kilograme stečene u međuvremenu. *Petparačke priče* pokazuju samorefleksivnost, intertekstualnost, aistoričnost i nostalgiju u jednoj jedinoj sceni. Nije samo Travolta taj koji unosi 1970-e u 1950-e, već su twist i Čak Berijeva pesma anahroni ambijentu, jer su nastali tokom 1960-ih. Ovakvi postmoderni momenti potkrepljuju Džejmsonove teorijske postavke o tome da nas savremena kinematografija odseca od prave istoričnosti, pretvarajući istorijske događaje u zbrku predstava, stvarajući time istoriju lišenu istorijata. Ipak, čini se da je Tarantinova želja da ovom scenom pokaže da stare zvezde u 1990-im mogu i dalje da zablistaju na način na koji su to uspevale tokom 1970-ih.

Drugi često analizirani deo filma, koji obiluje postmodernim karakteristikama, jeste scena Vinsentovog i Džulsovog putovanja ka mestu gde treba da ubiju mafijaše. Dok putuju, njih dvojica u kolima razgovaraju o barovima u Amsterdamu u kojima se može pušiti hašiš i o njegovoj legalnosti u Holandiji. Takođe oni spominju razlike između američke i evropske kulture. Vinsent spominje da se u Amsterdamu može piti pivo u biokopu, a da se u Parizu ono može kupiti u *MekDonaldsu*. Tarantino je ovakvu vrstu dijaloga mafijaša koristio u uvodnoj sceni *Uličnih pasa*, ali postoji bitna razlika između ova dva filma. U *Uličnim psima* mafijaši su na doručku, a u *Petparačkim pričama* nalaze se na zadatku, tokom kojeg treba da ubiju druge ljude. Njihov razgovor se ne dotiče tema vezanih za njihov zadatak, kao što se to gotovo uvek u gangsterskim filmovima dešava. Tarantino je direktno bio inspirisan filmom *Ubij pijanistu/Tirez sur le pianiste* (1960, Francois Truffaut) Trifoa u kome dva mafijaša voze svoje žrtve na zadnjem sedištu i pričaju o svojim ženama i razlozima zašto u Parizu ima najviše devica. Međutim, ono što prevazilazi sve do tada prikazano jeste da Vinsent i Džuls zapadaju u prepirku oko toga kakvo značenje ima masaža stopala, da bi celu raspravu ispred vrata mafijaša koje traže prekinuo Džuls samorefleksivnom rečenicom: *Hajde, uđimo (uživimo) se u karakere (uloge)* (Come on, let's get into characters). Smatra se da je samorefleksivnost filma u ovoj sceni izvedena na jedan od najkreativnijih načina. Sa jedne strane, naši junaci kao da su izašli iz filma sa raspravom o masaži stopala, dok ih samo jedna (citirana) rečenica vraća u radnju *Petparačkih*

priča. Sa druge strane, ako tu scenu posmatramo kao deo fikcije filma, onda Džuls sugerise da je došao momenat da oni kao obični ljudi treba da zaborave na trenutak na svoje svakodnevne teme i odglume opasne mafijaše ispred svojih žrtava. Samorefleksivno skretanje pažnje da gledamo svet fikcije uočljivo je i pred sam kraj filma, kada se gospodin Vulf obrati jednoj od sporednih junakinja govoreći joj: *To što si karakter (lik u filmu) ne znači da imaš karakter*.

Pored ove dve ključne scene postoji još dosta postmodernih karakteristika *Petparačkih priča*. Prvo što se uočava kada film počne jeste da su mafijaši obučeni potpuno isto kao u *Uličnim psima*. Oni nose crna odela, bele košulje i crne kravate. Kao i *Ulični psi* i *Petparačke priče* su podeljene poglavljima kao knjiga, a isto tako nelinearna naracija prisutna je u oba ostvarenja. Tarantino je jednom prilikom izjavio, da je napisao knjigu sa nelinearnim tokom, niko toj činjenici ne bi pridavao pažnju, jer je to u toj vrsti medija ustaljena tehnika. Ovim su tehnike naracije iz književnosti, onog što smeštamo u visoku kulturu, pomešane sa popularnom vrstom filma. Kao i u drugim Tarantinovim filmovima, u *Petparačkim pričama* vidimo kadar iz prtljažnika: ovog puta u prtljažniku nije policajac, kao u *Uličnim psima*, već oružje koje mafijaši vade pred obračun koji sledi. Kao što pljačka nije prikazana u *Uličnim psima*, tako i boks meč, centralni deo druge priče o Buču, biva izostavljen. Karakterizacija pojedinih likova počinje pre njihovog pojavljivanja na platnu, što je tehnika upotrebljena i u *Uličnim psima*. Iz razgovora Vinsenta i Džulsa saznajemo većinu stvari o Marselu Volasu, njihovom šefu, a njega tek kasnije vidimo u filmu. Takođe, u *Kill Bill-u I* o Bilovom karakteru saznajemo kroz dijaloge, da bi se on pojavio tek u *Kill Bill-a II*. Poslednji deo filma prikazuje momaka i devojkicu kako pokušavaju da opljačkaju goste i restoran, u kome se nalaze Vinsent i Džuls. Ova scena uključuje situaciju karakterističnu za Tarantinove tekstove. U njoj više junaka drže pištolje uperene jedni u druge (*Mexican standoff*). Nakon što su izvadili pištolje i počeli da prete gostima nasiljem Vinsent i Džuls su uzvratili istom merom pokazujući da su psihički jači, a ovo je prva takva situacija u Tarantinovim tekstovima sa završetkom bez pucnjave i povlačenjem jedne strane.

Između ostalih karakteristika Tarantinovih tekstova prisutan je i kofer 666. U njemu se nalazi nešto što ima ogromnu vrednost i pokreće junake filma. Kofer pripada mafijaškom šefu Valasu, a Vinsent i Džuls su krenuli po njega. Takođe, taj kofer je razlog što su morali da izvade

pištolje u restoranu tokom pljačke, da ne bi dozvolili sitnim kriminalcima da im oduzmu nešto što ne pripada njima a ima veliku vrednost. U *Petparačkim pričama*, za razliku od *Uličnih pasa*, *Istinite romanse*, *Džeki Braun*, *Od sumraka do svitanja* i *Kill Bill-a*, u kojima znamo da se u koferu ili vreći nalazi novac, droga ili dijamanti, publici nije stavljeno do znanja šta se nalazi unutar njega. Kofer je više puta otvaran, magična zlatna svetlost je izlazila iz njega, a publici ni jednom nije pružena prilika da vidi šta je u njemu. Oni junaci filma koji su imali prilike da vide tajanstveni sadržaj samo su netremice gledali u njega ne komentarišući ništa. Postoje različite interpretacije sadržaja kofera, pogotovo iz razloga što je njegova šifra otključavanja đavolski broj 666. Tumačenja idu od pretpostavki da je u koferu zlato, dijamanti ukradeni u *Uličnim psima* ili đavolski ulog, ali i da bi unutar kofera mogla biti Volasova duša. Međutim, Tarantino je izjavio da nije znao šta da stavi u kofer, tako da je u veoma filmičnom maniru ostavio sadržaj otvorenim za tumačenje i dao gledaocima mogućnost da sami odluče šta se u koferu nalazi.

Kada su u pitanju uticaji drugih tekstova na pisanje scenarija *Petparačkih priča*, direktna prerada zapleta i citati nisu uočljivi. Postoji dosta uticaja kao što su tvrdokuvani (hardboiled) romani i filmovi. Indirektan uticaj imao je pisac Rejmod Čendler, čije su filmske adaptacije romana *Duboki san* i *The Long Goodbye* imale uticaja na Tarantinovo pisanje i izgradnju likova. U Don Zigelovom filmu *Prljavi Hari/Dirty Harry* (1971), postoji slična situacija kao i u *Petparačkim pričama*, gde silovatelj pokušava da se domogne pištolja, a junak koji drži uperen pištolj u njega izgovara veoma sličnu rečenicu obećavajući mu brzu smrt ako pokuša da uzme oružje. Ključni tekst za izgradnju nelinearnog scenarija *Petparačkih priča* bio je horor *Crna nedelja/Black Sabbath* (1963, Mario Bava). Tarantino je izjavo da je inspiraciju za svoj film nalazio i u eksploatatorskim filmovima, nastalim 1970-ih, a ostali su nepoznati jer im kritika nije nikada pridavala pažnju. „Otišao sam da pregledam sve te filmove i oni nisu bili izloženi kritičkim osvrtima, tako da imaš svoje otkriće, našao si dijamante u kanti za đubre“ (Tarantino u Woods, 1998: 102). Naravno, na kraju treba dodati uticaj religijskog teksta Starog zaveta. Njegove delove u svojoj interpretaciji recituje Džuls žrtvama, u vidu moralnih poruka.

Od sumraka do svitanja

Od sumraka do svitanja je još jedno ostvarenje nastalo prema Tarantinovom scenariju, u režiji drugog reditelja, Robert Rodrigez. Međutim, razlika između filmova *Od sumraka do svitanja* i *Istinite romanse* i *Prirodno rođenih ubica* jeste ta što je Tarantino veoma dobar prijatelj sa Robertom Rodrigezom, a što nije bio slučaj sa Stounom i Skotom. Njihova prva saradnja u filmu *Od sumraka do svitanja* pokazala se kao veoma plodna, što se potvrdilo i u kasnijim zajedničkim ostvarenjima: *Grad Greha/Sin City* (2005) i *Grindhouse* (2007). Takođe, Tarantino je u Rodrigezovom filmu glumio glavnu sporednu ulogu, tako da je sve vreme bio na snimanju i imao je priliku da savetima, znanjem i iskustvom utiče na kolegu. Bez sumnje, *Od sumraka do svitanja* je jedini scenario pretočen u film onako kako ga je Tarantino zamislio, a u režiji nekog drugog reditelja. Ipak, za razliku od drugih Tarantinovih tekstova, *Od sumraka do svitanja* ne sadrži neke od odlika koje su karakteristične za njegove filmove, kao što su nelinearna naracija i poglavlja koja nas uvode u pojedine delove filmova. Sa jedne strane, *Ulični psi* i *Petparačke priče*, pokazali su se kao izvanredno kreativni primeri upotrebe nelinearne naracije, sa druge strane, *Prirodno rođene ubice* kao, možda, najefektivnije izvedena relativizacija moralnih granica, dotle su filmovi od *Sumraka do svitanja* i *Kill Bill* značajni jer je u njima, na dva različita načina, izvedeno mešanje žanrovskih konvencija na veoma složen i kreativan način. Kada je u pitanju preplitanje žanrovskih konvencija, *Od sumraka do svitanja* i *Kill Bill* mogu se smatrati verovatno najboljim primerima ove postmoderne karakteristike.

Za razliku od većine tekstova sa kombinacijom pojedinih žanrovskih konvencija, *Od sumraka do svitanja* je podeljen striktno u dva dela. Prvi deo pripada kriminalističkom roud filmu, u kome vidimo dva odbegla mafijaša, braću Seta i Ričija koje glume Džordž Kluni i Kven-

tin Tarantino. Njih dvojica se ne pojavljuju na ekranima pre nego što ih u tarantinovskom maniru dobro ne upoznamo kroz dijaloge drugih junaka u filmu. Uvodna scena prikazuje šerifa kako priča o odbeglim kriminalcima sa prodavcem na benzinskoj pumpi u blizini meksičke granice. Kad šerif ode do toaleta, oni se iznenadno pojavljuju, a publika otkriva da su bili sakriveni sve vreme u delu pumpe, predviđenom za prodaju robe. Nakon više napetih momenta, šerif se vraća, a pre nego što krene neko mu iz pištolja puca u glavu. Odmah saznajemo da je to Riči, psihički labilni ubica. On se, po tome što siluje i ubija ljude, razlikuje od brata Seta. Tarantinova odlična karakterizacija likova odmah ih profilise, a ceo razvoj filma biće predodređen Setovim konfliktnim i Ričijevim psihički bolesnim karakterom. Nakon što su ubili šerifa, prodavac uzima pištolj i puca na njih iz neposredne blizine, ali ne uspeva da ih ubije, slično mafijašu u *Petparačkim pričama*. U stvari, Riči je pogođen u šaku, isto kao voditelj Gejl iz *Prirodno rođenih ubica*, što je direktan citat Sem Remijevog filma *Zli mrtvi II*. U *Od sumraka do svitanja* citat je približniji originalnoj sceni iz *Zlih Mrtvih II*, jer Riči zamotava ranjenu ruku sličnim selotejpom kao što radi Remijev glavni junak. Naravno, Riči i Set obučeni su kao i svi Tarantini gangsteri u crna odela, bele košulje i crne kravate (postoji mala razlika – Set ima ispod odela belu podmajicu umesto košulje i nema kravatu).

U prvom delu filma nagovešteno je, ali nije prikazano, da je Riči u odsustvu Seta, ubio i silovao ženu koja im je bila jedini talac. Pored priče o Setu i Ričiju, u prvom delu filma postoji još jedna priča o Džejkobu protestantskom propovedniku. On je izgubio veru i napustio službu i nalazi se na proputovanju sa svojom decom. Sudbine Seta i Ričija i Džejkbove porodice susreću se u jeftinom motelu u blizini meksičke granice. Primorani da nađu nove taoce, braća kidnapuju Džejkoba i njegovu porodicu i u njihovoj motorizovanoj kamp prikolici, uspevaju u veoma napetoj sceni da se provuku policiji na meksičkoj granici. Pre nego što pređemo u drugi deo filma, u Meksiku, uočljiv je jedan vrlo interesantan detalj koji, donekle, otkriva žanrovski preokret. Tokom prvog dela filma, vidimo televizijske vesti iz kojih saznajemo o surovosti Seta i Ričija, na osnovu izveštaja voditeljke o njihovoj kriminalnoj istoriji. Međutim, još važnije je pojavljivanje inspektora FBI u vestima, koga glumi Džon Sakson, poznati glumac horor žanra. Sakson tumači jednu od uloga i u čuvenom Ves Krejvenovom filmu *Strava u ulici brestova/A Nightmare On Elm Street* (1984). Njegovim pojavljivanjem

najavljuje se preokret u žanru koji će uslediti, kada padne noć i glavni junaci stignu u Meksiko i zakorače u lokal *Titi tvister/Titty Twister*.

Kada su junaci ušli u kafanu *Titi tvister* (gde treba da se sastanu sa Karlosom u zoru da bi ih prebacio u azil), gledaoci sa njima stupaju u Rodrigezov svet horor filma. Prvi deo filma je sniman u Tarantinovom stilu sa dužim kadrovima, interesantim i intenzivnim dijalozima i radnjom koja se dešava po danu. Drugi deo filma potpuno menja ambijent i način snimanja, a radnja se odvija u kafani koja podseća na predvorje pakla. Kamera se okreće 360 stepeni opisujući klub, u kome su gosti isključivo muškarci, kamiondžije, koji nose teksas, šarenu odeću i kožne odevne predmete. U kafani izbijaju povremene tuče na koje niko ne obraća pažnju, a mačo ambijent upotpunjuju polugole žene koje igraju pored zidova i po stolovima. *Titi tvister* izgleda kao salon iz vestern filmova sa primesama đavoljeg mesta. Da uskoro možemo videti horor nastavak sugeriše nam i dalji izbor glumaca drugog dela filma, kao što je Tom Savini koga Rodrigez smatra ikonom horor žanra. Pored njega, u jednoj od bitnijih uloga pojavljuje se čuveni glumac crnog eksploata-torskog filma Fred Viliamson. On izgleda kao da je izašao direktno iz filmova 1970-ih.

