

Nikola Božilović¹

Univerzitet u Nišu

Filozofski fakultet

Niš

Pregledni naučni rad

UDK 141.32:929 Vudi A.

DOI 10.7251/SOCSR1917041B

Prihvaćeno: 17.10.2019.

Postmoderni egzistencijalizam Vudija Alena

Apstrakt

U nameri da filmskog režisera (glumca, scenaristu) Vudija Alena predstavi kao (netipičnog) egzistencijalistu i postmodernistu u žanru filmske komedije, autor ovoga članka bavi se najpre eksplikacijom osnovnih pojmova – filozofskog egzistencijalizma i umetničkog postmodernizma. Centralni deo ovoga rada posvećen je analizi tipičnih kadrova iz najznačajnijih Alenovih filmova (Eni Hol, Ljubav i smrt, Iracionalni čovek i dr) gde, s jedne strane, dolaze do izražaja njegovi stavovi o besmislu života, smrti, apsurd, očajanju i, s druge, u kojima on koristiodređene postmoderne forme zaestetsko oblikovanje svojih misli. Istraživački postupak blizak je diskursu studija kulture jer je multidisciplinaran, u smislu da suštinski, a ne mehanički združuje sociologiju, filozofiju, psihologiju, semiologiju i estetiku. Autor je želeo empirijski utvrditi da li je i uolikoj meri u filmskom stvaralaštvu Vudija Alena prisutna egzistencijalistička misao, s jedne strane Kjerkegora, Hajdegera ili Sartra, a s druge, koliko su na njega u estetskom smislu uticali postmodernistički filozofi Liotar, Džejmson ili Bodrijar. Iako Vudi Alen nije tipični postmodernista, bilo je izazovno i stvaralački inspirativno istražiti specifične odlike njegovog postmodernističkog izraza (intertekstualnost, samorefleksivnost, nelinearnost naracije, eklektizam, preplitanje žanrovskih konvencija), kao i sredstva postmodernističke naracije kojima se služi (parodija, ironija, pastiš, satira, aluzija).

Ključne reči: Vudi Alen, egzistencija, apsurd, sloboda, postmodernizam, film, parodija.

Uvod

Teško je i nezahvalno umetničko stvaralaštvo neke ličnosti smeštati u određene stilove ili pravce jer takvi postupci impliciraju izvesnu hermetičnost

¹ Redovni profesor na predmetu Sociologija kulture. E-mail: bonicult@gmail.com

i formalno-estetsku ograničenost dela. Još je teže i nezahvalnije stvaralaštvo nekog autora povezivati sa određenim filozofskim diskursima jer kreativnost (ako je autentična) izmiče diskurzivnom tumačenju. Teškoće jednoga i drugoga utoliko su veće ako se tiču netipičnih kreativnih individualista kakav je Vudi Alen (Woody Allen) – filmski režiser, scenarista, glumac, književnik, standap (*stand-up*) komičar, muzičar.²

Sineastu Alena ćemo u ovome radu uslovno odrediti kao egzistencijalistu (u filozofskom značenju te reči) i postmodernistu (u estetičkom kontekstu). Iako bi se ovaj umetnik zasigurno protivio svom smeštanju u raznorazne fioke ili pretince, ima razloga (a i smisla) tretirati ga kao *jednog postmodernog egzistencijalistu*. Alenova sveukupna stvaralačka praksa, pre svega filmska, sadrži elemente nečega što bi se uslovno moglo nazvati postmodernim egzistencijalizmom u području filmske umetnosti. Pre nego što filmove Vudija Alena stavimo pod kulturološku lupu, metodološki je uputno rasvetliti opšte pojmove – najpre filozofskog egzistencijalizma, a potom umetničkog postmodernizma.

Teskoba, egzistencija, totalna sloboda

Pojava egzistencijalizma kao filozofskog pravca dovodi se u vezu sa svet-skom ekonomskom krizom tridesetih godina XX veka, a evidentno je da sunjegovoj dominaciji doprinele ratne i posleratne teškoće u Evropi.³ Kriza građanskog sveta i saznanje da naučno-tehnološki i industrijski napredak nisu nikakva garancija opšteg blagostanja čovečanstva izrodile su filozofiju egzistencije kao svojevrstu platformu u borbi za očuvanje ljudskog dostojanstva. S druge strane, egzistencijalisti potenciraju činjenicu da je čovekov neposredni život strogo ličan i neponovljiv i da ne postoje univerzalne, opštevažeće istine koje se odnose na svakog čoveka ponaosob. Iako egzistencijalizam kao filozofski pravac danas nije dominantan, socijalne okolnosti savremenog sveta, praćene stalnim krizama omogućavaju mu da se on poput Feniksa s vremena na vreme ponovo uzdiže i aktuelizuje. Oblikovanje sveta kao globalne celine (praćeno informatičkom revolucijom, digitalizacijom, hiperpotrošačkim društvom, multimedijalnom i virtuelnom kulturom) ni izdaleka nije donelo bolji život za sve ljude na svetu. Štaviše, došlo je do dramatičnih

² Alan Stjuart Konigsberg (Allan Steward Konigsberg), kako je komičarevo pravo ime, uzeo je pseudonim Vudi Alen po ugledu na slavnog džez klarinetistu Vudija Hermana (Woody Herman) koga je obožavao još od detinjstva.

