

## VAŠINGTONSKA RAZGLEDNICA

*Nisam imao pojma šta će mi se doneti narednih četrdeset godina. Ali sam znao šta ću ja pokušati njima da donesem: filmove o Americi i njenim ljudima; filmove koji će biti moj način da kažem **Hvala Ameriko!***

Capra 240<sup>1</sup>

*Paradigmatske slike Amerike tridesetih godina prošlog veka nezaobilazni su element populističke komedije Frenka Kapre. Montažna sekvenca Vašingtonska razglednica (1939) opisuje prvi susret poštenog junaka iz provincije sa velikim korumpiranim gradom. Analiza montažne sekvence upućuje na njena raznovrsna značenja kako u političkom i istorijskom kontekstu (kao pamflet populizma) tako i u odnosu na istoriju filma i evoluciju filmskog stila (film simfonija velegrada i eksces). Analize se završava „čitanjem” sekvence kroz interpretativni okvir biografija njenih stvaralaca - Kapre i Vorkapića.*

### Ključne reči:

*Frenk Kapra, Slavko Vorkapić, 1930, holivudska komedija, populizam*

Frenk Kapra je ispunio dato obećanje i zahvalio Americi, stvorivši nezaboravan filmski mit o američkom političkom sistemu kao „imanentno dobrom” onda kada se nalazi u rukama dobrih i poštenih. Kaprine „moralne bajke”, svojevrsne „fantazije dobre volje”, prepune vere u obnovu novih/starih principa tvore složeni odraz idealizovanog Amerikanizma tridesetih godina prošlog veka. Polisemični tekstovi, usko određeni kao paradigmatičke reprezentacije političkog sistema zemlje su, istovremeno, i prilika za simptomatska (iš)čita(va)nja kontroverznog duha doba. Tomovi knjiga jednoglasno opisuju Kaprin opus kao transparentni

1 Ako nije drugačije naznačeno, svi citati su dati u prevodu autora teksta, N.D.

„hvalospev populizmu” (Richards, Lindholm, Hall, Poague, Carney) koji kao da odriče potrebu za svakim daljim teoretisanjem. No, savremeni trenutak, kao promjenjeni filmski, istorijski, biografski i ideološki kontekst, omogućuje nova iščitavanja, koja će, za potrebe ovog eseja, zauzeti psiho-biografsku i dijahronijsko-representacijsku perspektivu. Ova studija slučaja imaće za svoj fokus odabranu montažnu sekvencu, „Vašingtonska razglednica”<sup>2</sup> iz filma *Gospodin Smit u Senatu*/ *Mr. Smith Goes to Washington* (1939), koja opisuje prvi susret naivnog provincijalca, pravovernika gospodina Smita sa Vašingtonom i ambivalentnim značenjima njegovih znamenitosti. Spomenici i zdanja poput Bele kuće, zgrade Vrhovnog Suda, ili groblja Arlington amblemi su istinskog Amerikanizma i demokratske tradicije, smeštene u srce prestonice. Istovremeno, glavni grad kao i večno korumpirani grad, prikazan kroz mrežu označitelja, konstituise se kao sveukupni narativni antagonista. Ukupna predstavljачka i značenska dihotomija vešto uspeva da obuhvati složeni zeitgeist tridesetih: razočaranje aktuelnim trenutkom, bezobzirnošću urbane džungle i veru u prošlost/budućnost materijalizovane u istorijskim građevinama. Shodno tome, film uspeva da pokrije široki Capraesque spektar političkih, moralnih i ideoloških stavova. Dvodielna analiza polazi od Capraesque narativa - „kao mešavine optimizma, humora, patriotizma, a za one koje zaista razumeju njegov rad, (i) mraka, očaja i potrebe da se borite za stvari do kojih vam je stalo...” (Basinger 48) - kao kombinacije sveameričkih vrednosti, figura običnih ljudi, ali i istorijskih likova. To je formula narativnih elemenata koja se nalazi kako u biografijama autora filma - Frenka Kapre i Slavka Vorkapića, saradnika „majstora montaže” - tako i likova fikcije poput g. Smita. S toga se u prvoj optici čitanja tekst vezuje za činjenice iz dobro poznatih životnih priča filmskih stvaralaca. U drugoj optici postavljen je u okvire tradicije i istorije reprezentacije šire teme, tj. političkog života i sistema Amerike. „Vašingtonska razglednica” je identifikovana i kao sjajan primer (pre)oblikovanja emocionalizma Kaprine političke propagande u filmski (melodramski) excess. Brojni citati i drugi oblici intertekstualnosti svedoče o bogatom odjeku ovih efektnih scena i rešenja u potonjoj filmskoj produkciji.

