

**POČECI POSTMODERNOG FILMA
I IDEALIZACIJA PROŠLOSTI U
POSTMODERNOJ AMERIČKOJ
KINEMATOGRAFIJI SEDAMDESETIH
GODINA XX VEKA**

791.622(73)197"
ID: 173826316

Ljubomir Maširević¹
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet, Beograd

Apstrakt:

U radu se tematizuje problematika početaka postmodernog filma. Osnovni cilj rada jeste da se argumentovano odbrani gledište, zasnovano na analizi tekstova većeg broja najznačajnijih teoretičara, da je sedma decenija dvadesetog veka u Holivudu razdoblje od kojeg bi analiza postmodernog filma trebalo da počne. Uz uvažavanje pluraliteta mišljenja i slaganje da su ranije kinematografske tradicije kao što su francuski novi talas, američki noir film ili italijanski špageti vesterni pokazali postmoderne tendencije pre 1970-ih u radu će biti zastupano da se ovi pravci mogu smatrati samo pretečama postmodernog filma. Cilj je da se pokaže da su implusi moderne u njima iscrpljeni, a da su postmoderne karakteristike nedovoljno izražene. Kao paradigmatični primeri postmoderne kinematografije sedamdesetih godina analizirani su filmovi Američki grafiti i Poslednja bioskopska predstava.

Ključne reči:

postmoderna, film, nostalgija, retro stil, aistoričnost.

1. Uvod

Kao i kada je u pitanju slikarstvo i drugi vidovi savremene vizuelne umetnosti, besmisleno je pokušati odrediti precizno sa kojim filmskim ostvarenjem, kinematografskom tradicijom ili periodom u kinematografiji nastaje postmoderni

¹ ljubomir_masirevic@yahoo.com

film. S druge strane, ono što opravdava pisanje ovakvog teksta jeste činjenica da je interesantno pretesti argumente različitih teoretičara o tome sa kojim bi se to periodom i kinematografskom tradicijom moglo krenuti u analizu postmodernog filma. Mišljenja su podjeljena o tome koje su to odlike postmodernog filma i od kojeg bi perioda kinematografije trebalo da počne analiza postmodernog filma. U radu će biti pokazano da je najpodesnije (ali ne i jedino ispravno) početi sa analizom filmova koji su nastali 70-ih godina u Holivudu. S obzirom na činjenicu da većina najznačajnijih teoretičara uzima ovaj period kao početak analize postmodernog filma. Isto tako smatra se da su teorijski pretpostavljene karakteristike postmoderne, iako uočljive u ranijim kinematografskim pravcima i tradicijama, u Holivudu sedamdesetih konačno dobile svoju potpunu afirmaciju. Ipak, problem je odrediti koje su to tačno karakteristike jednog filma na osnovu kojih ga možemo odrediti kao postmoderan. U prilog tome ide i činjenica da se postmoderna kinematografija u ostvarenjima različitih reditelja pokazuje u drugačijem svetlu, a sve teorijski određene karakteristike postmodernog filma ne moraju se naći u svakom postmodernom ostvarenju. Dok prve postmoderne filmove uglavnom karakteriše modus nostalgije za prošlim vremenima i aistorično prikazivanje događaja, dotle kasnija postmoderna ostvarenja karakteriše pored navedenih osobina i samorefleksivnost, otvorenost kraja, citatnost i nelinearna naracija. Bez obzira na sve poteškoće, čini se da rasprava o počecima postmodernog filma treba da bude predstavljena, ali bez donošenja konačnog zaključka kojim bi se jedan period odredio kao univerzalno mesto polaska svake analize postmodernih kinematografskih tendencija. Tokom rada, nakon iznošenja mišljenja više teoretičara, Holivud sedamdesetih biće predstavljen samo kao jedno od mogućih tačaka od kojih bi trebalo krenuti u analizu postmodernog filma.