U ovakvo okruženje se ne uklapa propovednikova porodica, ali ni Set i Riči. Njih dvojica još upadljivije odudaraju od ambijenta u upeglanim mafijaškim odelima. Već na ulazu u *Titi Tvister* to im je zamereno, ali, kako je nagovešteno, karakteri dvojice razbojnika ne mogu da pređu preko prigovora bez konflikta, što će kasnije uticati na njihove sudbine, jer će izazvati gnev ljudi koji su zaposleni u kafani i u stvari predstavljaju demone prerusene u ljude. Pre nego što su ušli u kafanu, oni prebijaju čoveka na vratima, jer je pokušao da im zabrani ulaz. Posle čuvenog plesa, koji u *Titi Tvisteru* izvodi Selma Hajek, u ulozi Sataniko Pandemonium, prebijeni čovek uspeva da se oporavi i dolazi da se osveti Setu i Ričiju. Pred početak sukoba vidi se situacija, gde više junaka drži uperne pištolje jedni u druge (*Mexican standoff*), koja se ponavlja iz jednog u drugi Tarantinov tekst. Tokom sukoba Ričiju je zaboden nož u već ranjenu ruku i on počinje da krvvari. Ovo je momenat kada prelazimo u horor film B produkcije, gde celokupno osoblje u kafani, videvši krvi, počinje da se transformiše u vampire i napada goste. Riči je ubijen odmah, a mali broj ljudi uspeva da se odbrani od vampira i demona iz pakla. Ovde je Džejkobova uloga sveštenika, koji je izgubio veru, veoma bitna, jer očigledno da postoje raj i pakao i da stvorenja, koja ih

napadaju, dolaze iz pakla, a za njihovu odbranu potrebna im je vera da mogu da savladaju zlo. Do kraja filma svi ginu, osim Seta i Džejkbove ćerke. Oni uspevaju da prežive, sa jedne strane, zahvaljujući činjenici da je svanulo, a sa druge strane, Karlos stiže na dogovoreno mesto i otvara vrata kafane, što je konačno dozvolilo svetlu da prodre u sve delove *Titi Tvistera* i ubije vampire.

Drugi deo *Od sumraka do svitanja* je sniman kao film posvećen najznačajnijim horor filmovima B produkcije. Moglo bi se reći da je Rodrigez najviše bio pod uticajem kulturnih horor filmova kao što su *Zli mrtvi II*, *Noć živih mrtvac*/*Night of Living Dead* (1968, George Romero), *Braindead* (1992, Peter Jackson), *Zora mrtvac*/*Dawn of Dead* (1978, George Romero) *Demoni*/*Demons* (1985, Lamberto Bava) i *Crkva*/*The Church* (1989, Michele Soavi). Ime junakinje, koju glumi Selma Hajek, je u stvari ime meksičkog horor filma *Satanika Pandemonijum*/*Satanico Pandemonium* (1975, Solares). Mesto koje će služiti kao skrovište odbeglim kriminalcima u Meksiku, zove se *El Rej*. Ideja, da Set i Riči treba da odu na to mesto, preuzeta je iz Tompsonove knjige *Beg*/*The Getaway*.

Poslednji delovi *Od sumraka do svitanja* nastaju pod uticajem dva kulturna filma. S obzriom da je Tarantino pisao scenario, može se zaključiti da je ovaj deo filma inspirisan njegovim omiljenim Hoksovim ostvarenjem rađenim u vestern žanru *Rio Bravo*/*Rio Bravo* (1959, Howard Hawks) u kome dva glavna junaka čuvaju razbojnika u zatvoru opkoljeni njegovom mnogobrojnom bandom. Takođe, ovaj film je bio rekontekstualizovan i u urbanu sredinu u Karpeterovom *Napadu na policijsku stanicu 13*/*Assault on precinct 13* (1976, John Carpenter). U urbanom rimejku, Carpenter je preuzeo samo Hoksovu osnovnu ideju da se junaci filma nalaze opkoljeni uličnom bandom, a radnja je smeštena u policijsku stanicu. Takođe, Carpenter je za razliku od Hoksa vrlo uspešno primenio adrenalin dramaturgiju u kojoj tenzija i nivo nasilja postepeno rastu kako se film približava kraju, da bi konačno kulminirali u poslednjim scenama *Napada na policijsku stanicu 13*. Da aluzije budu jasnije, Džejkbov sin, u delu filma koji se odvija u kafani, nosi majicu sa natpisom *Stanica 13*/*Precinct 13*. U stvari, kao što Džejmson konstatuje, za ovakve vrste tekstova, ne radi se u filmu *Od sumraka do svitanja* o rimejku rimejka ili samo preuzimanju uticaja, već o tome da je postojanje filmova *Rio Bravo* i *Napad na policijsku stanicu 13* konstitutivni deo strukture Tarantinovog teksta. Kroz poznavanje tekstova,

ugrađenih u onaj koji čitamo na drugom nivou, dolazimo do uživanja u jednom citatno sačinjenom intertekstualnom tkivu. Isto tako, tumači se i upotreba poznatih i dobro etabliranih glumaca horor žanra. Oni nisu uključeni u *Od sumraka do svitanja* zbog glumačkog talenta, već iz razloga što svojom pojavom prizivaju kod gledalaca konotacije ka istoriji žanra, prenoseći time filmske predstave prošlosti u atmosferu filma.

Kad je samorefleksivnost u pitanju, indikativna je jedna scena nakon obračuna sa vampirima unutar kafane, kada dolazi do kraće pauze u akciji. U ovim momentima junaci debatuju o sredstvima za borbu protiv vampira, prepričavajući nam pravila horor žanra. Jedan od junaka kaže: *Beli luk, sunce, sveta voda. Šta je sa srebrom?... To je za vukodlake. Znam. Ali ima veze i sa vampirima.* Da bi na sve rečeno propovednik Džejkob, još u samorefleksivnijem postmodernom maniru, reagovao rečenicom: *Da li je neko čitao prave knjige o vampirima, ili se samo priseća filmova?*

Kada je u pitanju najinteresantnija postmoderna karakteristika *Od sumraka do svitanja* neočekivani obrt žanra, treba reći da se u filmu menja ne samo žanr već su uočljive drastične promene u dijalozima, pristupu snimanja i ikonografiji. Promena žanra je već opisana. Dijalozi su u prvom delu duži i imaju ozbiljan ton, dok su u drugom delu kraći i imaju ironijski i ponekad komični karakter. Vizuelno, film iz kriminalističke radnje, po danu, tokom noći prelazi u horor šou, u kafani vizuelno prenatrpanoj detaljima. Kad je u pitanju snimanje i montaža, drugi deo, za razliku od prvog, obiluje akcionim scenama, kratkim rezovima i kompjuterskim efektima.

Džeki Braun

Džeki Braun (Jackie Brown, 1997) je treći Tarantinov film, ali ovaj put nastaje adaptacijom romana *Rum Punch*, američkog pisca Elmora Leonarda, a ne originalno napisanim scenarijom, i pripada kriminalističkom filmu. Iz ovog razloga *Džeki Braun* sadrži mnogo manje karakteristika postmodernog filma, jer dijalozi nisu ispunjeni popularno-kulturnim referencama i citatima, nema mešanja žanrova ili relativizacije moralnih granica. Ipak, film bi se mogao nazvati postmodernim jer odiše modusom nostalgije, vešto upletenim u atmosferu filma, i nekim vizuelnim i dramaturškim rešenjima preuzetim od drugih reditelja. Iako je radnja smeštena sredinom 1990-ih, *Džeki Braun* je postmoderan, u onom smislu, kao što su to bili prvi postmoderni filmovi iz dekadne 1970-ih. Postmodernost ovog filma ogleda se u njegovom nostalgičnom odnosu prema 1970-im, evociranim najviše uz pomoć muzike. Sa druge strane, kao i u filmu *Od sumraka do svitanja*, izbor glumaca odigrao je veoma važnu ulogu. Džeki Braun tumači Pam Grir, čuvena glumica crnačkog eksploatorskog filma 1970-ih. Nju spominju junaci *Uličnih pasa* u jednom od svojih dijaloga o popularnoj kulturi, a glavnog junaka Maksa Čerija glumi, veteran filma, Robert Froster. Grir i Froster nisu dugo pre *Džeki Braun* dobili priliku da igraju glavne uloge i Tarantino ih, kao i Travoltu, u *Petparačkim pričama*, revitalizuje i vraća na platna. Nesumnjivo da je Robert de Niro najveća zvezda od svih. On se pojavljuju u *Džeki Braun* da izgrađenim glumačkim likom asocira na svoje gangsterske uloge tokom proteklih dekada. Pored De Nira, tu je i Semjuel Džekson, u jednoj od glavnih uloga, tumačeći opasnog kriminalca Robija Ordela.

Zaplet filma počinje kada policija uhapsi Džeki Braun. Ona je već krivično gonjena stjuardesa, sa slabo plaćenim poslom u najgoroj avio kompaniji. Pokušavajući da zaradi još nešto od čega bi mogla pristojno da živi, Džeki prihvata da radi za mafijaša Ordela, tako što

prenosi njegov novac, stečen preprodajom oružja, iz inostranstva u Sjedinjene Države. Policija je hapsi odmah pošto je napustila aerodrom znajući da sa sobom nosi 50 000 dolara. Jedan od uhapšenih mafijaša odao je Ordela i njegove transfere novca i Džeki biva uvaćena na delu. Ordela plaća kauciju, kod jemca Maksa Čerija, za svog mafijaša izdajicu i ubija ga neposredno posle njegovog oslobađanja. Već sutra, on plaća kauciju (isto kod Maksa Čerija) za Džeki Braun i pokušava da je ubije. Međutim, Džeki Braun se vešto snalazi ubeđujući Ordela, ali i policiju, da treba da je poslušaju pretvarajući se da će pomoći i snagama zakona i mafiji. Njen plan da prevari obe strane i uzme novac nastaje oslanjanjem na Maksa Čerija sa kojim je u međuvremenu razvila emotivnu vezu.

Poslednji deo filma nastaje preradom Kjubrikovog *Ubistva/The Killing* (1956). Jedan isti događaj preuzimanja novca prikazan je, kao u Kjubrikovom filmu, iz ugla svakog od aktera koji učestvuje u njemu. Scena preuzimanja novca prikazana je tri puta, od početka do kraja, iz različitih perspektiva, svaki put otkrivajući nove detalje. Takođe, Tarantino je bio u pod uticajem filma Brajana de Palme *Karlitov put/Carlito's way* (1993) u načinu izgradnje likova, ljubavnoj priči i želji glavnog junaka da pobegne iz svog života i započne novi. Filmovi sa uticajem na vizuelni stil *Džeki Braun* su: *Hikej i Bogs/Hickey and Boggs* (1972, Robert Culp), *Svi su se smejali/They All Laughed* (1981, Peter Bogdanovich), i *Pravo vreme/Straight Time* (1978, Ulu Grosbard). Poslednji je prema Tarantinu, jedan od najboljih kriminalističkih filmova snimljenih u Los Anđelesu.

Džeki Braun je ostvarenje zrele faze Tarantina. U filmu se vidi izvanredno prikazan ljubavni odnos dve starije osobe. Prikaz mladaćkih veza i jednostavnijih odnosa između ljubavnika bio je vidljiv u njegovim scenarijima *Istinita romansa* i *Prirodno rođene ubice*, dok sa *Džeki Braun* dokazuje da je njegovo umeće karakterizacije junaka i njihovih međuodnosa postalo mesto u kome se, verovatno, najbolje ogleda njegov izuzetan dramaturški talenat. Film sadrži i poglavlja ispisana na crnoj pozadini kojima je, kao knjiga, podeljen u delove, isto kao i njegova druga ostvarenja *Ulični psi* i *Petparačke priče*. Kadar u kom vidimo lica junake kako otvaraju prtljažnik automobila prisutan je i u filmu *Džeki Braun*. Sledeća karakteristika njegovih tekstova je naširoko korišćenje dijaloga koji nisu u vezi sa samim zapletom filma. Prisutna je i vreća sa novcem, kao što su i u drugim Tarantinovim

filmovima prisutni 666 kofer, torba sa novcem ili drogom, ili vreća sa dijamantima.

Film sadrži još niz sitnih detalja i sličnosti sa drugim Tarantinovim tekstovima. Međutim, modus nostalgije izazvan, prevashodno, upotrebom muzike čini *Džeki Braun* retro postmodernim filmom. Filip Drejk u svom tekstu posvećenom retro filmu, objavljenom u knjizi *Memory and Popular Film*, piše o *Džeki Braun*: „Korišćenje muzike iz 1970-ih i ranije (uključujući Bobby Womack, The Delfonic, Brothers Johnson, Randy Crawford i Bill Withers) evocira istoriju u filmu koja je smeštena manje u rekonstrukciju istorijskog perioda, nego u strukturu senzibiliteta 1970-ih“ (Drake, 2003: 194). Film *Džeki Braun* je istovremeno smešten i u sadašnjost i u prošlost, a njegova atmosfera izgrađena je upotrebom muzike iz 1970-ih. Nju slušaju svi, a ponajviše zaljubljeni glavni junaci. Džeki Braun pita Maksa Čerija tokom scene koja se odvija u njenom stanu: *Maks, kako se osećaš zbog toga što stariš?* Ovo pitanje sugerise da su Džeki i Maks svesni da se vremena menjaju, da njihova moda prolazi i da, verovatno, žive prema standardima vremena koje je prošlo. Ovakvom tumačenju pitanja u prilog ide i činjenica da tokom njihovog razgovora spominju CD revoluciju, ali i dalje puštaju muziku, sa vinil ploča, na gramofonu. Dokaz da glavni junaci, iako su u 1990-im, žive onako kako su navikli i sa stvarima stečenim u svojoj mladosti, jeste obrazloženje Džeki Braun zašto koristi i dalje vinil ploče: *... ne mogu da kupujem sve iznova. Uložila sam mnogo para i vremena u moje albume*. Sa druge strane, Maks primećuje da na pločama ne izlaze novi albumi, a Džeki mu daje do znanja da nije mnogo zainteresovana za nove pravce u muzici. Ona pušta Maksu pesmu Delfoniksa *Didn't I do it Baby* dokazujući time da i dalje živi vreme svoje mladosti. Takođe, korišćenje starog gramofona pojačava osećaj nostalgije. U daljem razvoju scene glavni junaci menjaju temu razgovora, ali muzika Delfoniksa nastavlja da se čuje u pozadini. Ista numera Delfoniksa će, tokom daljeg razvoja *Džeki Braun*, biti prisutna u par različitih scena. Tarantino je vešto ubacio dijalog o gramofonskim pločama i starenju da čak i mlađa publika može da je poveže sa prošlim vremenim, tako da njeno kasnije ponavljanje u filmu, kod svih gledalaca, izaziva osećaj nostalgije.

Na, barem, još dva mesta muzika je veoma upečatljivo korišćena u evociranju senzibiliteta 1970-ih. Prvo, u uvodnoj sceni vidimo kako Džeki Braun ide aerodromom stižući na let, a njen hod prati pesma

Bobi Vomaka nastala 1970-ih pod nazivom *Across 110th Street*. Drugo, ista pesma je korištena i u poslednjoj sceni kada Džeki Braun odlazi, a Maks Čeri gleda za njom. Vomakova pesma na početku *Džeki Braun* odmah otvara retro okvir tumačenja, ne samo zbog datuma nastanka i retro zvuka, već i zato što je po njoj naslovljen crnački eksploatatorski film *Preko puta 110-e ulice/Across 110th Street* (1972, Barry Shear) ukazujući nam time samorefleksivno, šta možemo očekivati u filmu koji smo tek počeli da gledamo. Dalje, prva scena *Džeki Braun* je omaž i filmu *Diplomac/The Graduate* (1967, Mike Nichols) u kome se može videti vrlo slična uvodna scena sa Dastinom Hofmanom. Isto tako, Tarrantino je pokušao što vernije da preslika slova uvodne špice *Diplomca* kada je najavljivao glumce i ime svog filma.