### Trilogija Depresije

Trilogiju Depresije čine tri velike komedije: *Gospodin Dids ide u grad*/ *Mr. Deeds Goes to Town* (1936); *Gospodin Smit u Senatu* / *Mr. Smith Goes to Washington* i *Upoznajte Džoa Doa*/ *Meet John Doe* (1941). Jedan broj istoričara korpusu dodaje i *U grob ništa ne nosiš*/ *You Can't Take it With You* (1938) kao preludij i *Divan život*/ *It's a Wonderful Life* (1946) kao veličanstven zaključak, prenebregavajući činjenicu da poslednja dva naslova značajno odstupaju od etabliranog hronotopa

2 Sekvenca se takođe vodi i pod naslovom „Linkolnov memorijal”.

trilogije - Vašingtona tridesetih godina. Ipak, svi ovi filmovi poštuju isti obrazac temeljnih američkih vrednosti „dobrote i poštenja suočenih sa izazovom surovosti i hipokrizije grada” (Lindholm/Hall 33). Prve su oličene u jednostavnom liku romantičnog došljaka, slučajnog budućeg političara, običnog imena g. Smit. Potonje prepoznajemo u figurama snobova, pokrovitelja opere, članova finansijskih saveta, senatorâ, političkih institucija. Junakova teško izvojevana ali izvesna pobeda obnavlja veru u političke ideale i obezbeđuje naciji u godinama krize preko potreban optimizam. Uprkos prividnoj neposrednosti i nesputanim populističkim idejama, Kaprin tipični tekst je višeslojna struktura, otvorena za razna, često suprotna, manifestna i latentna čitanja. U „Vašingtonskoj razglednici”, složenost je dodatno naglašena prožimanjem holivudskih *mainstream* koncepta sa uticajima evropske avangarde.

Film *Gospodin Smit* čini centar trilogije, predstavlja jedno od najčešće komentarisanih i analiziranih rediteljevih dela. Sponzor premijere održane u Sali ustava 16. Oktobra 1939. godine, u trenutku kada je Drugi svetski rat već počeo, bio je Vašingtonski pres klub. Neposredne reakcije pokazale su i dokazale višestruke i raznorodne efekte i funkcionisanje filma. Vladini zvaničnici i novinari kritikovali su „gorku satiru” i „groteskno iskrivljenu sliku politike SAD”. Obični bioskopski posetioci smatrali su da je ovaj uverljiv i „ne baš laskavi portret demokratije” istinit i veran stvarnosti; i od sveg srca se poistovećivali sa gospodinom Smitom. S jedne strane, film je prihvaćen kao oštra osuda sveta političke moći i njegovih protagonista koji su pretvorili politiku u igralište korumpirane elite. S druge strane, budući narativizacija rastućih sumnji u demokratsku tradiciju, film nije odoleo a da se na kraju ne pretvori u ultimativnu potvrdu demokratsko-populističke varijante. Mitologizovano ideološko nasleđe ponudilo je model koji će pobediti Depresiju; ocrtalo je harmoničnu budućnost koja će uslediti posle problematične sadašnjice. Nakon početnog oklevanja, film je pušten u evropsku distribuciju i bio je poslednji američki film na repertoaru u okupiranoj Francuskoj, tj. do nacističke zabrane američkih filmova. Okupirana Evropa prepoznala je u prizorima populizma isti borbeni duh koji je potakao otpor Nemcima širom Starog kontinenta.

Džefri Ričards (Richards: 1974) precizno i ubedljivo dokazuje da je Kaprina trilogija „pamflet populizma”. Proevropski orijentisani „bogati i moćni koji su prigrlili novo-engleski merkantilistički koncept” suočeni su sa jednostavnom, originalnom doktrinom populističkih „otaca” - Džefersona i Džeksona. Ipak, Kaprina „konceptija američkog populizma nadmašuje poseban program... postavljajući Džefersonovu, Džeksonovu, populističku i progresivnu politiku pod isti kišobran pod kojim su se nalazili samopomoć, individualizam, protivljenje modelu Velike Vlade, anti-intelektualizam i vera u potragu za srećom i dobro

susedstvo” (Richards 65).<sup>3</sup> Populizam kao anti-federalizam našao je fiktioni iskaz u borbi g. Smita sa političkim institucijama. U vešto osmišljenoj i razvijenoj priči, autentični duh - oličen u Dž. Smitu, nekolicini poštenih i voljenoj devojci kod koje urođeni idealizam nadjačava i okajava grehe stečenog cinizma - pobeđuje savremenu „potamnelu”, federalističku Ameriku. Tridesete godine nalaze leka u oživljenim mitovima i nostalgичnoj veri u populističko nasleđe. Populističke vrednosti postavljene kao „vrednosti davno izgubljene” (i u terminima prohujalog vremena) dodatno profilišu donkihotski duh junaka koji ga tera da izusti rečenicu: „Izgubljene stvari su jedine za koje se vredi boriti.”