2. Problem periodizacije

Verovatno je najbolje problem periodizacije o pred-postmodernim tendencijama u kinematografiji i afirmaciji postmodernog filma započeti sa dobro razrađenim stavovima čuvenog američkog teoretičara Frederika Džejmsona. On smatra da je ključna postmoderna karakteristika filmova nostalgija za prošlim vremenima. Džejmson kao prve primere postmoderne kinematografije navodi Lukasove *Američke grafite* (George Lucas / *American Graffiti*) iz 1973. i Kopolin (Francis Ford Coppola / *Rumble Fish*) *Rambl Fiš* iz 1983, jer se u njima pedesete godine prikazuju kao privilegovani i izgubljeni predmet želja. U pomenutim filmovima ne radi se samo o nostalgичnom prikazu stabilnosti i prosperitetu Amerike tog perioda, nego i o naivnoj nevinosti kontrakulturnih impulsa ranog rokenrola. Džejmson tvrdi da je ovaj početni postmoderni prodor ka estetizaciji prošlosti učinio i druge periode dostupne estetskoj kolonizaciji, kao što su

primeri stilističkog oživljavanja tridesetih u filmu Romana Polanskog *Kineska četvrt* (Roman Polański / *Chinatown*) iz 1974. Dakle, Frederik Džejmson vrlo jasno prve tendencije postmoderne kinematografije locira na početak 70-ih godina XX veka, dok periode i filmske pravce koji su prethodili sedamdesetim odlučno odbacuje kao eventualno postmoderne. U samom uvodu svoje knjige *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, navodeći mnogobrojne primere u kulturi koji su pokazatelj krize i gašenja ideja moderne on, između ostalog, navodi francuski novotalasni film iz 60-ih i reditelja Godara i postgodarovsku eksperimentalnu kinematografiju kao primere visokomodernističkog impulsa koji se u njima potrošio i iscrpeo.

S druge strane, neki autori uopšte ne ulaze u debatu o periodizaciji u kojoj pokušava da se odredi početak postmoderne kinematografije. Međutim, iako se direktno ne izjašnjavaju o tome kada postmoderni film počinje, oni svoje analize počinju od nekog kinematografskog perioda i pravca tako da se njihov stav o ovom pitanju (iako nije eksplicitno izražen), ipak, može lako učitati. Treća grupa autora, u više različitih članaka i knjiga, kao što je *A World in Chaos Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema* Karla Boga i Tom Polarda, francuski novi talas ili čak američki noar pominju kao početke postmodernog filma. Ovakve tvrdnje bi u svakom slučaju mogle biti smatrane preteranim. Radikalnog raskida, kao što je pomenuto, nema, a postmodernizam je počeo da se u kinematografiji javlja postepeno, da bi kulminaciju doživeo početkom devedesetih godina.

Prihvatajući Džejmsonovu perspektivu, moglo bi se zaključiti da američki noar i francuski novi talas, pa čak i filmovi italijanskih reditelja Frederika Felinija i Mikelandela Antonionija, predstavljaju vrhunac modernističkih impulsa u kojima se moglo nazreti (ono što je danas vrlo jasno da egzistira) nastanak postmoderne kinematografije. Pomenuti autori, Karl Bogs i Tom Polard, iako plediraju da noar već pokazuje karakteristike postmodernosti, priznaju da se jasne tendencije postmoderne kinematografije mogu uočiti sedamdesetih godina:

Precizan period kada bi postmoderni film mogao biti identifikovan izgleda ostaje predmet debate; ali mi znamo da su seme nove kinematografije bilo posejano u ranim 60-im i verovatno daleko dalje u vreme procvata noara tokom 40-ih. Mi sugerišemo da noar tradicija, u stvari, kombinuje elemente moderne i postmoderne, premda se u 40-im i 50-im koncept 'postmoderne' (kao i 'noara') nije nalazio nikako u intelektualnom ili kulturnom (još manje u kinematografskom) leksikonu [...] Postmoderni pomak koji je počeo da se oblikuje tokom 70-ih bio je izgrađen na nasleđu Hičkoka, Langa, Velsa i drugih noar reditelja, ali je otišao iznad toga, donoseći u snimanje filma svet društvene krize, relativizaciju morala koja

je koincidirala sa porastom u nacionalnom osećanju otuđenja, cinizma i nemoći (Boggs / Pollard, 2003: 77–78).