Kill Bill

Kill Bill je Tarantinov četvrti film snimljen 2003. godine. Njegovo pojavljivanje nagoveštava da smo sa prvom dekadom 2000-ih stigli do pojave jedne vrste kinematografije u kojoj se odustaje od bilo kakvog predstavljanja stvarnosti, a ona se zamenjuje drugim tekstovima. Ovo je realizacija procesa opisanih u Džejmsonovoj teoriji 1980-ih. Takođe, *Kill Bill* je ostvarenje Bodrijarovskih teorijskih teza po kojima film sebe kopira i još savršenije obnavlja svoje žanrove. Rečju, kao što je pokazano u teorijskom delu knjige, oslanjanjem na Bodrijarovu teoriju iz knjige *Simulakrumi i simulacija*, Tarantinov *Kill Bill* jeste ostvarenje filmske fascinacije samim sobom. *Kill Bill I* i *Kill Bill II* jesu savršeni primeri Džejmson-Bodrijarove teorije, jer su oni filmovi o kinematografiji i jedino o kinematografiji. Njihov kompletan sadržaj i razumevanje može se naći i protumačiti intertekstualnom citatnošću, onim što Umberto Eko naziva drugim nivoom čitanja. Međutim, u slučaju *Kill Bill*-a čitalac Tarantinovog teksta mora biti natprosečno upoznat sa kinematografijom. *Kill Bill* može biti pogledan i na prvom nivou čitanja, kao zanimljiva nelinearna saga o osvete, a takvim čitanjem ne dobijamo ništa drugo do još jedan film osvete. Drugi nivo čitanja otvara nam mogućnost beskrajnog uživanja u tekstu, *Kill Bill* je očigledno snimljen tako da u njemu potpuno uživanje mogu naći samo zaljubljenici u film, oni koji su imali prilike da, osim zapadne, upoznaju i istočnjačku kinematografiju. Ogroman spektar ostvarenja intertekstualno uključenih u *Kill Bill* gotovo je nemoguće do kraja dokučiti. Sa druge strane, postoje delovi filma u vidu indirektnih citata. Oni aludiraju na čitave žanrove i njihovu tradiciju, tako da gledalac, ako je upoznat sa njima, može da objavi smrt autoru i počne sam da stvara značenja i mentalne slike ka čemu, eventualno, tekst referira i po kom ključu treba tumačiti pojedinu scenu.

Priča se razvija u univerzum simulakruma, mesto koje izgleda i zvuči kao planeta Zemlja početkom 21-og veka, ali to nije. U osnovi, sve u filmu je znak koje ne označava ništa. *Kill Bill I* jedino referira i odslikava fikciju koja nema osnovu u realnosti. To je postmoderna kolekcija uticaja, od kojih ni jedan ne otkriva relaciju sa bilo kakvom idejom o postojanju zasnove istine ili značenja (Page, 2005: 206).

Iz ovog proizilazi druga bitna karakteristika *Kill Bill*-a direktno povezana sa citatnošću, a to je veoma kompleksno izvedeno mešanje žanrovskih konvencija. Ovaj put se, za razliku *Od sumraka do svitanja*, uključuje mnogo širi spektar filmskih žanrova i podžanrova. Pored navedenih osobina, *Kill Bill* uključuje u sebe i crtani film (čime istovremeno pokazuje samorefleksivnost), nelinearnu naraciju, relativizovanje moralnih granica i mešanje popularnih filmskih žanrova sa umetničkim pristupom kinematografiji što ga, sve zajedno, čini paradigmatičnim postmodernim ostvarenjem. Isto kao i drugi Tarantinski filmovi, *Kill Bill* je višestruko povezan sa drugim njegovim tekstovima. On je koristio i istog snimatelja, kao Oliver Stoun u *Prirodno rođenim ubicama*, da bi postigao sličan kinematografski stil. Crno-bela fotografija, povremeno se pojavljuje u filmu, a korišćena je u pojedinim vrlo krvavim scenama nasilja da bi se ublažio njegov efekat. Pored svega navedenog, muzika u filmu dolazi iz najrazličitijih kultura, žanrova, filmova i godina, obogaćujući i usložnjavajući time postmodernu citatnost i aistoričnost filma. *Kill Bill* i kasnije *Death Proof* su najradikalniji primeri postmodernih tendencija savremene kinematografije. Ova činjenica nam daje za pravo da se, na primeru čitanja Tarantinovih filmova govori o čitavoj postmodernoj kinematografiji.

Filmovi *Kill Bill I* i *II* su predviđeni da budu jedan film, ali su zbog dužine podeljeni u dva dela, međutim, oni zajedno čine jedan film o osveti glavne junakinje Mlade u tumačenju Ume Turman. Iz ovog razloga, *Kill Bill I* i *II* biće analizirani kao jedan film, *Kill Bill*. Odluka da ih analiziramo kao jedan film omogućiće da se sagleda nelinearna naracija i žanrovsko mešanje u celosti. Analiza postmodernih karakteristika ovog filma u dva nastavka, dovela bi do njihovog zamagljivanja. U tom smislu biće prvo izložena struktura nelinearne naracije, izdeljena poglavljljima ispisanim kao u knjizi, što predstavlja odliku filmova koje je Tarantino režirao.

Uvodna scena nam prikazuje glavnu junakinju, Mladu, kojoj Bil, u prisustvu drugih članova svoje organizacije, puca u glavu. Prvo poglavlje počinje osvetom nad ubicama. Međutim, Tarantino nam prvo prikazuje osvetu drugoj osobi sa Mladinog spiska za ubijanje, Verniti Grin. Drugo poglavlje prikazuje flešbek u kome vidimo jednu pripadnicu Bilove organizacije, ubicu Elu Drajver, kako dolazi u bolnicu da ubije Mladu. Ona je preživela Bilovo pucanje u glavu i leži u koma. Bil otkazuje ubistvo u poslednji čas. Nadalje, Mlada se budi posle četiri godine iz kome i beži iz bolnice planirajući osvetu. Treće poglavlje prikazuje Mladin flešbek u kome se seća svog venčanja na kojem je Bil, sa svojim ubicama, napravio masakr. Tokom ovog flešbeka, ona se fokusira na jednog od ubica O-Ren. Nakon toga, u film je uključen crtani film u kom možemo videti surovo odrastanje O-Ren u Japanu i njeno kasnije preuzimanje podzemnog sveta Tokija. Četvrto poglavlje prikazuje Mladin odlazak na Okinavu kod starog majstora za samurajske mačeve. Petim poglavljem se završava *Kill Bill I* i ono sadrži najkrvaviju scenu filma, u kojoj Mlada mačem ubija čitavu gangstersku organizaciju, zvanu Ludih 88, s O-Ren na njenom čelu. Iako je ubistvo O-Ren prikazano kao poslednja scena *Kill Bill-a I*, ono se desilo pre ubistva, Vernite Grin, sa početka filma.

Kill Bill II počinje kraćim uvodom, a Bil je prikazan opet kako puca glavnoj junakinji u glavu. Zatim sledi rez ka Mladi koja vozi kola u potrazi za Bilom, poslednjom osobom sa njenog spiska za osvetu. Šesto poglavlje prikazuje kako se ceo masakr zbio na dan, kada se Mlada udavala. Iz ovog dela saznajemo da su ona i Bil bili u vezi i da je ona zbog trudnoće rešila da napusti organizaciju ubica. Nadalje, vidimo da joj Bil ne oprašta napuštanje organizacije i sa svojim ubicama joj se sveti ubijajući sve prisutne ljude na svadbi. Sedma glava prikazuje neuspeli pokušaj osvete Mlade nad Badom, još jednim članom Bilove organizacije ubica. Bad ju je savladao i živu sahranio. Međutim, pokušavajući da zaradi na njenom maču, on zove svoju koleginicu iz organizacije ubica, Elu Drajver. Osmo poglavlje prikazuje daleku prošlost i kung-fu obuku Mlade u Kini, tokom koje je ona naučila da snagom svog tela lomi predmete. Na osnovu prisećanja te kung-fu tehnike, ona probija kovčeg i izvlači se iz groba. Deveta glava prikazuje Badovu smrt. U kofer sa parama Ela podmeće otrovnu zmiju. U okviru ove glave Mlada stiže u Badovu prikolicu i zatiče tu Elu. Obračun između njih dve završava se oslepljivanjem Ele. Ona ostaje bespomoćna u prikolicu

sa otrovnom zmijom. Do kraja filma ostaje nedorečeno šta se zbilo sa Elom i da li je uspela da preživi. Poslednje, deseto poglavlje, prikazuje konačnu Mladinu osvetu nad Bilom.

Radnja filma pokazuje se kao nebitna, jer niz osveta Mlade ne služe da bi se prikazala osveta, već da bi ona prelazila iz žanra u žanr omogućavajući Tarantinu da je prikaže kako se bori u svim vrstama filmova. Mešanje žanrovskih konvencija u *Kill Bill*-u, za razliku *Od sumraka do svitanja*, nije striktno odvojeno i ne postoji nagla i iznenadna promena žanra, već se konvencije pojedinih žanrova prepliću. *Od sumraka do svitanja* kombinuje realističan kriminalistički žanr sa nekompatibilnim nerealističnim horor filmom, dotle su u *Kill Bill*-u pomešani kompatibilni borilački i mafijaški žanrovi Istoka i Zapada. Film tematizuje filmsko nasilje u dve različite kinematografske tradicije u više žanrova. Mogli bismo reći da je u *Kill Bill* uključen kung-fu, samurajski, gangsterski i vestern žanr i japanski manga crtani film, a da su prisutne primese roud i eksploatatorskog filma (pre svega podžanr eksploatacije ženskog nasilja nad muškarcima, trendom nagoveštenim sa *Džeki Braun*, i nastavljenim sa *Dead Proof*-om). Prvi sukob, u *Kill Bill*-u, između Mlade i Vernite Grin, sniman je kao kung-fu borba noževima. Drugi sukob je osveta nad O-Ren i ubijanje Ludih 88. Borba se odvija u samurajsko-gangsterskom žanru. Vestern dvoboj sa Badom Mlada gubi. Ela i Bil stradaju u kung-fu borbama. Tokom filma vidimo i kung-fu obuku i kovanje samurajskog mača.

Veoma bitan detalj *Kill Bill*-a je to što Tarantino koristi poznate zvezde, spomenutih žanrova, da bi postigao isti efekat nostalgije kao i u filmovima *Od sumraka do svitanja* i *Džeki Braun*. Izgrađenim glumačkim likovima, pojedini glumci Tarantinovog *Kill Bill*-a stvorili su kod gledalaca, u nekim scenama, konotacije koje evociraju sećanja na čitavu tradiciju jednog žanra. Tarantino je izjavio povodom izbora glumaca u *Kill Bill*-u: „Moje tri omiljene zvezde kung-fu žanra iz tri različite zemlje... Gordon Liu predstavlja Hong Kong. Soni Čiba predstavlja Japan. I David Carradine predstavlja Ameriku... Da je Brus Li živ i on bi bio uključen“ (Tarantino u Page, 2005: 196). Interesantna je i činjenica da na početku filma, *Istinita romansa*, Klarens odlazi da gleda tri filma sa Soni Čibom. Povezanost Tarantinovih tekstova nastavlja se i u *Kill Bill*-u, gde možemo videti, pored spomenute nelinearne naracije i standarnih poglavlja kojima je film izdvojen, dosta sličnosti sa njegovim ranijim ostvarenjima. Mafijaši Ludih 88 u Japanu obučeni su kao i mafi-

jaši u Americi u *Uličnim psima* i *Petparačkim pričama*. Takođe, u film je uključen i kadar iz prtljažnika, a u više navrata se javlja situacija u kojoj naoružani junaci drže upereno oružje jedni u druge (*Mexican standoff*, koji bi zbog toga, što često drže samurajske mačeve uperene jedni u druge, mogao da se nazove *Japanese standoff*). Lik Bila je građen uglavnom dijalozima i ne pojavljuje se tokom prvog dela filma, što je dramaturška strategija korišćena pri izgradnji gospodina Plavokosog u *Uličnim psima* i mafijaškog šefa Volasa u *Petparačkim pričama*. Kinematografski stil i uključivanje crtanog filma, podsećaju na film *Prirodno rođene ubice*. Na kraju *Kill Bill-a II*, Bil kaže Mladi: *Ti si prirodno rođeni ubica*, čime se Tarantino očigledno oslonio na svoj raniji tekst. Nadalje, tu je i čuvena torba sa ogromnom svotom novca koju Ela donosi Badu, što je veza između filmova kojima je Tarantino bio reditelj.

Intertekstualnu citatnost, nastalu preuzimanjima iz najrazličitijih tekstova popularne kulture, gotovo je nemoguće pobrojati u *Kill Bill-u*. Mnoge scene i ambijenti u kojima se radnja dešava, načini borbe, kadrovi, muzika koja prati radnju filma, ili još sitniji detalji preuzeti su iz filmova koji nisu opšte poznati ili su teže dostupni javnosti, tako da je njihovo prepoznavanje otežano. Ipak, postoji niz ključnih filmova veoma značajnih za *Kill Bill*, a čiji su citati očigledni i transparentni. *Kill Bill I* počinje retro kinematografskom najavom za filmove iz dekada koje su prošle, zatim, sledi na platnu ispisana poslovice preuzeta iz *Zvezdanih staza/Star Trek*, a ona pripada starom narodu Klingona: *Osveta je najbolja kada se služi hladna*. Kad su u pitanju kinematografski uticaji, mogla bi se načiniti podela na one preuzete iz azijske i zapadne kinematografije. Pod uticajem azijske kinematografije nastaje uglavnom prvi deo filma, a uticaj zapadne kinematografije uočljiviji je u drugom delu. Ključni azijski filmovi su: *Šogunov ubica/Shogun assassin* (1972, Kenji Misumi), značajan zbog same priče o osveti, *Kineski bokser/Chinese Boxer* (1970, Yu Wang), *Bitka rojal/Battle Royale* (2000, Kinji Fukasaku), *Okinava jakuza rat/Okinawa Yakuza War* (1976, Sadao Nakajima), *Pritajeni tigar, skriveni zmaj/Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000, Ang Lee), *Iči ubica/Ichi the Killer* (2001, Takashi Miike) iz kojih su preuzimana idejna rešenja za stilizaciju nasilja. Možda je najinteresantniji film za čitanje i tumačenje *Kill Bill-a* ostvarenje *Seks i bes/Sex and Fury* (1973, Norifumi Suzuki), iz razloga što ima sličan kraj kao *Kill Bill I* u kom se može videti ubijanje Ludih 88 i O-Ren.