Kao jedan od filmova najviše vezanih za grad Vašington, priča *G. Smit* se odigrava u prestonici (i)z(a)mišljenoj kroz skup kodifikovanih reprezentacija političke moći. Mapa junakove avanture ocrtava političke i istorijske vrednosti kao upisane i simbolizovane u vremenu i prostoru grada. Džeferson Smit kao gospodin Prosečni epohe svoje iskustvo nesebično deli sa publikom, čime preuzima ulogu vodiča, ne samo kroz grad Vašington, već i metaforički, kroz ideje i misli doba.

### Duhovna braća g. Smita

Životne priče siromašnih emigranata, avanturista i filmskih stvaralaca Frenka Kapre i njegovog saradnika Slavka Vorkapića, ubedljivo su svedočanstvo o Americi u najplemenitijim terminima „zemlje slobode” koja nudi priliku „potrage za srećom i jednake šanse”. Iako skromnog porekla i iskustva teške mladosti, obojica uspevaju da pretvore „nevolje u prednost”, dok im upornost i neiscrpna nada omogućavaju da se pojave kao prototip idealiste iz varošice koji uspeva da ostvari svoje snove dosežući do novih granica. Uprkos pridavanju važnosti pojmovima države i patriotizma, a shodno njihovom imigrantskom poreklu, pitanje nacionalnog identiteta u filmu je ostavljeno po strani. Američki identitet određen je verom u iskonske mitove o ispunjenim snovima i uspehu ili verom u asimilaciju etičkih principa. Kaprini narativi podržavaju čudni „anti-politički nacionalni identitet” (Lindholm/Hall 34), dok Vorkapić najličniji stav iskazuje u filmu *Novi Amerikanci/ New Americans* (1944, nominovanom za Oskara) o najvećim „američkim građanima” - imigrantima poput Stokovskog, Ajnštajna, Mana.

Rođen 1897. godine, kao sin nepismenih sicilijanskih seljaka, Kapra je došao u Ameriku sa šest godina. Diplomirao je na Kalteku, bio u vojsci, a potom se slučajno zaposlio u filmskoj industriji. Dobio je pregršt Oskara, stvorio sopstveni žanr, postao predsednik Američke akademije umetnosti i nauka. Posetio je SSSR,

3 Upporediti: „Kaprina politika je jednim skokom povezala niz stvari, od ruralnog evangelizma Vilijama Dženingasa Brajan do anittotalitarnog pesimizma Herberta Markuzea!” (Dickstein 47).

radio na seriji *Zašto se borimo/ Why We Fight* (1942); iako mu je bilo ponuđeno, odbio je mesto ambasadora UNESCO-a.

Slavko Vorkapić je rođen 1894. godine u tada austro-ugarskom Sremu. Još kao mladić, prešao je sa srpskom vojskom preko snegom pokrivenih albanskih planina. Potom je brodom evakuisan u Brindizi odakle je otputovao za Pariz koji je u to doba bio živi centar moderne umetnosti. U „gradu svetlosti”, pohađao je *Ecole des Beaux Arts*, kao i predavanja kod Pjer Bonara, Andre Lota. Godine 1917. i 1918. izlagao je u okviru dve izložbe jugoslovenske umetnost. Kao i ostali iz grupe mladih kosmopolita, ljubitelja filma, našao je u „sedmoj umetnosti” savršeno otelotvorenje duha epohe. Fasciniran delima Vilijama Harta, Daglasa Ferbanksa i Čarlija Čaplina, Vorkapić je izjavio: „To je umetnost veka; moram da odem tamo gde prave filmove.” (Vorkapić: 18). Godine 1920, prešao je okean da bi spojio teoriju i praksu; flirtovao sa idejom eksperimentalnog filma u komercijalnom Holivudu.