M. Keit Buker spada u red teoretičara koji skoro uopšte ne pridaju pažnju debati koja tematizuje početke postmoderne kinematografije. U svojoj knjizi *Postmodern Hollywood* Keit 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 polarnih 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 superiornije od drugih. Nedostatak bilo kakve poruke i otvorenost kraja postmodernih filmova uočljiva je kod reditelja Tarantina, Linča, Bartona i braće Koen, kao što je uočljiva fragmentarnost i nepovezanost njihovih ostvarenja kada se posmatraju iz perspektive priče koja ima koherentnu logičnu celinu. 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 Keit Buker smešta u pedesete godine kada, po njenom mišljenju, dolazi do povećanja estetizacije svakodnevnog života zahvaljujući dostignućima u komunikacionim i informativnim tehnologijama. Nestabilnost granica između umetnosti i života može se, prema Keit Buker, uzeti kao jedan od ključnih parametara postmodernosti, zajedno sa šizofrenim gubitkom individualnog vremenskog kontinuiteta, koji je povezan sa širom pojavom društvenog gubitka istorijskog kontinuiteta. I proces nestajanja istoričnosti takođe počinje 50-ih, kad iskustvo ranijih generacija postaje po prvi put irelevantno novodolazećim generacijama. U tom smislu, može se reći da se postmodernost, a sa njom i prve postmoderne tendencije u filmu, mogu identifikovati 50-ih godina XX veka. S druge strane, Buker u svojim mnogobrojnim analizama filmova nikada ne dolazi do ostvarenja koja su snimljena pre sedamdesetih. Na osnovu te činjenice možemo zaključiti, iako nigde nije eksplicitno apostrofirano u knjizi *Postmodern Hollywood*, da su sedamdesete godine uzete kao period u kome nastaju prva filmska ostvarenja koja u punom smislu te reči možemo nazvati postmodernim.

Za Norama Denzina debata o počecima postmodernog filma takođe se pokazuje kao irelevantna i o njoj ne raspravlja u svojoj knjizi *Images of Postmodern Society*. Prema njegovom shvatanju, usled društvenih promena, do postmodernog obrta dolazi postepeno, nakon Drugog svetskog rata, a u knjizi koju je napisao 1991. analizira više filmova nastalih krajem osamdesetih godina.

Nasuprot Denzinu, u knjizi koja predstavlja kolekciju radova različitih autora *Memory and popular film* Pol Greing (Paul Grainge), urednik izdanja u uvodu piše da je sedma decenija XX veka 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 Greing teorijski vezuje za postmodernizam. Retroprodukcionalna situacija podrazumeva ponovno stvaranje i rekontekstualizaciju motiva, muzike, atmosfere i senzibiliteta iz repertoara već postojećih stilova. Ali citatnost prethodnih stilova ne odnosi se na prošlu stvarnost, već na to kako je ona bila tih godina filmski predstavljena. Greing 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 filmu *Pevanje na kiši* (1952), preko nostalgичne atmosfere *Poslednje bioskopske predstave* (1971), do retrosenzibiliteta *Petparačkih priča* (1994), sećanje je igralo zaslužnu ulogu u holivudskoj praksi produkcije i samorepresentacije. Kada se govori o realističnosti, ona je bila označena u skorašnjim decenijama 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, a mnogo više na upotrebu i prisvajanje prethodnih kinematografskih modela rada i konvencija (Grainge, 2003: 9–10).