Sa druge strane, ključni filmovi iz zapadne kulture koji su ostvarili uticaj na *Kill Bill* su *Tragači/Searchers* (1956, John Ford) kome su posvećeni uvodni kadrovi *Kill Bill-a II*, *Dobar, loš i zao* višestruko je citiran što je čak primetno i u preuzimanju muzike, *Bio je pokvaren čovek/There was a Crooked Man* (1970, Joseph Mankiewicz) iz kojeg je preuzeta ideja da Ela ubije Bada, tako što će mu podmetnuti zmiju u kofer sa parama. Nema sumnje da je Tarantino bio pod uticajem vestern žanra i da je ceo Leoneov opus prisutan u njegovom filmu *Kill Bill*, kao i njegovi omiljeni holivudski vestern filmovi *Tačno u podne* i *Rio Bravo*. Iako se sa navedenim filmovima lista kinematografskih citata ne završava, rasprava o *Kill Bill*-u završiće se jednom od poslednjih scena filma, u njoj se Tarantino, kao i u *Istinitor romansi*, dotiče stripova. Bil, obraćajući se Mladoj, vodi monolog o stripovima sa super herojima. Tarantino, verovatno, Bilu stavlja svoje mišljenje u usta, navodeći da super heroji, kao što su Supermen, Betmen i Spajdermen imaju alter ego. Međutim, razlog zato što on najviše voli Supermena je to, što su Betmen i Spajdermen ljudi koji moraju da se obuku u kostim da bi postali superheroji. Sa druge strane, Supermen je u stvari Supermen i krije se iza lika čoveka. Bil kaže: *Supermen nije morao da postane Supermen. On je rođen kao Supermen.*

Grindhouse

Grindhouse je ostvarenje sastavljeno iz dva odvojena filma, *Planet Terror* (2007), u režiji Roberta Rodrigeza, i *Death Proof* (2007) u režiji Tarantina. Samo Tarantinov film će biti, u daljem tekstu, analiziran. Pred početak oba filma pojavljuju se trejleri za nepostojeće filmove. Naslov filma *Grindhouse*, kao i *Petparačke priče*, nam otkriva šta nas očekuje u filmu. Termin „grindhouse“ je korišćen u filmskoj industriji Amerike da označi bioskope za celovečernje projekcije filmova B kategorije, a publika je, neretko, po ceni jedne karte filma A kategorije, mogla u takvim bioskopima da pogleda dva eksploatatorska filma uglavnom tematski nepovezana. Dakle, *Grindhouse*, koji su Tarantino i Rodriguez snimili oponaša bioskopsku praksu 1960-ih i 1970-ih. Međutim, treba odmah staviti do znanja, da su i Rodriguezov i Tarantinov film snimljeni na takav način da stvaraju utisak da ih gledate u jednom od „grindhouse“ bioskopa. Nije simuliran samo način snimanja i preuzeta ideja za dvostruki film (double feature), već su u njihovom filmu, snimljenom 2007.godine, uključena oštećenja trake i nedostaci rolni. *Grindhouse* je snimljen da oponaša ceo bioskopski način projekcije filmova koji su, zbog toga što nisu čuvani na adekvatan način, pretrpeli oštećenja trake. Dakle, Tarantino-Rodrigezov film je novo ostvarenje, snimljeno u stilu eksploatatorske kinematografije 1960-ih i 1970-ih i simulira stanje bioskopskih traka tog vremena. Takođe, u grindhouse bioskopima između dva filma po ceni jedne karte, prikazivani su trejleri za druge eksploatatorske filmove. *Grindhouse*, simulirajući celokupnu praksu projektovanja i puštanja filmova u prošlosti, naravno, sadrži trejlere. Ti trejleri ne referiraju ka ničemu stvarnom čak ni kinematografiji, već prema izmišljenim filmovima. Takođe, kada je 2007. godine neko kupovao kartu za *Grindhouse* ostvarenje, dobijao je celovečernju zabavu, dva nepovezana eksploatatorska filma. Jedan je horor film Rodrigeza, a

drugi je film jurnjave kolima, Tarantina. U drugim bioskopima, za istu cenu karte, mogao se pogledati samo jedan film. Jedino što nisu uspjeli da simuliraju, jeste činjenica da su oni poznati reditelji, premda njihovi filmovi simuliraju B produkciju, oni su A klasa reditelja.

S *Grindhouse* ostvarenjem dolazimo do novog koraka u postmodernoj kinematografiji. Reditelji su prekoračili citatnost *Kill Bill*-a i svega što je do tada viđeno. Džejmsonove i Bodrijarove teorije mogu da se primene samo delimično na tumačenje *Grindhous*-a. Sa njim stižemo do pozicije i postmodernog iskustva neopisanog u postojećim teorijama. Ne simulira se stvarnost na biskopskim platnima, simulira se stvarnost u bioskopskoj sali, gde se gledaocima nudi pseudo-iskustvo. Ako je Bodrijar napisao za Bogdanovičev film *Poslednja bioskopska predstava* da je nadstvarna rekonstrukcija filmova 1950-ih, sa *Grinhousom* smo na terenu nadstvarne rekonstrukcije eksploatatorskih filmova 1970-ih. Kad bi stvarnost oko nas bila sačinjena kao film *Grindhouse*, živeli bi u svetu *Istrebljivača* opisanog u knjizi Filip K. Dik *Da li androidi sanjaju električne ovce?*. Sve oko nas bi bilo simulacija stvarnog, potpuno isto kao što je postojalo nekad, šizofreno iskustvo nemogućnosti da se snađemo u periodu u kom živimo. Bioskopska projekcija *Grindhouse* nam nudi kolekciju, ali ne slika, već stvarnog, svakodnevnog iskustva, a da pritom ne možemo više da kažemo da li ono pripada nama ili nekom drugom. *Grindhouse* stvara u bioskopima repliku već nečeg postojećeg, nudeći nam umetnuta sećanja i vernu simulaciju događaja. Ako su u *Petparačkim pričama* Vinsent i Mija ušli u svet simulacije 1950-ih u restoranu kod *Džek Rebit Slima* u kom se pojavljuju anahroni događaji i iz dekade 1970-ih, ulaskom u savremeni bioskop u kom se prikazuje *Grindhouse*, Tarantino i Rodrigez nas dovode u istu situaciju kao junake *Petparačkih priča*. Situacija je donekle drugačija. Pred nama je ostvarenje, koje simulira 1970-e, a junaci filma pritom koriste najsavremenije mobilne telefone sa početka XXI veka. Anahronost događaja na filmu i aistoričnost je onaj deo Džejmsonove teorije primenjiv u analizi *Grindhouse*. Bodrijar je napisao da se danas ponovo snima nemi film, da bi bio stvarniji od stvarnog, međutim, snima se i dvostruki eksploatatorski film da bi iskustvo boravljenja u bioskopima bilo stvarnije od onog koje se već 1970-ih desilo. Tarantino i Rodrigez su, kroz ono što Bodrijar i Džejmson opisuju kao negativne efekte simulacije, učinili značajan pomak u istoriji kinematografije.

Kada je u pitanju Tarantinov deo *Grindhousa*, film *Death Proof*, moglo bi se uočiti nekoliko teorijski opisanih odlika postmodernog filma. Fragmentacija filma prisutna je do tog stepena, da bismo mogli reći, da film nema celovitost teksta niti bismo mogli zaključiti, ko je glavni junak. Uočljivo je preplitanje žanrovskih konvencija, zatim, samorefleksivnost (nastala stalnim skretanjem pažnje gledaocima da posmatraju fikciju) i intertekstualna citatnost. Čini se da se *Death Proof*, sa jurnjavama brzim kolima po američkim predelima, neodoljivo uklapa u Bodrijarov spis *Amerika* u kome je ona opisana niti kao realnost, ali ni kao san, već kao hiperrealnost fikcije. *Death Proof* pokazuje hiperrealnost Amerike, opsednutost kolima i brzom vožnjom uz samorefleksivno skretanje pažnje gledaocima da je pred njihovim očima samo fikcija.

U narativnom pogledu film se satoji iz dva dela. Tarantino nam prikazuje dve grupe devojaka koje odlaze u provod. On detaljno, kroz dijaloge, razrađuje njihove karaktere. U radnji filma pojavljuje se kaskader Majk u tumačenju Kurta Rasela. Prvi deo filma završava se kada prva grupa devojaka kreće kući, a kaskader Majk, za koga saznajemo da je psihopatološki ubica, naleće na njih svojim kolima specijalno ojačanim da mogu da izdrže žestok sudar. Sve devojke ginu u brutalno prikazanoj sceni, a ona se ponavlja više puta iz različitih uglova i ide usporenim snimkom. Film, zatim, kao da počinje iz početka. Tarantino nam prikazuje novu grupu devojaka i opet kroz duge dijaloge razrađujući njihove likove. Kaskader Majk ponovo pokušava da ih ubije, ali ne uspeva i one mu se brutalno svete prebivši ga na smrt, nakon odlično snimljene jurnjave kolima. Nijedna junakinja, od dve grupe devojaka, nije istaknuta u prvi plan, tako da ne možemo zaključiti da je neka od njih glavna glumica, sa druge strane, kaskader Majk je slabo razrađen lik filma. On se ne pojavljuje često na platnu da bismo mogli zaključili da je glavni junak. *Death Proof* oslikava postmodernu fragmentaciju svakodnevnog iskustva u duhu Džejmsonove teorije i pokazuje decen-tranost i izdeljenost narativa.

Žanrovi koji se prepliću jesu pre svega eksploatatorski podžanr jurnjave kolima, roud film, eksploatatorski film ženskog nasilja nad muškarcima i malim delom je prisutan kung-fu žanr. Trend, kojim Tarantino vraća na platna eksploataciju ženskog nasilja nad muškarcima, nagovešten u *Džeki Braun*, drastično je počeo da se ispoljava u *Kill Bill*-u, da bi se nastavio u *Death Proof*-u. Tokom 1970-ih, u vreme jačanja feminističkog pokreta i najplodnijem periodu eksploatatorskog filma, javilo

se dosta ostvarenja B produkcije sa ženskim nasiljem nad muškarcima. Tarantino rabi ovaj podžanr kombinujući ga sa drugim oživljavajući vremenski period 1970-ih na filmu. U *Kill Bill*-u je eksploatacija ženskog nasilja nad muškarcima kombinovana sa vestern, gangsterskim, samurajskim i kung-fu žanrom, u *Death Proof*-u se kombinuje sa filmovima jurnjave kolima (car chasing films). Citatnost je nerazdvojna i direktno povezana sa rabljenjem žanrovske filmske tradicije. Kada je u pitanju žensko nasilje nad muškarcima i izgradnja ženskih likova, ključan film za Tarantinov *Death Proof* jeste Raš Majerov *Brže, Mačko! Ubi! Ubi! /Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965, Russ Meyer). Sa druge strane, kad je u pitanju eksploatacija fenomena jurnjave kolima, Tarantino se vizuelno i dijaloški oslonio na filmove *Prljava Meri, Ludi Lari/Dirty Mary, Crazy Larry* (1974, John Hough), *Nestani u 60 sekundi/Gone in 60 Seconds* (1974, H. B. Haliki) i u najvećoj meri na *Tačka nestajanja/Vanishing Point* (1971, Richard Sarafian). U *Death Proof*-u junakinje razgovaraju o navedenim filmovima, ali se najviše zadržavaju na *Tački nestajanja* i glavnom junaku Kovalskom. Pročitavši oglas u novinama da neko prodaje kola koja je Kovalski vozio u *Tački nestajanja*, beli dodž čelendžer iz 1970. godine sa 440 konja, jedna od junakinja u filmu odmah poželi da ga proba, oduševljeno izjavljujući: *Kovalski iz Tačke nestajanja... Ako uspem nagovoriti tog tipa da vozim kola bez njega, ja ću ga stisnuti do daske... To je jedan od najboljih Američkih filmova ikada snimljenih*. Dijalog se nastavlja o svim klasicima filmskog podžanra jurnjave kolima, sa primedbama da su njihova savremena rimejk ostvarenja bezvredna. Samorefleksivnost je ovde prisutna i uočljiva u činjenici da gledamo *Death Proof*, nastao na osnovu *Tačke nestajanja*, u okviru čijih dijaloga junakinje komentarišu predmet citatnosti filma.

Nakon ove scene, junakinje drugog dela filma, odlaze da vide da li mogu da dobiju belog dodža čelendžera, na probu. Plan im uspeva, ali u zalog ostavljaju jednu od drugarica samu, kod nepoznatog muškarca, u kući izvan grada. Ovaj detalj predstavlja otvorenost teksta i nedorečenost sudbine junakinje u okviru priče. Na sličan način je Tarantino ostavio Elinu sudbinu otvorenom u *Kill Bill*-u, ne prikazujući šta joj se dogodilo slepoj u prikolici sa otrovnom zmijom. Film ne prikazuje da su drugarice vratile kola, već odlično snimljenu jurnjavu. Nakon što su sele u dodža čelendžera i počele vožnju pojavljuje se ubica, kaskader Majk. On će pokušati da ih ubije svojim specijalnim kolima, u namerno izazvanoj saobraćajnoj nesreći. Ipak, pokazuje se da su devojkice spretni

i naoružani vozači. One u veoma brzom vožnji, inspirisanoj celim podžanrom jurnjave kolima, uspeavaju da odole naletima Kaskadera Majka. U momentu kada on odustaje od jurnjave želeći da pozdravi devojkę, one pucaju na njega iz pištolja. I u *Death Proof*-u postoji međupovezanost Tarantinovih tekstova i one ga (kao što je to bio slučaj u ostvarenjima *Od sumraka do svitanja* i *Prirodno rođene ubice*) pogađaju u ruku, što predstavlja svojevrsan omaž horor filmu *Zlim mrtvima II*. Kaskader Majk, ranjen, počinje da beži, a igra mačke i miša se sada obrće i devojkę kolima kreću za njim, nasrćući na njega i lupajući kola o kola u velikoj brzini, na otvorenom putu. Konačno, kada uspeju da izbace kaskadera Majka sa puta, prevrnuvši njegova kola, one ga izvlače iz olupine i ono što vidimo, jeste osveta. Žensko nasilje prikazano je u kung-fu žanru, a devojkę pesnicama brutalno prebijaju kaskadera Majka.

Međutim, tu je još jedna poenta ove scene. Kaskadera Majka glumi Kurt Rasel. On je igrao u mnogim nasilnim filmovima glavne muške uloge. Tarantino ga, kao Džona Travolta i Pam Grir, ponovo revitalizuje i vraća na platna. Ono što poslednju scenu čini posebno smešnom, je činjenica da Kurt Rasel, svojim glumačkim likom i kinematografskom istorijom, predstavlja mačo figuru u glumačkom svetu. Takav status stekao je u filmovima: *Bekstvo iz Njujorka/Escapes from New York* (1981) i *Stvor/Thing* (1982) Džona Karpentera (John Carpenter) glumeći nesalomivog i neustrašivog junaka. Kada posedujemo ovo predznanje, čini nam se još smešnjom scena njegovog jadikovanja pred tri žene koje ga pritom, potpuno nemoćnog, surovo prebijaju. Sličnu ironiju bismo dobili kada bi Arnold Švarceneger, koji je glumio glavnu ulogu u *Terminatoru/Terminator* (1984, James Cameron), ili Silvester Stalone, čuveni junak bokferskog filma *Roki/Rocky* (1976, John G. Avildsen), tumačili Raselov karakter u Tarantinovom *Death Proof*-u.

Na kraju, iako je *Death Proof* slabije povezan sa ostalim Tarantinovim filmovima, možemo uočiti čuveni kadar iz prtljažnika automobila, koji je postao znak prepoznavanja njegovog filmskog stvaralaštva. Ovim on pokazuje da je, ne samo sposoban da vešto izgradi radnju koristeći se tuđim filmovima, citatima i dramaturškim zapletima, već je izradio i svoj prepoznatljiv vizuelni stil ponavljanjem scena iz filma u film. Kao što u Hičkokovim filmovima ljudi vise sa visokih građevina i postoji kadar sa njihovim uplašanim licima, tako je Tarantino znak prepoznavanja kadar iz prtljažnika, iz kog vidimo lica njegovih junaka. Sposobnost ovakvog preplitanja tekstova imaju samo veliki reditelji, a

Tarantino se očigledno svrstao među njih, ne samo međupovezanošću svojih tekstova, već celim pristupom kinematografiji, redefinišući je svojim kreativnim idejama.

Prokletnici

Tarantinov film *Prokletnici/Inglourious Basterds* (2009) predstavlja paradigmatičan primer postmoderne teorije medija i filma. Kao što je rečeno, film danas, hiperrealističkim prikazom pseudo istorijskih događaja, iskrivljuje naše predstave o hronologiji stvarnih događaja. Nakon dužeg perioda postmodernog filma, Tarantino u *Prokletnicima* vrši, verovatno, najveću distorziju istorije na filmu prikazujući nam događaje iz Drugog svetskog rata, potpuno slobodno stvarajući svoj svet fikcije. Ovaj metod postmodernog poigravanja sa istorijom uočljiv je i u postmodernoj književnosti kod autora kao što je Danilo Kiš. On je u svojoj knjizi *Grobnica za Borisa Davidoviča* menjao datume stvarnih događaja u španskoj istoriji. Tekst koji nam se nudi, bilo da je Kišova knjiga ili Tarantinov film, nije istorijski dokument već delo fikcije, a predstavljeni događaji plod su autorove mašte. Ono što stvara zabunu jeste rekontekstualizovanje stvarnih događaja, postojanje istorijskih likova koji čine ono što nisu činili u stvarnosti ili pojavljivanje nestvarnih likova u stvarnim istorijskim događajima. Čitalac, koji pokušava da protumači jedan postmoderni tekst, treba da zaboravi na istoriju i uroni u svet fikcije. Međutim, baš ovaj postmoderni, kreativni metod dovodi do negativnih posledica gubitka istoričnosti o čemu su pisali Bodrijar i Džejmson. Prema njima, istorija se povukla, medijska kultura nam nudi još samo iluziju jedne davno izgubljene istorije. Film ne može da proizvede stvarno koje je ugušio, on danas proizvodi samo simulakrum istorije.