Vorkapić je stigao u zemlju „neograničenih mogućnosti” sa trinaest dolara u džepu, tri košulje i portfoliom crteža. Godinu dana kasnije, preselio se u Holivud gde je radio najpre kao slikar a kasnije zahvaljujući pomoći Reksa Ingrama, započeo je karijeru filmskog stvaraoca i montažera. U njegovoj filmografiji su naslovi temperamentnog, eksperimentalnog duha poput *Život i delo holivudskog statiste 9413/ The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra* (1927, ko-režija sa Robertom Florijem<sup>4</sup>) kao i *Šuma šumori/Forest Murmurs* (1941), nastao prema Vagnerovoj muzici. *Fingalova pećina/Fingal's Cave* (1940) - inspirisana muzikom Feliksa Mendelzona - u ko-režiji sa Džonom Hofmanom koristi kombinaciju ilustracije muzike, inovativne koreografije i kreativne „orekstracije prirodnih pokreta” što je samo praktična realizacija Vorkapićeve teorije kinestezije.<sup>5</sup> Vrhunac karijere vezuje se za period 1934-1939. Bio je šef montažnog odeljenja MGMA i supervizor montaže filmova Džorža Kjukora (*Romeo i Julija/Romeo and Juliet*, 1936), Viktora Fleminga (*Probni pilot/Test Pilot*, 1938), Frenka Borzedžija (*Tri ratna druga/Three Comrades*, 1938). Potpisao je veliki broj „umetničkih sekvenci napravljenih za holivudske *blockbuster-e*”, obično naslovljene odvojeno od filma: „Igra horizonta”/ “Skyline Dance” („Koktel na Menhetnu”/“Manhattan Cocktail”, 1928, r. Doroti Arzner), „Bjesovi”/ “The Furies” („Zločin bez strasti”/ “Crime Without Passion”, 1924, r. Ben Heht, Čarls MekArtur), „Ljubav i karijera operске pevačice”/ “Romance and Opera Singer's Career” („Beli jorgovan”/ “Maytime”, 1937, r. Rober Lionard), Kapre, .. Dvostruko autorstvo je i formalno priznato, jer je Vorkapić u špicama naznačen kao „reditelj montažnih sekvenci”. Kreativni doprinos se može opisati kao nepogrešivo Vorkapićev montažni stil

4 U američkim istorijama filma, u oba slučaja, veoma često se uopšte ne navodi Vorkapić kao korežiser.

5 Njegov teorijski rad razvijao se i kroz predavanja na MOMA i USC, kao i na FDU.

koji se fleksibilno i raznovrsno uklapa u dela različitih reditelja, žanrova, ili stilova.

Junaci poput Vorkapića, Kapre i g. Smita bore se „za ono što oni znaju da je ispravno kao i za sopstveni američki san o uspehu” (Lindholm/Hall 34). Bez obzira na probleme prve generacije imigranata kojoj pripadaju, oni veruju „da ako istraju, čine najbolje što mogu, uvek nastoje da učine pravu stvar” da će nešto postići. I tako se i desilo. Kada je Ruzvelt napisao „epitaf populizmu” izjavom da je „dosegnuta naša poslednja granica, i da „jednakost šansi više ne postoji” (Richards 66), kao veliki vizionari oni su uspeli da ponovo otkriju obe stvari. Avanture novih granice (etičkih, nacionalnih, istorijskih, vremenskih) upisane su u njihovu filozofiju, fikciju i filmove. Kako su istovremeno i „uspešni prodavci američkih snova” i tvorci mitova, putuju unazad kroz vreme i nacionalnu istoriju sve do doba junaka Divljeg Zapada Aldžerovih (Horatio Alger) romana. U idiomima kulturnog mita, transparentni nadimak g. Smita je Danijel Bun, tj. kao poznati borac granice i istinski narodni junak. Mitovi i snovi tridesetih godina uveličani su zahvaljujući prelamanju i prolasku kroz ličnu perspektivu, optiku očajanja i nade doba, divljenja spram populizma, što sve zajedno kaolescira u poznata „Kaprina osećanja”.

### **Ekscesivna slika i slika excessa**

Zbunjeni gledalac emotivno prepoznaje „Vašingtonsku razglednicu” kao sveamerički mitski pejzaž. Sekvenca je duga dva minuta (prema nekim izvorima 3’02) i predstavlja kondenzaciju inspirativnih znamenitosti Vašingtona. „Montirana na Ejzenštajnov način” uspešno „savladava složene političke emocije” praćena „Tjomkinovom muzikom komponovanom korišćenjem tema američkih patriotskih himni i folk pesama” (Brophy). Džeferson Smit prolazi put duž koga su nanizani znaci nacionalne prošlosti. Ulazi u autobus da vidi Kapitol, Vašingtonski spomenik, Linkolnov memorijal, zgradu Vrhovnog Suda, spomenik Neznamom junaku, Arlingtonsko nacionalno groblje i Belu kuću.

Sekvenca koristi sva tri filmska materijala izraza: sliku, grafiku i zvuk. Grafički natpisi „preko” slika imenuju simbolička značenja/suštastvene američke vrednosti (sloboda, pravda, lična posvećenost, vrlina, patriotizam) na kojima počiva ceo film. Smit zuri u reči *jednaka pravda/ equal justice* urezane na zgradi Vrhovnog suda, a potom se polako pomalaju ispisane reči *život, sloboda i potraga za srećom / life, liberty and pursuit of happiness*. Dok ogromno Zvono slobode zvoni, vidimo plamenove vatre slobode i statue oca osnivača. Veličanstvena šetnja duž staze populizma završava se u Linkolnovom memorijalu, arhitektonskom remek-delu

Henri Bejkona i Danijel Čester Frenča. Kamera kruži oko memorijala, a Smit se penje do statue dok ga, sa vrha, posmatra mudri i zamišljeni Linkoln. Fizički i simbolički susret dvojice naglašava junaka skrojenog po Linkolnovoj meri koji „poput heroja narodnog pokreta osnažuje ono što smatra najboljim u američkoj tradiciji” (Mortimer). Starac ponosno sluša dok unuku recituje govor kod Getisburga urezan na južnom zidu. Crni čovek iza njih skida kapu. Smit prosto zrači, ophrvan patriotskim ponosom, a cela publika se identifikuje sa njim. Capra objašnjava kako je izabrao mesto za veliki krešendo.