Ovakvi pogledi dobro su utemeljeni u Bodrijarovoj teoriji, koja dokazuje da nas mediji, među kojima je film 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 taj period. Opet se radi o sedamdesetim godinama, jer je njegova knjiga pisana početkom 80-ih, a kao primeri povlačenja istorije u kinematografiju pominju se filmovi *Kineska četvrt* iz 1974, *Beri Lyndon* (Stanley Kubrick / *Barry Lyndon*) iz 1975, *Poslednja bioskopska predstava* (Peter Bogdanovich / *The Last Picture Show*) iz 1971. i *Svi predsednikovi ljudi* (Alan J. Pakula / *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 špageti vesternima Serđa Leonea iz šezdesetih godina XX veka: „Ima li već nečeg od toga u Leoneovim vesternima? Možda“ (Bodrijar, 1985: 47). Međutim, on se zadržava na konstataciji *možda*, na osnovu čega bi se moglo reći da on smatra, kao i kad su u pitanju film noir i francuski novi talas, da su neke tendencije postmoderne kinematografije već počele da se ispoljavaju u kinematografiji 50-ih i 60-ih godina.

Smatra se da debata o tačnom lociranju postmodernog filma – iako ne vodi boljem razumevanju postmoderne kinematografije – vodi barem jasnijem lociranju odakle bi jedna analiza postmodernog filma mogla da počne i koji bi pravci, s druge strane, mogli biti smatrani pretečama postmoderne kinematografije. 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 koje karakterišu postmodernu kinematografiju. S druge strane, postmoderne karakteristike, kao što je posveta u vidu omaža ili nelinearna naracija, jesu karakteristike koje se mogu naći u ostvarenjima klasičnog Holivuda ili novog Holivuda. Treće, jedan postmoderni film, ako se zadržimo na nivou prvog sloja čitanja, gde uočavamo samo zaplet i sudbine likova, može biti protumačen u klasičnom ključu. 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 koji bi mu dozvolio uvid u drugi nivo čitanja (koji podrazumeva prepoznavanja citata) jednog intertekstualnog tkiva. To važi kako za film tako i za druge oblike postmodernog izražavanja, kao što su književnost, pozorišne predstave ili televizijske emisije.

Ključni teoretičari postmoderne sedmu deceniju prošlog veka lociraju kao period ulaska u kinematografsku eru (koju odlikuje simulacija stvarnosti, pastiš, retro stil i izazivanje osećaja nostalgije i anahrona distribucija stilizovanih istorijskih događaja). Ovo shvatanje potkrepljeno je i mišljenjima nekih savremenih teoretičara filma i, uopšte, teoretičara medijske kulture, dok je, s druge strane, pokazano da je protivargumentacija neistomišljenika koji postmoderne tendencije lociraju u četrdesete i pedesete, iako delimično prihvatljiva, ipak nedovoljna. Noar žanr, francuski novi talas i italijanski špageti vestern smatraju se u ovom radu vrhuncima modernističkih filmskih impulsa u kojima su nagoveštene postmoderne tendencije jedne nadolazeće kinematografije. Ostvarenja nastala u okviru tih filmskih pravaca smatraju se pretečama postmodernog filma, zbog toga što se smatra da postmoderne karakteristike u njima nisu jasno istaknute niti zastupljene u dovoljnoj meri.

3. Idealizacija prošlosti u postmodernoj američkoj kinematografiji 70-ih godina

Mnogi teoretičari kao paradigmatičan primer ispoljavanja postmodernih tendencija 70-ih navode *Američke grafite*. Radnja filma smeštena je u godinu 1962, u malo američko mesto pod imenom Modesto u Kaliforniji, u kome je živio reditelj filma Džordž Lukas. Ipak, paradoksalno, film je više posvećen pedese-