Kada se piše o Tarantinovim *Prokletnicima*, treba se vratiti verovatno najznačajnijem postmodernom piscu Borhesu i njegovoj praksi oslanjanja na apokrifne dokumente. Borhesovi tekstovi su puni netačnih izvora, izmišljenih knjiga, nepostojećih pisaca, izmišljenih knjiga postojećih autora, izmišljenih prijatelja kao pisaca, laznih navođenja

naslova i dela, ili netačno navođenih godina izdanja postojećih knjiga. Dakle, Tarantino se sa navođenjem nepostojećih filmovima, ili sa spominjanjem postojećih filmova sa nepostojećim glumcima, nije pokazao u većoj meri originalnim. Svetska književnost ima veliki broj autora sličnih Borhesu i Kišu. Međutim, interesantno je to što Tarantino ovaj, već dobro razvijen, književni metod koristi na filmu. Istorija jeste plagirana i namerno menjana na filmu, međutim, *Prokletnici* idu veoma radiklano u distorziji istorije menjajući čitav tok Drugog svetskog rata, događaja od velike istorijske važnosti na svetskim razmerama.

Pored postmodernističkog menjanja istorijskih događaja i oslanjanja na apokrifne podatke, film je intertekstualan, prisutno je mešanje ratnog i vestern filma i generalno pokazuje vrlo visok stepen refleksivnosti jer se radnja pleće oko kinematografije i bioskopa. Naslov filma je preuzet i izmenjen, za jedno slovo, (Bastards je Tarantino napisao namerno pogrešno Basterds) od drugog italijanskog filma o Drugom svetskom ratu *The Inglorious Bastards* (1978, Enzo Castellari). Italijanski film prikazuje grupu američkih vojnika kažnjenih zbog svog nedoličnog ponašanja, ali na putu do odredišta uspevaju da se oslobode i pobjegnu. Osim naslova i, verovatno, izbora gde će se radnja filma odvijati, ne postoji podudarnosti između Tarantinove verzije *Prokletnika* i italijanskog filma. *Prokletnici* nisu rimejk već originalni film, bez obzira što nose isti naslov već postojećeg film. Drugi filmovi, kao što su *Dvanaest žigosanih/Dirty Dozen* (1976, Robert Aldrich) i *Dobar, loš i zao*, imali su indirektan uticaj na stvarenje Tarantinovog ratnog špageti vestern filma. Međutim, film se pokazuje vrlo intertekstualnim kad je u pitanju korišćenje muzike. Većina numera preuzete su iz špageti vesterna i uglavnom ih je komponovao Morikone. Takođe, *Prokletnici* imaju karakteristike predhodnih Tarantinovih filmova, a *Mexican standoff*, verovatno je najbolje razrađena. Čak junaci u filmu, držeći uperno oružje jedni u druge, komentarišu da su uvučeni u situaciju zvanu *Mexican standoff*.

Refleksivnost filma izražena je višestruko. Na prvom mestu, aistorijski završetak Drugog svetskog rata, sa ubistvom Hitlera i njegovih najbližih saradnika, odvija se u bioskopu. Na drugom mestu, film je predmet opsesije i ljubavi glavnih protagonista *Prokletnika*. Neki od njih su vlasnici bioskopa, drugi glumci, a treći pišu knjige o filmu. Treće, veliki udeo dijaloga posvećen je filmu, kako postojećim ostvarenjima, tako i fiktivnim filmovima. Četvrto, tokom poslednje scene

imamo priliku da vidimo nepostojeći film, nastao navodno tokom Drugog svetskog rata u Gebelsovoj produkciji. Poslednja činjenica o refleksivnosti filma je da jevrejska osveta, pred konačnu eksploziju i pogibiju svih vodećih ljudi Trećeg Rajha, biva najavljena sa velikog platna. Junakinja, Šošana, je snimila film, sa osvetničkom porukom namenjenom nemačkim vojnicima i vođama, i on se pojavljuje na bisokpskom platnu umesto poslednje rolne Gebelsovog propagadnog filma.

Radnja *Prokletnika* se sastoji od praćenja više paralelnih sudbina junaka filma. Kao i u *Death Proof*-u, teško je reći ko je zapravo glavni junak. Razradi lika Šošane i njenoj osveti nemačkim oficirima nije posvećeno mnogo prostora. Naslav bi nas mogao navesti na to da je grupa vojnika zvana *Inglourious Basterds*, ubačena u Francusku da vrši diverzije i nemilosrdno ubija nemačke vojnike, verovatno, glavni predmet radnje filma. Bilo bi sasvim filmski konvencionalno da je jedan od vojnika diverzantske jednice *Inglourious Basterds* glavni junak *Prokletnika*. Međutim, to nije slučaj. Grupa vojnika predvođena junakom, u tumačenju Breda Pita, ne dobija puno prostora u *Prokletnicima*. Film pokazuje veoma veliku decentriranost i nekoherentnu naraciju, tako da bi se moglo zaključiti da nema centralne teme filma i glavnog junaka, već se film sastoji iz više manjih prepletenih narativa. U ovakvom dramskom tkivu, jedan od negativaca *Prokletnika*, pripadnik nemačke vojske, po imenu Landa, dobija najviše prostora. U prilog tome da je nejasno ko je glavni junak filma idu činjenice da je Kristof Valc za tumačenje lika Lande dobio Zlatnu palmu za najbolju ulogu u Kanu, a u Americi Oskara za glavnu sporednu ulogu. Njegov karakter povezuje sve priče u jedan celovit film i zbog toga bi mogao biti smatran glavnim glumcem. Decentriranost *Prokletnika* je još jedna karakteristika koja odgovara postmodernističkom tumačenju svakodnevnog iskustva. Ne samo da je stvarnost, u kojoj učestvuju ljudi na početku XXI-og veka, veoma fragmentarna, nego su produkti medijske kulture, kojima su svakodnevno izloženi, neceloviti i decentrirani.

ZAKLJUČAK

Savremeni film kao suštinski činilac i odraz postmodernog stanja

Ključni teoretičari postmoderne Liotar, Džejmson i Bodrijar su, kao što je u knjizi pokazano, zastupali tvrdnje da živimo u drugačijim društvenim okolnostima nego u periodu zvanom moderna. Odlučnog raskida između moderne i postmoderne nema, već se ova dva perioda još od 1960-ih međusobno prepliću. U mnogim sferama društva jasna granica se i danas ne može podvući, a podvlačenje crte između dva perioda moguće je učiniti samo u nekim retkim oblastima, kao što je arhitektura. I moderna i postmoderna su kompleksni fenomeni, a teorijske saglasnosti o njihovim karakteristikama i momentu početka i kraja nema. Sugerisano je da je Liotarova definicija postmodernizma, ne kao kraja modernizma, već kao stanja konstantnog nastajanja, verovatno, najbolja formulacija, pogotovo ako se proučava vizuelna umetnost. Umetničko delo, paradoksalno, ne može biti moderno ako nije bilo prvo postmoderno. Ipak, evidentno je da se savremena društva, pod stalnim napretkom tehnologije, drastično menjaju. Vodeću ulogu u stvaranju novih društvenih okolnosti (ili, kako tvrdi Džejmson, samo stvaranju novog kulturnog stanja) ima veliki upliv medija u svakodnevni život. Pokazano je da na teorijskom i empirijskom planu, film igra veliku ulogu u savremenosti. Sa jedne strane, teoretičari postmoderne su u svojim ključnim delima pisali o filmu pridajući mu veliki značaj u uticaju na društvenu stvarnost, dok sa druge strane, analiza kinematografskih tekstova pokazuje specifičnost savremenog društvenog momenta koji se pojavljuje, sve češće u stvarnom životu, kroz oko kamere. Savremena društva su zamenila paradigmu proizvodnje oko koje su bila centrirana paradigmom komunikacija. Današnji zapadni svet nalazi se u eri ekrana i mreže, gde se gotovo svi društveni procesi odvijaju komunikacijom.

Pokazano je da se sa ovakvim viđenjem društvene stvarnosti slažu i neki pripadnici klasične sociološke škole, kao što je Manuel Kastels. Gledanost produkata medijske vizuelne kulture, pre svega televizije i filma (danas je olakšano i odvija se i preko Interneta), iz decenije u deceniju raste, okupirajući potpuno slobodno vreme savremenog čovečanstva.

Tvrdim da je pod uticajem ovakvog kulturnog stanja u kome mediji dominiraju, došlo do gubitka osećaja istoričnosti. Kao što i Džejmson tvrdi, usled nemogućnosti medijskog sistema, koji je okupirao stvarnost početka XXI veka, da prizove prošlost, ljudska egzistencija boravi u neprekidnoj šizofrenoj sadašnjosti. Simulacijom nekad postojećih događaja koji nam se danas vraćaju kao nizovi medijskih anahronih predstava o prošlosti, dovodi nas u stanje istorijske amnezije. Ceo proces medijskog predstavljanja sa nelinearnim, isprekidanim i diskontinuiranim naracijama, uz transformaciju realnosti u slike, dovodi do formiranja naše savremenosti koju karakteriše fragmentacija vremena u višestruke nizove sadašnjosti. Mediji su glavni katalizator ovog procesa i onoga što Džejmson zove novom površnošću i plitkošću društvenog života. Prošlost se potiskuje sve više, ostavljajući nas jedino u prostoru drugih medijskih tekstova, a oni sadrže samo replike nekadašnje prošlosti. Simulacija nečeg što ne postoji jeste simulakrum. Kada su u pitanju društvena svest i stvarnost, danas se simulira istorija. Ljudi su u savremenom svetu izloženi pseudoiskustvu nastalom usled stalne prisutnosti simulakrumima istorijskih događaja.

Bodrijar, u svojoj teoriji simulacije, tvrdi da je sveprisutan i nezaobilazan događaj savremenosti agonija snažnih referencijala, agonija svega što je nekad bilo stvarno i racionalno. Mediji nas danas uvode u novu eru simulacije. Kao i Džejmson, Bodrijar nas podseća da su ranije generacije znale za istoriju uz pomoć hronologije bitnih događaja. Prema njemu istorija se danas povukla, ostavljajući iza sebe *indiferentnu nebulozu*. Savremeni mediji ispunjavaju vizuelnu medijsku kulturu fantazmima prošle istorije u vidu retrolepeze događaja, zarad oživljavanja vremena u kome je barem bilo istorije. Međutim, medijske slike odsečene su od sopstvenih referenci. Sve što nam se prikazuje na ekranima naših savremenih medija, ima za cilj da nadomesti nedostatak stvarne istorije. Kao što je pokazano na primeru Tarantinovog filma *Petparačke priče* i analize scene u restoranu kod *Džek Rebit Slima*, događaji iz prošlosti oživljeni su bez kriterijuma zarad proizvođenja osećanja

nostalgije. Nadrealni restoran pokazuje se kao simulakrum 1950-ih, a Travolta plešući simulira filmove u kojima je glumio 1970-ih. Sve ovo upotunjeno muzikom i tvistom iz dekade 1960-ih u samo jednoj sceni u *Petparačkim pričama* predstavljaju izvanredan primer anahrone upotrebe istorijskih događaja. Džejmson i Bodrijar koriste slične izraze za opis filmova kao što su Tarantinovi, braće Koen i Bartonovi svrstavajući ih u kategoriju *retro filma* (Bodrijar) ili *filma nostalgije* (Džejmson). Oba teoretičara se slažu da se istorija anahrono pojavljuje na filmu, kao i u drugim vizuelnim medijima. Međutim, njena rekontekstualizacija u savremenoj vizuelnoj medijskoj kulturi, preplavila je savremeni život i nema nikakvu edukativnu vrednost niti može dovesti do društvenog osveščivanja, već rađa utisak nostalgije za jednim davno izgubljenim vremenom. Nostalgični filmovi obično idealizuju prošlost koja nije bila bezbrižna i naivna kakvom se često u tekstovima reditelja, kao što su Kopola, Bogdanovič i Lukas, predstavlja.

Pseudopročlost se u savremenom svetu vraća posredstvom vizuelnih medija i popularne kulture. Stvarna prošlost nam je oduzeta. Prema postmodernom tumačenju filma, savremena ostvarenja kinematografije se danas odnose prema istoriji kinematografije po istom modelu, kao i medijska kultura prema stvarnoj prošlosti. Od 1970-e pa sve do danas, pojavili su se radikalni primeri postmoderne kinematografije. Filmovi su počeli, osim istorije kao retro scenarija, na isti način da koriste istoriju sopstvenog medija. Predstavljanje istorije, kao idealizovanog perioda prošlosti, je napušteno i ušli smo u period kinematografije s postojanjem ostvarenja nezavisnih od društvene stvarnosti ili istorijske prošlosti. Reditelji poput Tima Bartona, Olivera Stouna, Džonija Votera, Džima Džarmuša, Roberta Altmana, Roberta Rodrigeza, Dejvida Linča, braće Koen i Kventina Tarantina, snimili su postmoderne filmove okrenute slikom, zvukom i glumom istoriji kinematografije. Mnogi filmovi, označeni od strane Bodrijara i Džejmsona kao retro i nostalgični, sa svojim ireferencijalnim predstavama prošlosti postaju izvor citatnosti savremenih ostvarenja. Bodrijarov termin simulakrum ovde nailazi na svoje savršene primere. Savremena kinematografija dobrim delom nastaje kao kopija nečeg što ne postoji u stvarnosti, ona nastaje samo preuzimanjem i preradom drugih tekstova.

Intertekstualna citatnost je termin korišten u ovoj knjizi da bi se opisao ovaj proces u savremenoj kinematografiji. Ekov pristup čitanju prvog i drugog nivoa postmodernih citatnih ostvarenja pokazao se kao

veoma plodan metod interpretacije. Filmovi nastali, kao reorganizacija prethodnih tekstova istorije svoga medija, stvaraju novu vrstu autora, a njima je Bart najavio smrt nazivajući ih skriptorima. Savremeni tekst, bilo da je televizijski, književni ili filmski, pokazuje se kao intertekstualno tkivo kome Bart pripisuje osobine multidimenzionalnog prostora na kome se različita pisanja, od kojih ni jedno nije izvorno niti autentično, prepliću i sukobljavaju. Bartove teorijske perspektive, u kombinaciji sa Ekovim, daju odgovarajući okvir za čitanje postmodernih intertekstualnih citatnih ostvarenja. Film više nije film, već tekst kao i svaki drugi i može, ali ne mora obavezno, biti tumačen metodom drugog nivoa čitanja koje se sastoji od prepoznavanja citata, aluzija i referenci drugih dela. Do uživanja u tekstu, na drugom nivou čitanja, dolazi se otkrivanjem kako je tekst ispričan, a sam tok priče pokazuje se nebitnim.