*Napustio sam Linkolnov memorijal sa sve snažnijim uverenjem o filmu: što su ljudi u svetu nesigurniji, što više su njihove teško osvojene slobode razasute i izgubljene u vetrovima slučaja, sve im je potrebnije zvučno uveravanje o američkim demokratskim idealima. Duša ovog filma biće utvrđena u Linkolnu. (Capra 260)*

G. Smit svoje iskustvo pretače u narodski intoniran iskaz:

*Mislim da nikad, u celom svom životu, nisam bio tako uzbuđen, i taj Linkolnov memorijal! Čoveče, uuu... I tamo je gospodin Linkoln. Gleda pravo u tebe dok se penješ stepenicama. Samo, samo sedi tamo, kao da čeka da se još neko pojavi..*

Dominik Sipier (Dominique Sipière) povodom momenta „regeneracije mita” u Memorijalu zaključuje:

*Tekst je iščitao dva puta: prvi put sa emocijama koje imamo u muzeju ili školi (te otud uporno zvuči izveštačeno); a potom kao suočavanje sa iskustvom života odraslog čoveka koje čini da reči zazvuče kao mrtva metafora iz prošlosti koju moderni demagozi koriste da zavaraju obične ljude; ali Klarisa je prvi preobraćeni vernik i ova ‘čudesna’ priča - povezana sa holivudskom ljubavnom pričom - navodi junaka da, posle niza simboličkih žrtvovanja, ponovo ispiše svoj tekst.*

Sekvenca narasta do čvorišta koje objedinjuje emotivne, istorijske i političke slojeve narativa. Džeferson Smit, pod uticajem opčinjavajućeg duha slavne prošlosti, postaje spreman da prihvati izazov i završi „sentimentalno vaspitanje” o demokratiji.

Populistički mit dobija punu snagu kompleksnom interakcijom tematskih (odabrane slike evokacije Amerike) i formalnih aspekata (poput Vorkapićeve „patriotske montaže”). U ritmički pažljivo orkestriranom tekstu elementi



doslovnih citata (govori i slogani, vizuelni amblemi, zastave) i metaforička značenja se precizno uklapaju u ideološki diskurs. Ideologija i politika se prepliću sa melodramskim emocionalizmom tvoreći trenutke ekscesa.<sup>6</sup> Ekces tako koristi sveukupnost elemenata filma, upoznavajući publiku sa očaravajuće prijemčivom suštinom Amerikanizma. Trenuci ekscesa označavaju pokušaj (ne)iskazivog povratka potisnutog (populizma koji je nestaopred progresom) kao i osećaj aktuelne društvene historije (sumnje i strahovi 30-ih), istorijsku nestabilnost (uzdrmane mitove), moralni cinizam (Gledhill 5-43) i prećutnu nadu u budućnost (populizam kao antifederalizam). U ovakve trenutke susreta ideologije i psihologije, upisan je emotivni (Smitovo odrastanje do istinske ličnosti), ideološki (amerikanizam koji pobeđuje sve prepreke), etički (entuzijastička posvećenost pravoj stvari i povratku društvene pravde) višak značenja. Iskazujući stvari koje je teško ili nemoguće direktno izreći, ekces čini vidljivim apstraktne etičke principe. Vidljivost etike podržava prisustvo moralne tajne<sup>7</sup> kao „domena operativnih duhovnih vrednosti” indikovanih i maskiranih površinom stvarnosti (Brooks 5) nastalih iz potrebe za „sekularnim sistemom etike” i za „sredstvima (pri)davanja značenja i opravdanja pojedinačnim, svakodnevnim životima” (Gledhill 29). U Kaprinim filmovima, moralno tajanstveno smešteno je u nacionalnim i socijalnim slojevima narativa o običnim ljudima kao patetičnim melodramskim žrtvama koje trijumfuju u *happy end*-u. Melodramska ekscisivnost je vidljiva i u drugim elementima:

*Njegov govor je jezik melodramskog ćutanja, pauze, uzvika, gestova i brzih pogleda. To je fotografski jezik čitljivih drhtaja i pogleda, i zvučni jezik muzike i zvučnih efekata, jezik montaže vizuelnih ritmova i kontrasta. (Carney)*

Sveobuhvatni rezultat je oblikovani filmski „jezik srca” i želje koji obuhvata „efekte jakog osvetljenja, uznemirenih gestova i pokreta i moćnu muzičku orkestraciju” (Carney), kao i iskošene uglove kamere, *mise-en-scene*. Montaža čini i brzi sled dvostruke ekspoziције, naizmjeničnih rezova, pretapanja itd. Melodramskim patriotizmom pretočenim u politizovanu melodramu Kapra uzdiže *schmaltz* do visoke umetnosti, te stvara „opijajuću idealizaciju američkog života” (Brophy).