tim godinama u kojima je vladalo blagostanje i za kojim se pokazuje nostalgija transponovanjem duha tog vremena na početak šezdesetih. Prema mišljenju Frederika Džejmsona, *Američki grafiti* su film koji možda najbolje ispoljava nostalgiju za izgubljenom realnošću Ajzenhauerove ere, dok se radnja filma odvija u vreme kratke Kenedijeve vladavine. Ovaj paradoks je karakterističan za postmodernu filmsko predstavljanje, a istorijski periodi su otvoreni kulturnoj medijaciji i tekstualnoj rekonfiguraciji, pa je smeštanje filma o pedesetim godinama u šezdesete tek blaga distorzija istoričnosti u *Američkim grafitima*. Mnogo se veći paradoksi u predstavljanju određenog istorijskog vremena mogu naći u, na primer, *Pospanoj dolini* Tima Bartona (Tim Burton /*Sleepy Hollow*, 1999), gde su detektivska priča i detektiv naoružan savremenim sredstvima za otkrivanje kriminala smešteni u 1779. godinu, ili u *Povratku u budućnost* Roberta Zemekisa (Robert Zemeckis /*Back to the Future*, 1985) u kome glavni junak vrativši se u prošlost svira pesmu *Johnny B. Goode* u vremenu u kome ona još nije nastala.

Lukas u *Američkim grafitima* opisuje doživljaje junaka koji pripadaju generaciji maturanata iz malog gradića koja je dobila školarine u velikim fakultetskim centrima i već sutra treba da napusti rodni grad. Njihovo poslednje letnje veče u rodnom gradu, ispunjeno rok-en-rolom i krstarenjem kolima gradskim ulicama, predstavlja način zabave koji je jednom postojao u Americi, dok su sami događaji u filmu irelevantni za njegovo tumačenje. Lukas je, pokušavajući da evocira duh prošlog vremena, to uspeo možda i ponajviše muzikom iz 50-ih, uključujući u film pesme izvođača kao što su Bili Hali, Badi Holi, Čak Beri i Franki Limon. Povremeno se u filmu pojavljuje i muzika iz 60-ih, jer Lukas koristi pesme grupe Bič Bojs kako bi naglasio da dolazi novo, nepredvidivo vreme. U prilog tome 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 otkako se pojavila surf muzika, a Badi Holi nesretno poginuo. Lik Milnera predstavlja jednu od instanci u Lukasovom filmu preko koje nam se sugeriše da se vremena menjaju. I ceo splet okolnosti kojim se opisuje kako najbolji đaci iz generacije napuštaju bezbrižne dane detinjstva odlazeći u veća mesta gde ih čekaju složeniji život i problemi odraslih, takođe sugeriše na promenu u samom američkom društvu koje iz sigurnih 50-ih ulazi u nestabilne šezdesete godine.

Na kraju filma se pojavljuje tekst koji govori o sudbini 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, ubrzo strada u saobraćajnoj nesreći jer je na njega naleteo pijani vozač, Teri se nikad nije vratio iz vijetnamskog rata, Stiv – koji 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 koji uspeva da se bolje snađe u životu – postaje pisac. Ono što sugerise 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 koja ga je čekala u njegovoj zemlji – regrutacija za rat. Ovim je idilična slika Amerike s početka filma pretvorena u pravu noćnu moru, a prelaz iz pedesetih u šezdesete godine predstavljen je kao tragičan deo istorije američke nacije u kome su čitave generacije mladih uzaludno izgubljene.

Poslednja bioskopska predstava Pitera Bogdanoviča je još jedan često spominjani retro film iz 1971. godine, koji govori o vremenu 1952. i 1953. godine. Bodrijar je, komentarišući ovaj film, napisao:

Uzmite *Last Picture Show* trebalo bi da poput mene budete dovoljno raselijani 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, izglacan, nadstvarna rekonstrukcija filmova iz 50-ih godina (Bodrijar, 1991: 46–47).