U knjizi je pokazano da se glavna odlika postmodernog filma ogleda u intertekstualnoj citatnosti, a ona podrazumeva preplitanje tekstova najrazličitijih vrsta. Međutim, citatnost nije jedina postmoderna karakteristika, kao što nije samo odlika postmodernih dela već i modernih i premodernih. Opisanim procesima proizvodnje istorijske amnezije postmoderni tekst doprinosi i fragmentacijom naracije, mešanjem žanrovskih konvencija, samorefleksivnošću, nedorečenošću i otvorenošću sudbina njegovih karaktera, preplitanja više medijskih formata, brisanjem jasnih granica između popularne kulture i visoke umetnosti. Kroz sve ove odlike savremeni film reflektuje, ali i proizvodi sopstvenim uticajem, savremeno društveno stanje koje se prepoznaje kao doba medijske simulacije. Savremeni film stvara hiperrealne slike nadstvarnih medijskih predstava čiji se izvor nalazi u drugim tekstovima.

Anlizom Tarantinovih filmova pokazano je da teorijske tvrdnje Džejmsona i Bodrijara još uvek važeće. Postmoderna teorija nastajala je krajem 1970-ih i početkom 1980-ih, kada su opisani procesi tek uzeli maha. Anahronost događajnosti na filmu i aistoričnost jesu delovi Džejmson-Bodrijarove teorije, primenjivi u analizi Tarantinovih, ali i drugih postmodernih ostvarenja. Ipak, analiza filma *Grindhouse* je pokazala da postoji dalja radikalizacija procesa simulacije. Pseudoiskustvo prošlih događaja na filmu, Tarantino i Rodrigez, pomerili su sa bioskopskih platna na celu praksu gledanja i pojektovanja filmova. U *Grindhouse*-u se simulira ne samo prošlo vreme, već i utisak da gledamo staru, oštećenu, celuloidnu traku čime se pokušava prizvati nostal-

gično osećaj da se nalazimo u „grindhouse“ bioskopima iz 1970-ih. Isto tako, činjenica, da se *Grindhouse* sastoji iz dva filma snimana u stilu B produkcije eksploatatorskog žanra, govori o simulaciji nekadašnje prakse prikazivanja dva niskobudžetna filma po ceni jedne karte.

U sve negativne efekte savremenog medijskog vremena Tarantino se sa svojim filmovima uspešno uklopio. Njegova ostvarenja predstavljaju paradigmatične primere na osnovu kojih se može izvesti opšta dijagnoza medijskog stanja savremenosti. Međutim, Tarantinova kinematografija donosi novine i kreativnost na filmska platna. Osim postmodernih karakteristika Tarantinovi filmovi ostvarili su uticaj na kinematografiju upečatljivom upotrebom muzike, revitalizacijom starih glumaca, redefinisanjem starih žanrovskih pravila, sjajnim dijalozima, interesantnim zapletima, hipercitatnošću najrazličitijih tekstova popularne kulture, prepoznatljivim vizuelnim stilom i ponavljanjem istih scena i kadrova iz filma u film, što je sve zajedno plod individualnog talenta. Tarantinovi filmovi nastali nakon 2000-e, kao što većina kritičara primećuje, jesu čisti primeri filmskih simulakrura. To su citatno intertekstualna tkiva posvećena samo istoriji kinematografije, savršeno uspešni primeri raskida sa predstavljanjem stvarnosti. Prema mnogima, *Petparačke priče* predstavljaju najparadigmatičniji primer postmodernog teksta 1990-ih, a *Kill Bill* i *Grindhouse* nastavljaju da radikalizuju sve tendencije, započete u ovom suštinski postmodernom ostvarenju. Zaključujući knjigu o postmodernoj društvenoj teoriji čije su teze dokazivane i branjene na primeru savremenog filma, sa fokusom na Tarantinovim ostvarenjima, ostaje konstatovati da definitivno performans simulakrura, taj negativan aspekt Bodrijarove postmoderne teorije, na čudan način, kroz individualni talent jednog reditelja, postaje jedan od najvećih doprinosa u kinematografiji. Postojanje neautentičnih stvari, ili tačnije rečeno, simulakrura slika u savremenoj vizuelnoj medijskoj kulturi, očišćenih od značenja i bilo kakve istorije, propuštenih kroz Tarantinovu kinematografsku prizmu, postaje nova vrsta kreativne kinematografske forme.

Literatura

1. Adorno, Teodor (1979): *Negativna dijalektika*, Beograd: BIGZ.
2. Adorno, T. i Horkhajmer, M. (1989): *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Svijetlost.
3. Anžel, Anri (1978): *Estetika filma*, Beograd: BIGZ.
4. Apinjanezi, R. i Garet, K. (2002): *Postmoderna za početnike*, Beograd: Hinaki.
5. Baldini, Masimo (2003): *Istorija komunikacija*, Smederevo: Smederevska gimnazija.
6. Bart, Rolan (1975): *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina.
7. Bart, Rolan (1992): *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Novi Sad: Svetovi.
8. Bart, Rolan (1987a): *Strukturalistička delatnost*, u: Beker, Miroslav: *Književna teorija*, Zagreb: Liber.
9. Bart, Rolan (1987b): *Smrt autora*, u: Beker, Miroslav: *Književna teorija*, Zagreb: Liber.
10. Bart, Rolan (1987c): *Od djela do teksta*, u: Beker, Miroslav: *Književna teorija*, Zagreb: Liber.
11. Bauman, Zigmund (2003): *Turisti i vagabundi*, u Vuletić Vladimir: *Globalizacija mit ili stvarnost*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
12. Bauman, Zygmunt (1999): *Globalization*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
13. Bauman, Zygmunt (1997): *Postmodernity and its discontents*, Cambridge: Polity Press.
14. Belsey, Catherine (2003): *Poststrukturalizam*, Sarajevo: TKD Šahinpašić.
15. Bennett, Andrew (2005): *The Author*, London and New York: Routledge.
16. Benjamin, Valter (2008): *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, u: Jelena Djordjević, Beograd: Službeni glasnik.
17. Bergan, Ronald (2001): *The Coen Brothers*, London: Orion.
18. Bertens, J. Willem (2005): *The Idea of the Postmodern*, London – New York: Routledge.
19. Bodrijar, Žan (1998): *Savršen zločin*, Beograd: Beogradski krug.

20. Bodrijar, Žan (1991): *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi.
21. Bodrijar, Žan (1991): *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac: Dečije novine.
22. Bodrijar, Žan (1994): *O zavodjenju*, Priština: Oktoix.
23. Bodrijar, Žan (1993): *Amerika*, Beograd, Buddy Books.
24. Bodrijar, Žan (1991): *Fatalne strategije*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
25. Bodrijar, Žan (1994): *Drugo od istog: Habilitacija*, Beograd, Lapis.
26. Bodrijar, Žan (1995): *Iluzija kraja ili štrajk događaja*, Beograd, Rad.
27. Bodrijar, Žan (1997): *Cool Memories*, Vršac, Književna opština Vršac.
28. Bodrijar, Žan (2001): *Simulacija i zbilja*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk.
29. Bodrijar, Žan (2008), *Intervju*, <http://www.jolepuz.com/pages/MEDIJI/intervju/zan-bodrijar.htm>
30. Boggs, C. i Pollard, T. (2003): *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
31. Booker, M. Keith (2007): *Postmodern Hollywood*, London: Praeger.
32. Borges, Luis (1988): *Razgovori*, Gornji Milanovac: Dečije novine.
33. Brigs, A. i Kobli, P. (2005): *Uvod u studije medija*, Beograd: Clio.
34. Brigs, A i Berk, P. (2006): *Društvena istorija medija*, Beograd: Clio
35. Butler, Christoper (2007): *Postmodernizam*, Sarajevo: Šahinpašić.
36. Castells, Manuel (2000) *Uspon umreženog društva*, Zagreb: Golden marketing.
37. Castells, Manuel (2002): *Moć identiteta*, Zagreb: Golden marketing.
38. Castells, Manuel (2003): *Kraj milenijuma*, Zagreb: Golden marketing.
39. Castells, Manuel (2003): *Internet galaksija*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
40. Chandler, Daniel (2008): *Semiotics for Beginners*, <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>
41. Cousins, Mark (2004): *The Story of Film*, London: Pavilion Books.
42. Daković, Nenad (1996): *Novi nihilizam*, Beograd: Dom omladine.
43. Dabović, Dušan (1998): *Globalni metropolis*, http://www.pravni-obrasci.co.yu/teorija/globalni_metropolis/index.htm
44. D'Amiko, Robert (2006): *Savremena kontinentalna filozofija*, Beograd: Dereta.
45. Debord, Guy (2009): *Društvo spektakla*, <http://www.kosmoplovci.net/debord/drustvospektakla/drustvo.htm>

46. Denegri, Ješa (1980): *Dizajn i kultura*, Beograd: SIC.
47. Denzin, Norman (1991): *Images of Postmodern Society*, London: SAGE Publications.
48. Donato, E. i Meksi, R (1988): *Strukturalistička kontraverza*, Beograd, Prosveta.
49. Drake, Philip (2003): *Mortgaged to music: new retro movies in 1990s Hollywood cinema*, u: Grainge, Paul: *Memory and popular film*, Manchester: Manchester University Press.
50. Džejmson, Fredrik (1984): *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, Beograd: Rad.
51. Džejmson, Fredrik (1986): „Politika teorije: ideološka stanovišta u sporu oko postmoderne“, *Marksizam u svetu*, god. 13, br. 4/5.
52. Dženks, Čarls (1985): *Jezik postmoderne arhitekture*: Beograd: Vuk Karadžić.
53. Egelstone, Robert (2001): *Postmodernizam i poricanje holokausta*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
54. Eko, Umberto (2004): *Istorija lepote*, Beograd: Plato.
55. Eko, Umberto (2001): *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia.
56. Eko, Umberto (2002): *O književnosti*, Beograd: Narodna knjiga.
57. Eko, Umbero (2004): *Ime ruže*, Beograd: Kompanija Novosti.
58. Elsaesser, T i Buckland, W (2002): *Studying Contemporary American Film*, London: Arnold.
59. Epštajn, Mihail (1998): *Postmodernizam*, Beograd: Zepter.
60. Fabe, Marilyn (2004): *Closely Watched Films*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
61. Ferraris, Maurizio (1988): *Postmoderna i dekonstrukcija modernog*, u: Flego, Gvozden: *Postmoderna nova epoha ili zabluda*, Zagreb: Naprijed.
62. Fidler, Rodžer (2004): *Mediamorphosis*, Beograd: Clio.
63. Fisk, Džon (2001): *Popularna kultura*, Beograd: Clio.
64. Flego, Gvozden (1988): *Postmoderna – nova epoha?* u: Flego, Gvozden: *Postmoderna nova epoha ili zabluda*, Zagreb: Naprijed.
65. Foucault, Michel (2008): *What is an Author*, <http://korotonomedia2.googlepages.com/Foucault-WhatIsanAuthor.pdf>
66. Fuko, Mišel (2002): *Nenormalni*, Novi Sad: Svetovi.
67. Gaillard, Françoise (1988): *Novo začaravanje svijeta*, u: Flego, Gvozden: *Postmoderna nova epoha ili zabluda*, Zagreb: Naprijed.
68. Gallafent, Ed (2006): *Quentin Tarantino*, Lodon: Longman.
69. Gides, Entoni (1998): *Posledice modernosti*, Beograd: Filip Višnjić.

70. Grainge, Paul (2003): *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press.
71. Greene, R. i Mohammad (2007): *Quentin Tarantino and Philosophy*, Chicago: Open Court.
72. Gregor, U. i Palatas, E. (1998): *Istorija filma*, Beograd: Sfinga.
73. Grejam, Gordon (2000): *Filozofija umetnosti*, Beograd: Clio.
74. Habermas, Jurgen (1988): *Filozofski diskurs moderne*, Zagreb: Globus.
75. Harvey, David (1996): *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell Publishing Limited.
76. Hercberg, Džim (2003): *Džim Džarmuš*, Beograd: Hinaki.
77. Himanen, Pekka (2002): *Hakerska etika*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
78. Hopkins, David (2000): *After Modern Art*, Oxford: Oxford University press.
79. Horkhajmer, Maks (1988): *Kritika instrumentalnog uma*, Zagreb: Globus.
80. Horrocks, Christper (2001): *Baudrillard i milenij*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
81. Horton, Endru (2004): *Likovi-osnova scenarija*, Beograd: Clio.
82. Iglton, Teri (1997): *Iluzije postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi.
83. Izod, John (2003), *Myth, Mind and the Screen*, Cambridge: Cambridge University Press.
84. Jameson, Fredric (1995): *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd: Art press.
85. Jameson, Fredric (2008): *Interview*, <http://www.mi2.hr/radioActive/past/txt/01.jameson.interview.rtf>
86. Jovanov, Svetislav (1999): *Rečnik postmoderne*, Beograd: Geopoetika.
87. Kamil, Majkl (2004): *Simulakrumi*, u: Nelson, R. i Šif, R.: *Kritički termini istorije umetnosti*, Novi Sad: Svetovi.
88. Kelner, Daglas (2004): *Medijska kultura*, Beograd: Clio.
89. Kiš, Danilo (1977) *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Beograd: BIGZ.
90. Kiš, Danilo (1978): *Čas anatomije*, Beograd: NOLIT.
91. Klib, Andreas (1988): *Postmoderna: prilog teoriji alegorijskog stava*, u: Flego, Gvozden: *Postmoderna nova epoha ili zabluda*, Zagreb: Naprijed.
92. Kozomara, Mladen (2001): *Subjektivnost i moć*, Beograd: Plato.
93. Kozomara, Mladen (1988): *Kriza opštih mesta: moderna i postmoderna*, Flego, Gvozden: *Postmoderna nova epoha ili zabluda*, Zagreb: Naprijed.

94. Krivak, Marijan (2000): *Filozofijsko tematiziranje postmoderne*: Zagreb; Hrvatsko filozofsko društvo.
95. Lane, Richard (2004): *Baudrillard*, London – New York: Routledge.
96. Liotar, Ž. Fransa. (1988): *Postmoderno stanje*, Novi Sad: Bratstvo jedinstvo.
97. Liotar, Ž. Fransa. (1991): *Raskol*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
98. Lorimer, Rolend (1998): *Masovne komunikacije*, Beograd: Clio.
99. Lyotard, J. Francois. (1990): *Postmoderna protumačena djeci*, Zagreb: A. Cesarec.
100. Malpas, Simon (2005): *The Postmodern*, London – New York: Routledge.
101. Malpas, Simon (2002): *Jean Francois Lyotard*, London – New York: Routledge.
102. Manović, Lev (2001): *Metamediji*, Beograd: Centar za savremenu umetnost.
103. Mek Kvin, Dejvid (2000): *Televizija*, Beograd: Clio.
104. Milenković, Miloš (2007a): *Istorija postmoderne antropologije posle postmodernizma*, Beograd: Srpski genaloški centar.
105. Milenković, Miloš (2007b): *Istorija postmoderne antropologije teorija etnografije*, Beograd: Srpski genaloški centar.
106. Milošević, Nikola (1980): *Filozofija strukturalizma*, Beograd: XX vek.
107. Moan, Rafaela (2006): *Filmski žanrovi*, Beograd: Clio.
108. Nedeljković, Miša (2006): *Američki noar film*, Beograd: Hinaki.
109. Omon, Žak (2006): *Teorije sineasta*, Beograd: Clio.
110. Omon, Ž. i Mari, M. (2007): *Analiza film(ov)a*, Beograd: Clio.
111. Omon, Ž., Bergala, A, Mari, M., Verne, M. (2006): *Estetika filma*, Beograd: Clio.
112. Orr, Mary (2006): *Intertextuality*, Cambridge: Polity Press.
113. Paetzold, Heinz (1988): *Simptomi postmodernog i dijalektika moderne*, u: Flego, Gvozden: *Postmoderna nova epoha ili zabluda*, Zagreb: Naprijed.
114. Page, Edwin (2005): *Quintessential Tarantino*, London: Marion Boyars Publisher LTD.
115. Perniola, Mario (2005): *Estetika dvadesetog veka*, Novi Sad: Svetovi.
116. Platon, (2000): *Sofist*, Beograd: Plato.
117. Purle, Žorž (1993): *Metamorfoze kruga*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
118. Rajt, Mils (1964): *Sociološka imaginacija*, Beograd, Savremena škola.