## Ponovna poseta Vašingtonu

„Vašingtonska razglednica” stvorena je pod uticajem eksperimentalnih i avangardnih filmova koje je Vorkapić video u Evropi. Jasno aludira na filmove

6 Greem Grin poredi Kaprine filmove sa Dikensovom *Božićnom pričom* (*Christmas Carrol*), zahvaljujući sličnom tonu i realističko-romantičnoj naizmjeničnosti (navedeno prema Mortimeru). Sledeći ovaj analitički putokaz, tvrdnju treba dalje uporediti sa Ejenštajnovim promišljanjem o melodrami u eseju *Dikens, Grifit i mi* (1942).

7 *Moral occult* se može prevesti i kao moralna tajna i kao moralna tajanstvenost.



*simfonije grada* kao što su Rutmanov *Berlin, simfonija velegrada/Die Symphonie einer Grossstadt* (1927), Vertovljevo *Čoveka sa filmskom kamerom/Человек с киноаппаратом* (1929), kao i Kulješovljeve montažne eksperimente.<sup>8</sup> U dijahronijskoj perspektivi, svest o tvorbi metaforičnosti ikonografije glavnog grada je već prisutna u Grifitovom *Abrahamu Linkolnu/Abraham Lincoln* (1930) i Fordovom *Mladom Linkolnu/ Young Mr. Lincoln* (1939). Kaprine ubedljive slike prodiru kroz slojeve vremena na dva načina. Povezujući krizu i uzlet demokratije tridesetih i savremenog doba omogućuje da filmski Vašington postane „jedinica” u političkom rečniku. Zamišljeni grad tako postaje udžbenik nacionalne istorije i „čuvar nacionalnog mita”, obezbeđujući kontinuitet interpretacije uprkos umnožavanju razlika i problema. Istovremeno, „Vašingtonska razglednica” zatvara savršeni krug vremena. Pejzaž grada kao istorijski pejzaž omogućuje junaku putovanje kroz sve vremenske dimenzije: posetu prošlosti, suočavanje sa sadašnjicom i nadu u budućnost. Vremenska (istorijska) dimenzija dobija prostornu realizaciju, dok prostor i spomenici grada stiču vremensku egzistenciju. Kao evokacija idioma većitog amerikanizma naspram problema sadašnjice sekvenca savija linearno u kružno vreme. Kružno vreme bez problema pretvara (i)storiju u mit koji će postati uzor, koga će stalno iznova citirati i proživljavati u vreme potrebe. Zdanja i spomenici, reči i zvuci grada su dinamičan iskaz suštine morala i pouka iščezle istorije koja određuje sve potonje epohe i kojoj će se ljudi u danima krize okrenuti. Potraga u *Nacionalnom blagu/National Treasure* (2004, r. Jon Turteltaub) je recentni primer savršenog prožimanja simboličke evokacije populističkih otaca nacije kroz realnu potragu za blagom, ali i za potvrdom o političko-duhovnim temeljima američke demokratije i evropskih preteča. Moralno obraćanje idealima prošlosti donosi duhovno etičku nagradu, dok konkretno praćenje pomena prošlosti donosi blago koje je i oznaka simboličke moći. Oci Amerike vode do poseda civilizacijskog blaga planete potvrđujući političke premise super moći. Linkolnov memorijal je mesto učenja i divljenja u filmu *Nikson /Nixon* (1995, r. Oliver Stone). Uhvaćen u emotivni kovitlac, Nikson donosi konačnu odluku posle posete Memorijalu, punog buntovnim studentima. Parodija momenta teške odluke je u filmu *Tim Amerika: Svetska policija/Team America: World Police* (2004, r. Trey Parker) kada junak, baš kao i g. Smit, pravi vašingtonsku turu i doživljava epifaniju na istom mestu.