Za razliku od *Američkih grafita*, koji završavaju preranom smrću Badi Holija, *Poslednja bioskopska predstava* završava preranom smrću Henka Vilijamsa seniora. Pored muzike, kao što naslov sugerise, filmovi su drugi izvor nostalgije u Bogdanovičevom ostvarenju. Nadolazeća smrt malog teksaskog grada simbolično je predstavljena zatvaranjem poslednjeg bioskopa u gradu. Jedan od poslednjih filmova koji se prikazuju u bioskopu je klasični vestern film Hauarda Hoksa *Crvena reka* (Howard Hawks / *Red River*, 1948). Izbor je daleko od slučajnog. Piter Bogdanovič je, s jedne strane, veliki obožavalac Hauarda Hoksa i već je delove njegovih filmova, kao što su *Mete* (*Targets*, 1968) uključivao u svoja ostvarenja. S druge strane, Hoksov vestern, kao i većina filmova tog žanra, posvećen je završetku XIX veka, nadolazećoj modernizaciji i kraju vremena u kome je vladalo bezvlašće i dvoboji revolveraša. Pedesete godine su takođe period u kome se Teksas menja, a sa novim vremenima mala teksaska mesta polako odlaze u zaborav. Muzika Henka Vilijamsa, 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 dane, a pesme Vilijamsa se mogu čuti na radiju, ili sa džuboksa i ploča. U poslednjem delu filma, smeštenom u 1953. godinu, muzika nestaje nagoveštavajući indirektno da je to godina smrti muzičara. Zajedno sa crno-belom tehnikom u kojoj je film sniman i junacima koji se nalaze u bezizlaznim i neizvesnim egzistencijalnim situacijama, Bogdanovič je uspeo da izgradi sumornu atmosferu, isto kao i Džordž

Lukas u *Američkim grafitima*, i da ukaže da su nakon bezbrižnih 50-ih naišle decenije previranja, ratova i krize američkog društva.

4. Zaključak

Nostalgija je u kinematografiju veoma dobro etablirana već sredinom sedamdesetih godina, tako da je postala predmet parodije tokom iste decenije. Na primer, De Palmin film *Fantom raja* (*Phantom of the Paradise*, 1974) predstavlja primer parodije filmova nostalgije tog vremena i intertekstualno se oslanja na tekstove kao što su *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 američkih reditelja kao što su Bogdanović i Lukas za nostalgичnim predstavljanjem pedesetih godina javlja se, očigledno, zato što su oni deo generacije koja je odrasla u pedesetim, a tokom sedamdesetih – koje su bile opterećene skandalom Votergejt, ratom u Vijetnamu i ekonomskim poteškoćama – stigla je u zrele godine života, Čini se jasnim da su se oni okretali ka periodu svog detinjstva koje im se, iz tadašnje perspektive, činilo jednostavnijim i lakšim, prikazujući ga iskrivljeno i ulepšano. Ipak, nisu samo pedesete bile predmet nostalgije: već u tom periodu otvoren je prodor ka različitim periodima prošlosti. Kao što je pomenuto, treća decenija XX veka bila je predmet nostalgije mnogobrojnih filmova. Bodrijar o tom trendu u kinematografiji kaže:

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 kao što su Altman, Šreder, Skorseze, Kopola, Lukas i Alen, donela je nakon pada produkcionog koda, novi senzibilitet – pobunu, seksualne slobode, antimilitarizam, droge i rok muziku – na bioskopsko platno. Novoholivudska revolucija u kinematografiji nastala je urušavanjem starog studijskog sistema. 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, obijanjem 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 nekada, u klasičnom periodu, zasnivala na idealima modernosti i herojskim pričama o svetloj budućnosti.