119. Roberts, Adam (2000): *Fredric Jameson*, London – New York: Routledge.
120. Rodli, Kris (2005): *Linč o Linču*, Beograd: Hinaki.
121. Romčević, Branko (2001): *O filo()ofiji*, Beograd: B92.
122. Sardar, Ziauddin (2001): *Thomas Kuhn i ratovi znanosti*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
123. Savić, Mile (1996): *Izazov marginalnog: dometi kritike logocentrizma u sporu moderna – postmoderna*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
124. Schmidt, Burgart (1988): *Postmoderna – strategija zaborava*, Zagreb: Školska knjiga.
125. Schmidt, Burgart (2002): *Protivrečnosti postmoderne*, Beograd: Art press.
126. Schmidt, Burghart (1988): *Postmoderne – strategije zaborava*: u: Flego, Gvozden: *Postmoderna nova epoha ili zabluda*, Zagreb: Naprijed.
127. Schwarz, Hans (1993): *Arhitektura kao citat-pop*, u: Kemper, Peter: *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb: August Cesarec.
128. Sekulić, Nada (2007): *O kraju antropologije*, Beograd: Institut za sociološka istraživanja.
129. Sharrett, Christopher (1999): *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit: Wayne State University Press.
130. Sim, Stuart (2001a): *Derrida i kraj povjesti*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
131. Sim, Stuart (2001b): *Lyotard i neljudsko*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
132. Sim, Stuart (2002): *Irony and Crisis: A Critical History of Postmodern Culture*, Cambridge: Icon Books.
133. Sim, Stuart (2004): *The Routledge Companion to Postmodernism*, London – New York: Routledge.
134. Sklar, Robert (1994): *Movie – Made America*, New York; Vintage Books.
135. Smith, Jim (2004): *Gangster Films*, London: Virgin Books.
136. Smith, Jim (2005): *Tarantino*, London: Virgin Books.
137. Sokal, Alan (1998a): *Prekoračenje granica: Pogovor*, Filozofija i društvo XIII, ISSN 0353/5738.
138. Sokal, Alan (1998b): *Fizičar eksperimentiše sa kulturološkim studijama*, Filozofija i društvo XIII, ISSN 0353/5738.
139. Svensen, L. F. H. (2006): *Filozofija zla*, Beograd: Geopoetika.
140. Svensen, L. F. H. (2004): *Filozofija dosade*, Beograd: Geopoetika.
141. Svensen, L. F. H. (2005): *Filozofija mode*, Beograd: Geopoetika.

142. Šuvaković, Miško (1999): *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950.*, Beograd-Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti i Prometej.
143. Šuvaković, M. i Erjavec, A. (2009) *Figure u pokretu*. Beograd: Atoča.
144. Tolić, Dubravka O. (1990): *Teorija citatnosti*, Zagreb: GHZ.
145. Tojnbi, Arnold (2002): *Proučavanje istorije*, Podgorica: CID.
146. Trifonas, P. Pericles (2002): *Barthes i carstvo znakova*, Zagreb: Jesenski i Turk.
147. Turen, Alen (1980): *Postindustrijsko društvo*, Zagreb, Globus.
148. Turen, Alen (2007): *Kritika modernosti*, Zagreb, Politička kultura.
149. Vatimo, Đani (1991): *Kraj moderne*, Novi Sad: Svetovi.
150. Vattimo, Gianni (1988): *Postmoderno i kraj povjesti*, u: Flego, Gvozden: *Postmoderna nova epoha ili zabluda*, Zagreb: Naprijed.
151. Velmer, Albrecht (1987): *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, Novi Sad: Svetovi.
152. Velš, Wolfgang (2000): *Naša postmoderna moderna*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
153. Vels, Liz (2006): *Fotografija*, Beograd: Clío.
154. Virilio, Pol (2000): *Informatička bomba*, Novi Sad: Svetovi.
155. Virilio, Pol (1997): *Kritični prostor*: Gradac: Umetničko društvo.
156. Virilio, Pol (1997): *Mašine vizije*, Novi Sad: Svetovi.
157. Volk, Kurt (2007): *Grindhouse*, New York: Weinstein Books.
158. Vorkapić Slavko (1994): *Vizuelna priroda filma*, Beograd: Clío.
159. Walker, Tompson (2008): *Postmodernizam i proučavanje budućnosti*, <http://www.mi2.hr/~ognjen/tekst/jtwalker.html>
160. Williams M, i May T. (1996): *Introduction to the philosophy of social research*: London: ULC Press.
161. Woods, A. Paul (2005): *Quentin Tarantino: The Film Geek Files*, London: Plexus Publishing.
162. Woods, A. Paul (2003): *Joel & Eatan Coen*, London: Plexus.
163. Woods, A. Paul (1998): *King Pulp The Wild World of Quentin Tarantino*, London: Plexus.
164. Wulffen, Stepan (1993): *U potrazi za postmodernom slikom*, u: Kemper, Peter: *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb: August Cesarec.
165. Žiro, Tereza (2003): *Film i tehnologija*, Beograd: Clío.
166. Žižek, Slavoj (2008): *Ispitivanje realnog*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Filmografija

1. *Američka lepota/American Beauty* (1999, Sam Mendes)
2. *Američki grafiti/American Graffiti* (1973, George Lucas)
3. *Ani Hal/Annie Hall* (1977, Woody Allen)
4. *Apokalipsa sad/Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola)
5. *Badi Dabl/Body Double* (1984, Brian De Palma)
6. *Badi Hit/Body Heat* (1981, Lawrence Kasdan)
7. *Bari Lindona/Barry Lyndon* (1975, Stanley Kubrick)
8. *Brže, mačko! Ubi! Ubi! /Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965, Russ Meyer)
9. *Bob kockar/Bob Le Flambeur* (1956, Jean-Pierre Melville)
10. *Bekstvo iz Njujorka/Escape from New York* (1981, John Carpenter)
11. *Bio je pokvaren čovek/There was a Crooked Man* (1970, Joseph Man-kiewicz)
12. *Blou aut/Blow Out* (1981, Brian De Palma)
13. *Boni i Klajd/Bonnie and Clyde* (1967 Arthur Penn)
14. *Braindead* (1992, Peter Jackson)
15. *Briljantin/Grease* (1978, Randal Kleiser)
16. *Budan život/Waking Life* (2001, Richard Linklater)
17. *Bulevar sumraka/Sunset Boulevard* (1950, Billy Wilder)
18. *Crkva/The Church* (1989, Michele Soavi)
19. *Crna nedelja/Black Sabbath* (1963, Mario Bava)
20. *Čanking ekspres/Chungking Express* (1994, Wong Kar-wai)
21. *Čarli i fabrika čokolade/Charlie and the Chocolate Factory* (2005, Tim Bur-ton)
22. *Čovek koji je znao previše/The Man Who Knew Too Much* (1956, Alfred Hitchcock)
23. *Čovek koji nije bio tamo/The Man Who Wasn't There* (2001, Joel Coen)
24. *Dani kada smo bili divlji/Days of Being Wild* (1991, Wong Kar-wai)
25. *Demoni/Demons* (1985, Lamberto Bava)
26. *Dilinžer/Dillinger* (1945, Max Nosseck)
27. *Divlja Horda/The Wild Bunch* (1969, Sam Peckinpah)
28. *Dobar, loš i zao/The Good, The Bad and The Ugly* (1966, Sergio Leone)

29. *Dodir zla/Touch of Evil* (1958, Orson Welles)
30. *Doktor Strejndžlav/Dr. Strangelove* (1964, Stanley Kubrick)
31. *Doktor Živago/Doctor Zhivago* (1965, David Lean)
32. *Do poslednjeg daha/À bout de souffle* (1959, Jean-Luc Godard)
33. *Duh pas/Ghost Dog* (1999, Jim Jarmusch)
34. *Dvanaest žigosanih/Dirty Dozen* (1976, Robert Aldrich)
35. *Džeki Braun /Jackie Brown* (1997, Quentin Tarantino)
36. *Džungla na asfaltu/The Asphalt Jungle* (1950, John Huston)
37. *Edvard Sizerhed/Edward Scissorhand* (1990, Tim Burton)
38. *Ed Vud/Ed Wood* (1994, Tim Burton)
39. *Fantom raja/Phantom of the Paradise* (1974, Brian De Palma)
40. *Forest Gamp/Forrest Gump* (1994, Robert Zemeckis)
41. *Frankenštajn/Frankenstein* (1931, James Whale)
42. *Goli u sedlu/Easy Rider* (1969, Dennis Hopper)
43. *Grad greha/Sin City* (2005, Robert Rodriguez i Frank Miller)
44. *Grad u vatri/City of Fire* (1987, Ringo Lam)
45. *Grindhouse* (2007, Robert Rodriguez)
46. *Hikej i Bogs/Hickey and Boggs* (1972, Robert Culp)
47. *Hotel izgubljenih duša/Lost Highway* (1997, David Lynch)
48. *Iči ubica/Ichi the Killer* (2001, Takashi Miike)
49. *Igrač/The Player* (1992, Robert Altman)
50. *Inlend empajer/Inland Empire* (2006, David Lynch)
51. *Invazija kradljivaca tela/Invasion of the Body Snatchers* (1956, Don Siegel)
52. *Istinita romansa /True Romance* (1993, Tony Scot)
53. *Istrebljivač/Blade Runner* (1982, Ridley Scott)
54. *Izvan prošlosti/Out of the Past* (1947, Jacques Tourner)
55. *Karlitov put/Carlito's way* (1993, Brian De Palma)
56. *Kill Bill I* (2003, Quentin Tarantino)
57. *Kill Bill II* (2004, Quentin Tarantino)
58. *Kineska četvrt/Chinatown* (1974, Roman Polanski)
59. *Kineski bokser/Chinese Boxer* (1970, Yu Wang)
60. *Konformista/Il conformista* (1970, Bernardo Bertolucci)
61. *Konopac/Roup* (1948, Alfred Hitchcock)
62. *Kradljivci bicikla/Ladri di biciclette* (1948, Vittorio De Sica)
63. *Kraj bejbe/Cry-Baby* (1990, John Waters)
64. *Kum/Godfather* (1972, Francis Ford Coppola)
65. *Lak za kosu/Hairspray* (1988, John Waters)
66. *Le Doulos/The Finger Man* (1962, Jean-Pierre Melville)

67. *Let iznad kukavičijeg gnezda/One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, Milos Forman)
68. *Lice sa ožiljkom/Scarface* (1931, Howard Hawks)
69. *Lovac na jelene/Deer Hunter* (1978, Michael Cimino)
70. *Mama serijski ubica/Serial Mom* (1994, John Waters)
71. *Manholen drajv/Mulholland Drive* (2001, David Lynch)
72. *Mars napada/Mars Attacks* (1996, Tim Burton)
73. *Meci iznad Brodveja/Bullets Over Broadway* (1994, Woody Allen)
74. *Mek/Mack* (1973, Michael Campus)
75. *Memento/Memento* (2000, Christopher Nolan)
76. *Mračno skeniranje/A Scanner Darkly* (2006, Richard Linklater)
77. *Mrtav čovek/Dead Man* (1995, Jim Jarmush)
78. *Mulen ruž/Moulin Rouge* (2001, Baz Luhrmann)
79. *Napad na policijsku stanicu 13/Assault on precinct 13* (1976, John Carpenter)
80. *Nepovratno/Irreversible* (2002, Gaspar Noe)
81. *Nestani u 60 sekundi/Gone in 60 Seconds* (1974, H. B. Haliki)
82. *Noć Hantera/The Night of the Hunter* (1955, Charles Laughton)
83. *Noć živih mrtvaca/Night of Living Dead* (1968, George Romero)
84. *O, brate, gde si?/O Brother, Where Art Thou?* (2000, Joel Coen)
85. *Obučena da ubije/Dressed to Kill* (1980, Brian De Palma)
86. *Od sumraka do svitanja /From Dusk Till Dawn* (1996, Robert Rodriguez)
87. *Okinava jakuza rat/Okinawa Yakuza War* (1976, Sadao Nakajima)
88. *Opsednutost/Obsession* (1976, Brian De Palma)
89. *Označen da ubije/Branded to Kill* (1967, Seijuni Suzuki)
90. *Paklena pomorandža/A Clockwork Orange* (1971, Stanley Kubrick)
91. *Park paranoja/Paranoid Park* (2007, Gus Van Sant)
92. *Perveznjakov vodič kroz film/The Pervert's Guide to Cinema* (2006, Sophie Fiennes)
93. *Petparačke priče/Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino)
94. *Plavi somot/Blue Velvet* (1986, David Lynch)
95. *Point Blenk/Point Blank* (1962, John Boorman)
96. *Poliester/Polyester* (1981, John Waters)
97. *Poslednja bioskopska predstava/The Last Picture Show* (1971, Peter Bogdanovich)
98. *Poslednji dani/Last Days* (2005, Gus Van Sant)
99. *Pospana dolina/Sleepy Hollow* (1999, Tim Burton)
100. *Poštari uvek zvuče dva puta/The Postman Always Rings Twice* (1981, Bob Rafelson)

101. *Poštar uvek zvoni dva puta/The Postman Always Rings Twice* (1946, Tay Garnett)
102. *Povratak u budućnost/Back to the Future* (1985, Robert Zemeckis)
103. *Povratak uličnog borca/Return of the Street Fighter* (1974, Shigehiro Ozawa)
104. *Prašina vremena/Ashes of Time* (1994, Wong Kar-wai)
105. *Pravo vreme/Straight Time* (1978, Ulu Grosbard)
106. *Preko puta 110-e ulice/Across 110th Street* (1972, Barry Shear)
107. *Preuzimanje Pelhama One Two Three/The Taking of Pelham jedan dva tri* (1974, Joseph Sargent)
108. *Prirodno rođene ubice/Natural Born Killers* (1994, Oliver Stoun)
109. *Prislušivanje/Conversation* (1974, Francis Ford Coppola)
110. *Pritajeni tigar, skriveni zmaj/Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000, Ang Lee)
111. *Prljava Meri, Ludi Lari/Dirty Mary, Crazy Larry* (1974, John Hough)
112. *Prljavi Hari/Dirty Harry* (1971, Don Siegel)
113. *Prokletnici/Inglourious Basterds* (2009, Quentin Tarantino)
114. *Prozor u dvorište/Rear Window* (1954, Alfred Hitchcock)
115. *Psiho/Psycho* (1960, Alfred Hitchcock)
116. *Purpurna ruža Kaira/The Purple Rose of Cairo* (1985, Woody Allen)
117. *Rajsing čejn/Raising Cain* (1992, Brian De Palma)
118. *Rambl Fiš/Rumble Fish* (1983, Francis Ford Coppola)
119. *Rašomon/Rashomon* (1950, Akira Kurosawa)
120. *Ratom protiv istine/Wag the Dog* (1997, Barry Levinson)
121. *Razjareni bik/Raging Bull* (1980, Martin Scorsese)
122. *Rio Bravo/Rio Bravo* (1959, Howard Hawks)
123. *Salivenova putovanja/Sullivan's Travels* (1941, Preston Sturges)
124. *Samuraj/Le samourai* (1967, Jean-Pierre Melville)
125. *Satanika Pandemonijum/Satanico Pandemonium* (1975, Gilberto Martínez Solares)
126. *Seks i bes/Sex and Fury* (1973, Norifumi Suzuki)
127. *Sestra uličnog borca/Sister of Stret Fighter* (1974, Kazuhiko Yamaguchi)
128. *Sestre/Sisters* (1973, Brian De Palma)
129. *Skarfejs/Scarface* (1983, Brian De Palma)
130. *Slon/Elephant* (2003, Gus Van Sant)
131. *Slučaj dvostruke nadoknade/Double Indemnity* (1944, Billy Wilder)
132. *Stvor/The Thing* (1982, John Carpenter)
133. *Strava u ulici brestova/A Nightmare On Elm Street* (1984, Wes Craven)