Filmovi devedesetih, obnovljenim interesom za fiktionalnu (*Protivkandidati/Running Mates*, 2000, r. Ron Lagomarsino; *Takmičar/Contender*, 2000, r. Rod Lurie; *Moji dragi Amerikanci/My Fellow Americans*, 1996, r. Peter Segal) i realnu politiku (*J.F.K.*, r. Oliver Stone, 1991; *Nikson; Osnovne boje/ Primary Colors*, 1998,

<sup>8</sup> Prema tezi Jurija Civijana (1995, Riga), poslednji kadar drugog montažnog eksperimenta, prema pronađenim beleškama, trebalo je da bude Kupola Kapitola. Kupola je element vašingtonske panorame, više prepoznatljiv od Bele Kuće.

r. Mike Nichols; *Lažju protiv istine/Wag the Dog*, 1997, r. Barry Levinson; *Bulvort/Bulworth*, 1998, r. Warren Beatty - poslednja tri se bave skandalima Klintonovih mandata), ponovo dovode u žižu interesovanja vašingtonske teme i ikone. Lik Predsednika, neodvojiv od Bele kuće i topografije glavnog grada, korišćeni su na razne načine. (U Kaprinim filmovima figura aktuelnog Predsednika je upadljivo odsutna, ali brojna pojavljivanja Predsednika prošlosti nadoknađuju manjak). Ponekad je Predsednik glavni junak (*Dejv/Dave*, 1993, r. Ivan Reitman; *Američki predsednik/The American President*, 1995, r. Rob Reiner; *Nikson; Moji dragi Amerikanci; Vazduhoplov Jedan/Air Force One*, 1997, r. Wolfgang Petersen); ili amblem epohe (*Forest Gamp/Forrest Gump*, 1994, r. Robert Zemeckis); ili traumatično sećanje tajnog agenta koji nije uspeo da ga spase (*Telohranitelj/The Bodyguard*, 1992, r. Mick Jackson; *Poslednji skaut/The Last Boy Scout*, 1991, r. Tony Scott; *Na liniji vatre/In the Line of Fire*, 1993, r. Wolfgang Petersen).

Kaprovske slike podvojenog duha tridesetih razvijaju se kroz dvostruko paradigmatičko portretisanje američkog političkog sistema. Jedno je idealističko, zasićeno romansom, melodramom, političkim i nacionalnim *happy endom*; utemeljeno na legendi o Zlatnom dobu i populističkoj galeriji u kojoj je poslednji novi lik slobodni, neumorni J.F.K koji je i inspiracija za moralno besprekorne i časne junake *Dejva, Američkog predsednika, Dana nezavisnosti/Independence Day* (1996, r. Roland Emmerich), itd.. Smitovo razočaranje najavljuje skepticizam dekada koje će uslediti - četrdeste, HUAC, Votergejt - anticipirajući jednu drugu, mračnu viziju. Ona opisuje korupciju, gubljenje iluzija posle Votergejta i Vijetnama; obeležena je dubokim cinizmom i odricanjem idealizma (*Zavera senki/Shadow Conspiracy* 1997, r. George P. Cosmatos).

U holivudskom (i)z(a)mišljanju Vašingtona, Kaprin stil je prepoznatljiv kroz indirektnu odjeke (*Bili Džek ide u Vašington/Billy Jack Goes to Washington*, 1977, r. Tom Laughlin; *Junak/Hero*, 1992, r. Stephen Frears) kao i direktne rimejke (*Gospodin Dids/Mr. Deeds*, 2002, r. Stephen Brill; TV serija *Gospodin Smit u Senatu/Mr. Smith Goes to Washington* 1962-1963). Devedesetih je poslužio kao inspiracija epizode Simpsonovih *Gospođica Liza u Senatu/ Mr. Lisa Goes to Washington*, a u rudimentarnoj formi i liku naivne ali izvesno ambiciozne plavuše filma *Pravna plavuša 2/Legally Blond 2: Red, White and Blond* (2003, r. Charles Herman Wurmfeld). Kaprino delo je često citirano i referisano kako verbalno tako i vizuelno. U filmu *Američki predsednik*, Aneta Bening ulazi u Belu kuću izjavljujući da se oseća baš kao g. Smit. U filmu *15 minuta/15 minutes* (2001, r. John Herzfeld) dva ruska mafijaša ulaze u SAD, ironično citirajući Kapru u odgovorima na pitanja pasoške kontrole. U Altmanovom viđenju Holivuda, filmu *Igrač/ The Player* (1992), Tim Robins prihvata nagradu i ne može da odoli a da ne citira Kapru. Melodramska obnova komedije 30-ih u interakciji sa novim

političkim, društvenim kontekstom, etikom, emocijama i popularnom svešču tvori žanr koji se može široko odrediti kao „(Neo)kaprini filmovi”<sup>9</sup> - *Posrednik Hadsaker/The Hudsucker Proxy* (1994, r. Joel Coen), *Sreća za dvoje/It Could Happen to You* (1994, r. Andrew Bergman), *Učiniću sve/I'll Do Anything* (1994, r. James L. Brooks) ili *Mažestik/The Majestic* (2001, r. Frank Darabont)