Veliki broj teoretičara kinematografije opravdano tvrdi da je početkom 80-ih došlo do oporavka studijskog sistema, uzrokovanog iscrpljivanjem potencijala generacije reditelja koja je bila neprikosnovena tokom prethodne decenije. Peter Biskin u svojoj čuvenoj knjizi *Easy Riders, Raging Bulls*, posvećenoj novom Holivudu (što se može videti u istoimenom dokumentarnom filmu nastalom direktno ekranizacijom najvažnijih delova knjige), pokazuje da je industrija filma ponovo početkom 80-ih ugušila kreativnost filma, koristeći zastoj u kreativnoj energiji jedne generacije. Međutim, nasuprot ovoj tezi, čini se da su sa jedne strane reditelji poput Alena, Skorsezea, De Palme za razliku od Bogdanovića 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 do kraja iznedrila postmoderni senzibilitet 80-ih (mada su neki snimali filmove već sedamdesetih). Njeni verovatno najznačajniji predstavnici su braća Koen, Dejvid Memet, Tim Barton, Dejvid Linč i Džon Vaters. Takođe, tokom 80-ih godina svoje prve filmove snimao je Džim Džarmuš, koji je u konsultovanoj literaturi ostao potpuno nezapažen, dok se njegovi kasniji filmovi (pogotovo *Mrtav čovek /Dead Man*, 1995/) iz devedesetih mogu uzeti kao paradigmatični primeri kreativne postmoderne kinematografije.

Literatura:

- Bodrijar, Ž. (1991) *Simulakrum i simulacija*, Novi Sad.
- Bodrijar, Ž. (1998) *Savršen zločin*, Beograd.
- Boggs, C.; Pollard, T. (2003) *A World in Chaos Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*, Lanham.
- Booker, K. (2007) *Postmodern Hollywood*, London.
- Denzin, N. (1991) *Images of Postmodern Society*, London.
- Grainge, P., ed. (2003) *Memory and Popular Film*, Manchester.
- Jameson, F. (1995) *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd.
- Kelner, D. (2004) *Medijska kultura*, Beograd.
- Kemper, P., prir. (1993) *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb.
- Sim, S. (2002) *Irony and Crisis: A Critical History of Postmodern Culture*, Cambridge.
- Velš, V. (2000) *Naša postmoderna moderna*, Sremski Karlovci.

THE BEGINNINGS OF POSTMODERN FILM AND IDEALIZATION OF THE PAST IN POSTMODERN AMERICAN CINEMATOGRAPHY OF 1970S

Summary

As much as when it comes to the matter of art and other forms of modern visual art, it is senseless to try to precisely determine with which movie achievement, tradition or period in cinematography the postmodern film is born. On the other hand, what justifies the writing of this text is the fact that it is interesting to go through the arguments of different theoreticians on the subject with which period or tradition in cinematography one could start analyzing postmodern film. The opinions differ when it comes to the question which are the features of the postmodern film and which period of the cinematography should be the starting point of a postmodern film analysis. This paper will in a well-argued manner show that it is the most appropriate (although not the only right way) to begin with the analysis of films from 1970s which were made in Hollywood. The opinion is based on the fact that the majority of most prominent theoreticians takes this period as the beginning of the analysis of postmodern film. It is also considered that the theoretical characteristics of postmodern film, though noticeable in earlier cinema directions and traditions, finally established their complete recognition in the 1970s in Hollywood. Still, it is questionable to determine what are exactly the characteristics of a film which we can mark as postmodern. This is supported by the fact that the postmodern cinematography in the movies of different directors is shown in different light, and all theoretically determined characteristics of the postmodern film don't have to be in each postmodern movie. While the first postmodern movies are mainly characterized by nostalgia about past times and non-historical presentation of events, the later postmodern movies, besides features that are mentioned, are also characterized by self-reflexivity, quotation and non-linear narration. Regardless of all the difficulties, it seems that the discussion of the beginnings the postmodern film should be presented, but without making final conclusion which would serve to determine one period as universal starting point of each and every analysis of postmodern cinematography tendencies. In this paper, after reviewing opinions of various theoreticians, Hollywood of the 1970s will be presented only as one of the possible starting points of an analysis of postmodern film.