134. *Sudar/Crash* (1996, David Cronenberg)
135. *Svini Tod/Sweeney Todd* (2007, Tim Burton)
136. *Svi predsednikovi ljudi/All the President's Men* (1976, Alan Pakula)
137. *Svi su se smejali/They All Laughed* (1981, Peter Bogdanovich)
138. *Šogunov ubica/Shogun assassin* (1972, Kenji Misumi)
139. *Tačka nestajanja/Vanishing Point* (1971, Richard Sarafian)
140. *Tačno u podne/High Noon* (1952, Fred Zinnemann)
141. *Tajanstveni voz/Mystery Train* (1989, Jim Jarmush)
142. *Teksaški masakr motornom testerom/The Texas Chain Saw Massacre* (1974, Tobe Hooper)
143. *The Inglorious Bastards* (1978, Enzo Castellari)
144. *The Long Goodbye* (1973, Robert Altman)
145. *Trči Lola, trči/Lola rennt* (1998, Tom Tykwer)
146. *Ubice/Killers* (1946, Robert Siodmark)
147. *Ubij pijanistu/Tirez sur le pianiste* (1960, Francois Truffaut)
148. *Ubistvo/The Killing* (1956, Stanley Kubrick)
149. *Ulični borac/Street Fighter* (1974, Shigehiro Ozawa)
150. *Ulični psi /Reservoir Dogs* (1992, Quentin Tarantino)
151. *U raspoloženju za ljubav/In the Mood for Love* (2000, Wong Kar-wai)
152. *U senci sumnje/Shadow of a Doubt* (1943, Alfred Hitchcock)
153. *Uvećanja/Blowup* (1966, Michelangelo Antonioni)
154. *Veliki Lebovski/The Big Lebowski* (1998, Joel Coen)
155. *Veliki san/ The Big Sleep* (1946, Howard Hawks)
156. *Vremenski kod/Timecode* (2000, Mike Figgis)
157. *Vrisak I, II i III/ Scream I, II i III* (1996, 1997 i 2000, Wes Craven)
158. *Vrtoglavica/Vertigo* (1958, Alfred Hitchcock)
159. *Za dolar više/For a Few Dollars More* (1965, Sergio Leone)
160. *Za šaku dolara/A Fistfull of Dollars* (1964, Sergio Leone)
161. *Zelig/Zelig* (1983, Woody Allen)
162. *Zlim mrtvacima II/Evil Dead II* (1987, Sam Raimi)
163. *Zli poručnik/Bad Lieutenant* (1992, Abel Ferrara)
164. *Zora mrtvac/Dawn of Dead* (1978, George Romero)
165. *Žil i Džim/Jules et Jim* (1961, François Truffaut)
166. *Žrtve rata/Casualties of War* (1989, Brian De Palma)
167. *2046* (2004, Wong Kar-wai)
168. *300/300* (2006, Zack Snyder)

Abstract

The aim of the book is to present postmodern social theory and demonstrate its implications on the example of cinema, the media believed by the theoreticians of postmodernism to be one of the major phenomena of the contemporary era. The key thesis, that contemporary society comprehends itself through media and visual representation, shall be initially presented theoretically, through the ideas and work of the major postmodern thinkers, and then defended by providing the analysis of contemporary film. The concept of postmodern has been the topic of many theoretical debates that were quite frequent throughout the 1980's and 1990's only to subside in the first decade of the 21st century. Yet its meaning has not been made clear, while its use in social sciences has not been commonly accepted. Recurrent and unresolved theoretical disputes on modernism and postmodernism provide justification, as well as challenge, for considering this issue once more in this book and offering yet another perspective. The majority of the articles in Serbian and international literatures that address the clash of modernism and postmodernism, deal with the subject from the philosophical perspective. These debates are dominated by the disagreements on the issue of plurality, which imply the philosophical debate on the sustainability of plural rationalities, unity of mind and viability of consensus in contemporary societies. To thematise postmodernism in this way requires the text to be based on the analysis of the written work of not only Lyotard, but also of the French post-structuralists Foucault, Derrida and Lacan, and includes even interpretations of the philosophers Nietzsche and Heidegger.

The book will attempt to provide an alternative take on postmodernism stemming from the sociological perspective, while omitting philosophical debates. The text problematizes sociological implications of postmodern theory in relation to contemporary culture and the theory of media. For this reason the key and fundamental thinkers who deserve most attention in a text on postmodernism designed in this way, and whose opinion will be regarded as crucial, are Frederic Jameson and Jean Baudrillard. Such a choice of concept

in presenting postmodernism draws from at least two fundamental reasons. Firstly, the authors and books dealing with sociological and cultural interpretations of postmodernism (Kellner, 2004, Denzin, 1991) are much fewer than those philosophically oriented, so yet another analysis of the condition of the present society through the postmodern prism would contribute to the understanding of social and media aspects of contemporaneity. The other reason lies in the fact that sociologists do not generally recognize Jameson and Baudrillard to be their colleagues and theoreticians of the condition in contemporary society. A detailed elaboration and operationalization of some aspects of their theories should serve to draw attention to the fact that there are aspects to the theories of postmodernists that are purely sociological. Furthermore, the book is also inspired by the idea that, if the members of the Frankfurt School (philosophers by vocation) were accepted and recognized as a stream of thinking within sociological theory, then such postmodern theoreticians as Jameson and Baudrillard deserve the equal treatment.

On the other hand, the book also presents contemporary cinema and directors whose works are the best examples of the postmodern cinematic tendencies. The book is focused on postmodern theory and postmodern cinema. The majority of texts on postmodern cinema, either articles or books, do not generally provide a clear definition of postmodern film, nor do they explain the criteria of classifying the analyzed films as postmodern. The text would aim at eliminating this lack of criteria, as well as the often superficial analysis present in contemporary literature. This task is certainly awkward, for, as it shall be demonstrated, there are no clear boundaries between the works that may be classified as classic, modern or postmodern. On the other hand, there is a consensus that certain films such as *Blade Runner* (1982, Ridley Scott), *Blue Velvet* (1986, David Lynch) and *Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino) are intrinsically postmodern, since they represent visual realizations of the theoretical concepts of postmodernism. The book will present postmodern theory with the focus on its preference for visual media, especially cinema; theoretical postulates will account for the essential characteristics of postmodern films: intertextuality, blurring of genre conventions, non-linear narration, open-endedness, self-reflectivity, combining media formats, lack of distinction between popular culture and high art and relativisation of moral boundaries. The beginnings of the postmodern cinema are set in the 1970's. These are followed by the presentation of the most important cinematic texts of the 1980's, and finally, the analysis focuses on the interpretation of the work of one of the leading 1990's and 2000's postmodern directors, Quentin Tarantino. His films will be analyzed systematically and according to the pre-set theoretical criteria. This implies the extraction of the key characteristics of contemporary media representation from the presented postmodern theory, while at the same

time analyzing the oeuvre of a single director, which provides for a complete and clear theoretical framework for interpretation of contemporary cinema, as well as a comprehensive analysis of a smaller number of paradigmatic films, which will introduce necessary depth.

This approach of comprehensively analyzing the oeuvre of just one director creates the situation in which many personages of the postmodern cinema remain omitted. This shortcoming shall be compensated for in the theoretical section of the book, where theoretical views were supported by the examples from the films of postmodern directors such as: David Lynch, the Cohen brothers, Tim Burton, Robert Altman, Woody Allen and Jim Jarmusch, among many others. The postmodern cinema has its different incarnations in the work of different directors, while all the given characteristics need not be present in a single film. Some films are mainly characterized by intertextuality, the others demonstrate self-reflectivity or, say, non-linear narration. Also, it is possible to find almost all postmodern features in a single film, just as they may be found, to a lesser degree, in films that we do not classify as postmodern. By focusing just on theoretical determination of the postmodern film, where one seeks to prove validity of the theories, primarily those of Baudrillard and Jameson, other significant aspects of contemporary cinema are being left out. In this book the postmodern cinema will be presented dually; on the one hand as one of the key contributing factors to the emergence of the postmodern condition, on the other as an indicator of the fact that we do live a postmodern life intersected by the simulacra of images fired at us by contemporary visual media culture. Thus will the aim of this book be completely achieved, while the debate about ideological passivity and political ambiguity of the postmodern directors, who cannot easily be classified as conservative, liberal or leftist, will remain secondary. New Hollywood with its pivotal achievements, on the one hand, brought ideological criticism of the status quo, American foreign policy of interventionism and of the destructive consequences of the capitalist economy, while on the other, the postmodern cinema largely abandoned ideological content. Postmodern film productions are rather more prone to reflect contemporary society with its chaos, discontinuity, fragmentation of experience in everyday life, as well as the media exploitation of human sexuality and violence, than to offer political and ideological messages.

I hold that the aim of the book limited to the analysis of postmodern theory and attempting to found an appropriate framework for the postmodern cinema's interpretation, is a huge task not easy to fulfil. For that purpose, while founding the framework for reading postmodern films, I relied on the works about interpretation of text and the role of the author written by Barthes, Foucault and Eco. Barthes' idea that the death of the author occurred, and Foucault's claims that a particular work was not produced by a single author,

but by the whole discourse, were utilized in the course of interpretation to complement the theory on postmodern intertextuality. The central section which consists of the readings of cinematic texts was based on Eco's theoretical texts in which he presented the idea of the postmodern intertextuality in a stylistically adept and possibly the best way. In short, the postmodern method of creating texts is not based on eclecticism oriented towards the adoption of past styles, but on the recognition of the past and creative recombination of its texts, plots, characters and stylistic features into the fresh solutions. As it will be demonstrated, complex works of postmodernism demand a high level of general knowledge in order to allow their readers to recognize the quotations and allusions within the text, while the pleasure of reading shifts from the aspect of comprehending the plot to another level of reading which implies the discovery of the way in which the work was written. Naturally, the examples of unsuccessful application of postmodern method do always exist. Aside from the pure eclecticism, they possess no other value whatsoever. The book does not mention these works, but it analyzes the most successful cinematic works created by recontextualisation and intertextual play with other texts. While analyzing certain films, it was attempted to trace all the major influences on their directors. Furthermore, it was attempted to indicate what particular elements were taken from other text: theme, plot, photography, music, characterization or the whole film emerging as recontextualised remake.

The first chapter of the book is dedicated to theoretical and terminological introduction of the complex concept of postmodernism. In the course of 20th century, the term postmodernism was used to different ends, signifying at the beginning of the century the new movements in literature and painting, and even human traits and qualities. By mid 20th century first serious perceptions of postmodernism as a new era are being formed, while the term gained full theoretical affirmation only in the late 1970's and early 1980's in the works of three pivotal authors, Jean-Francois Lyotard, Fredric Jameson and Jean Baudrillard. During the 1990's the word postmodernism entered into everyday speech and the western culture was flooded by its frequent popular and uncritical use. After the overview of different terminological comprehensions, in order to provide better insight into the relation between modernism and postmodernism, the first chapter describes the clash between Habermas and Lyotard. Habermas theoretically derived the most influential defence of the modernist project, proving that it has unused potential and simultaneously warning against the disastrous consequences of its potential abandonment. On the other hand, Lyotard attacked the modernist project. According to him, the project was dearly paid for in the course of the world wars, while the ideas of progress and unity of mind, as well as of the existence of metanarratives

came to an end. Theoretical dispute that escalated in the 1980's among many supporters of the two opposing sides was transferred onto particular fields of reality in which the dispute on postmodernism was frequent, while the major outcomes of these debates proved to be crucial for understanding of contemporaneity. The most indicative differences are those in the empirical manifestations of postmodern tendencies in visual arts and architecture. Unlike in architecture, where the rejection of the historical legacy and building of the *machines for living* resulted in a highly distinctive style, in art a clearly defined modernist style does not exist. The break with modernist functionalism and postmodernist return to ornaments and past styles is easily perceived in architecture. Such distinction between modernism and postmodernism is not possible in painting. By the end of the first chapter, modern and postmodern tendencies in popular culture and science are being explored.

The second chapter elaborates on postmodern social theory and its three key theoreticians, Fredric Jameson, Francois Lyotard and Jean Baudrillard. The whole opus of these thinkers is not analyzed, but only their essential books on postmodernism. Francois Lyotard proves to be the key figure in theoretical defining of the postmodern condition. Frederic Jameson handles the topic of postmodernism in a very significant way while analyzing the influence of media and especially cinema on contemporary societies. Jean Baudrillard is a distinctive thinker that not only had quite specific ideas on the social reality, but as one of the most prominent postmodern theoreticians. hardly ever used the word postmodernism. Furthermore, he limited the phenomenon of postmodernism only to America, which distinguished him from Jameson who declared it in his late works to be the global phenomenon, while Lyotard located it in the western capitalist states.

The third chapter is the central section of the book and is dedicated to critical reading of postmodern thinkers and recognition of their works and theoretical statements related to contemporary media and especially cinema. Francois Lyotard is not that important in this respect, although he pointed out pessimistically to some of the consequences of the information technologies' development. Frederic Jameson and Jean Baudrillard are quite similar when it comes to their description of contemporary social condition originating from media simulation and recycling of cultural eras and periods. They both claim that cinema is guilty for the receding and vanishing of history. Television only shows images cut off from their references, while the general media invasion with the past serves only to compensate for the real history that disappeared. Baudrillard addressed this process of non referential cinematic presentation of history as: *Historical Retro Scenario*. The third chapter elaborates on the theory of simulation and simulacra, while by the end of the chapter, the ideas of Baudrillard and Jameson are supplemented by Deleuzes', Virilio's, Bar-

thes', and Eco's ideas on intertextuality, death of the author and transition from work to text.

The fourth chapter presents the key characteristics of postmodern cinema based on theoretical concepts elaborated in the previous chapters. Every characteristic is accompanied by a short theoretical elaboration and a few cinematic examples. This section does not deal with the films by Quentin Tarantino, for the whole last chapter is dedicated to his work. The attempt was made to introduce a number of interesting film directors and their creative achievements that had not been analyzed in contemporary literature on postmodern cinema. Namely, cinematic intertextuality has been demonstrated on the example of Jarmusch's *Ghost Dog* (1999, Jim Jarmusch), and self-reflectivity on the example of Craven's *Scream* (1996, Wes Craven). Furthermore, apart from the personal observations of the author, this chapter includes some original interpretations of films such as Lynch's *Lost Highway* (1997, David Lynch).

The fifth chapter is dedicated to the task of temporal positioning of postmodern film. This chapter focuses attention on some of the precursors of postmodern cinema, while the decade of 1970's is identified as the first in which postmodern films emerged. Many theoreticians legitimately connect the beginnings of postmodern cinema with the French New Wave of 1950s, or the American Film Noir from 1940s and 1950s. However, these productions are believed to be the highlights of the modernist approach to cinema and may be classified as precursors of modernist cinema. The decade of 1980's clearly erased the doubts about the emergence of postmodern film. The pivotal films that defined the 1980's as the final period of the postmodern cinema's affirmation, and the films analyzed in the fifth chapter are: *Raging Bull* (1980, Martin Scorsese), *Blade Runner* and *Blue Velvet*.

The final chapter is dedicated to the films of Quentin Tarantino, the group of which includes not only those films that he directed, but also those that he wrote the script for, while they were directed by others. It has been repeatedly highlighted by many film critics and theoreticians that Tarantino wrote and directed the pivotal postmodern texts of the 1990's, while it already becomes obvious that he will also mark the first decade of the 2000's. In the course of the analysis of his films, it will be attempted for the abstracted characteristics of postmodern cinema to be applied. All Tarantino's films, as the analysis shall demonstrate, are actually paradigmatic examples of the Jameson-Baudrillard theory of simulated reality, while on the other hand, they represent some of the best cinematic achievements created through the utilization of postmodern methods of reconfiguration and intertextual referencing to other texts of popular culture.