G. Smit predstavlja bogato semantičko polje u kome je nemoguće precizno odvojiti mitsku od oficijelne verzije nacionalne istorije, kao i od istorije kulture, odnosno istorije žanra. Kaprin Vašington objedinjuje paradigmatke istorijske figure i znamenitosti sa likovima fikcije, oprostorenim mitovima i metaforama, politički idealizam i propagandu koje narastaju u ekscisivno melodramski, i samim tim veoma ubedljiv, Amerikanizam. U dvostrukom manevru, Kapra izmišlja tradiciju predstavljanja i istorijsku tradiciju kroz sekvencu koja je instant stvoren mit nacionalne istorije, ali i osmišljeni tekst „izmišljanja tradicije”. „Izmišljanje tradicije je shvaćeno kao suštinski proces formalizacije i ritualizacije, koga karakteriše referisanje na prošlost čak i samo kroz nametanje ponavljanja” (Hobsbawm 4). Ponavljajući vašingtonske pejzaže formalizovane kao u istorijskom kompendijumu, film oživljava prošlost, mitove i populistički ritual u kome mali čovek pobeđuje bezobzirne i pokvarene, a koga prepoznaju svi dobri i nevini građani spaseni sopstvenom dobrotom. Emocionalizam Džefersona Smita koji je „govornik koji zastupa hiljadu stvari” izražava najiskrenija osećanja nacije i pojedinaca koji veruju da je sve dobro ako je „dečko izviđač” u Ovalnoj sobi. A Džeferson Smit je pravi neiskvareni mladi izviđač, vođen načelima i tradicijom koje su konačno postale vidljive:

*Velika načela ne iščezavaju kada jedanput izađu na svetlo dana.*

*Ona su tu: samo morate ponovo da ih ugledate !<sup>10</sup>*

9 U širem smislu, neokomedija depresije odnosi se koliko na Kaprine, toliko i na filmove Prestona Stardžesa.

10 *Great principles don't get lost once they come to light. They're right here; you just have to see them again!*

## Literatura:

1. BASSINGER, Jeanine. "America's Love Affair with Frank Capra", *American Film*, Vol. 7., Mart 1982. 46-51.
2. BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1976.
3. BROPHY, Stephen. "Capra's Story of a Good Man in a Bad Town", On-Line. Dostupno na adresi: <http://www-tech.mit.edu/V116/N55/capra.55a.html>. Pristupljeno: 30. Jul 2004.
4. CAPRA, Frank. *The Name above the Title*. New York: The Macmillan Company, 1971.
5. CARNEY, Raymond. *American Vision: The Films of Frank Capra* (Excerpts from a discussion of *Mr. Smith Goes to Washington*). On-Line. Dostupno na adresi: <http://people.bu.edu/rcarney/capra/smith.shtml>. Pristupljeno: 30. Jul 2004.
6. Morris Dickstein, "It's a Wonderful Life, But..." , *American Film*, Vol.5., Maj 1980. 47-53.
7. GLEDHILL, Christine (er.). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Cinema*. London: BFI, 1987.
8. HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (eds). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
9. LINDHOLM, Charles & HALL, John. A.. "Frank Capra Meets John Doe: Anti-Politics in American National Identity." in *Cinema and Nation*. Er. Mette Hjort & Scott Mackenzie. London: Routledge, 2000. 32-45.
10. MORTIMER, Lorraine. "The Charm of Morality: Frank Capra and his Cinema", *The Australian Journal of Media & Culture, Screening Cultural Studies*. Er. Tom O'Regan & Toby Miller, Vol. 7., no 2, 1994. On-Line. Dostupno na adresi: <http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/7.2/Mortimer.html>. Pristupljeno: 30. Jul 2004.
11. RICHARDS, Jeffrey. "Frank Capra and the Cinema of Populism." In: *Movies and Methods*. Er. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. 65-78.
12. SIPIERE, Dominique. "The Gettysburg Address is the Gettysburg Address is The Gettysburg Address is the, ..." tekst izlaganja na skupu na UCL, London, 2002 (na engleskom jeziku), takođe objavljeno u *LaLicorne, Cinema et Mythes*, Poitiers: 2002. 63-76. (na francuskom)
13. VORKAPIĆ, Slavko, *O pravom filmu*, Beograd: FDU, 1998.
14. WALKER, Martin, "Clinton's Hollywood", *Sight and Sound*, Vol.3., no.9, septembar 1993, str.12-14.

***Summary***

---

*The paradigmatic image of the 1930s in the USA can be found in the populist comedies of Frank Capra. The editing sequence „Washington Postcard” (1939) describes the first encounter of the provincial and honest hero with a big corrupted city. Our analysis of the sequence reveals its diverse meanings in a political and historical context (of a populist pamphlet); in the context of the history of cinema and evolution of the styles (film city symphony and excess). The analysis ends with the interpretation of the scene through the biopic of its creators - Capra and Vorkapich.*