³ U istoriji filozofije identifikuju se elementi egzistencijalnog mišljenja i u ranijim periodima, npr. kod sv. Avgustina, Paskala (Pascal) ili Šelinga (Schelling). Međutim, egzistencijalističke ideje se konzistentnije postavljaju u savremenoj filozofiji, počevši sa misliocima XX veka.

polarizacija na ljude koji žive u izobilju i one koji ne mogu da sastave „kraj s krajem“. Globalna ekonomija, finansijski kapital, umreženost tržišta i slične tendencije dovode do raspodele koja nije pravedna i poštena, pa gubitnici globalizacije postaju siromašne države, regioni, dakako i pojedinci. Čitava situacija uzrokuje opštu nesigurnost, strahove i patnje i iznova pokreće pitanja koja su postavljali egzistencijalisti prošloga veka. Društvene okolnosti dovode do toga da su za čoveka ta pitanja u našem milenijumu čak zakomplikovana socijalnom situacijom stvorenom burnim ekonomskim i naučno-tehnološkim napretkom koji ne služi samo opštem blagostanju nego i socijalnoj alijenaciji, što će reći gušenju sloboda, upravljanju ljudima i kontroli njihovog ponašanja.

Čoveku-pojedincu nije ništa važnije od njega samog – ovako bi mogla glasiti opšta krilatica egzistencijalizma. Smatrajući da je stvarnost koju projektuje individua najvažnija, a da je jedina istina naša subjektivnost, Seren Kjerkegor (Kierkegaard) se u svojim delima suprotstavlja hegelijanskoj koncepciji spekulativnog racionalizma.⁴ On zagovara subjektivno viđenje sveta osvetljeno kroz prizmu lične patnje, a to viđenje kreće se oko kategorija života, straha, smrti, krivice. Verujući da čovek nalazi smirenje vezujući se za transcendentno, ovaj danski filozof u egzistencijalističku filozofiju unosi teološke poglede.⁵ Karl Jaspers (Jaspers) je takođe bio zaokupljen temama humanizma i individualne slobode. Poput svog prethodnika Kjerkegora, i on u svoju filozofiju unosi religijski (hrišćanski) ton sa jasno intoniranom etičkom komponentom. Iako pomenuti filozofi egzistencije (kao i oni koji dolaze posle njih) nisu izgradili jedinstvenu i sasvim koherentnu teoriju, iz izloženog proizlazi da je, generalno, suština čovekove egzistencije *totalna sloboda*, koja je ugrožena suprotnošću vremenskog i večnog. Prirodne okolnosti života stvaraju kod čoveka osećaj teskobe, strepnje, očajanja i izgubljenosti usled čega on nalazi smirenje u transcendentnom - u veri u boga. Koncepcija tzv. hrišćanskog egzistencijalizma, međutim, ne odnosi se na sve pripadnike ovog filozofskog pravca.

Slično Kjerkegoru, i Martin Hajdeger (Heidegger) određuje čoveka kao „biće ka smrti“, a umiranje kao isključivo „moje umiranje“ kod njega biva uzdignuto na viši stupanj na kome se smrt tretira kao stalno dešavajući „slučaj“. Ne zadirući dublje u ontologiju egzistencijalističkih pristupa, osvrnućemo se na one ideje koje nas vode direktno našoj temi. Te ideje tiču se umetnosti, a izložio ih je upravo Hajdeger po kome se, za razliku od nauke i teh-

⁴ Bitno u čovekovo egzistenciji, smatra Kjerkegor, jeste to što „on sam i ceo ljudski rod učestvuje u individuumu i individuum u celom rodu“ (Vidi: Seren Kjerkegor, *Pojam strepnje*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1970. 25).

⁵ Soren Kierkegaard, *Bolest na smrt*, Beograd: „Ideje“, 1974.

⁶ Martin Hajdeger, *Bitak i vreme*, Beograd: Službeni glasnik, 2007.299.

nike, prava istorija odigrava u filozofskom mišljenju i u „pravoj“ umetnosti.⁷ U vezi sa fenomenom smrti, saznanje da i drugi ljudi umiru dovodi čoveka do rezignacije zbog koje se on podaje ništavilu. Čovek realnu stvarnoststoga redukuje na iluziju, što Hajdegera navodi na ideju da umetnički privid postaje prava stvarnost. Videćemo da su očajanje i prestravljenost (pojmovi toliko karakteristični za egzistencijaliste) značajno prisutni u skoro svim filmovima Vudija Alena, upravo usled svesti da je smrt izvesna i neizbežna.

Čovek oseća apsurdnost i besmislenost sopstvenog postojanja kao „teskobu“, zbog toga je rezigniran i svoj život smatra uzaludnim. Zato što nauka nema odgovor na egzistencijalna pitanja, pojedini egzistencijalisti (Jaspers, Hajdeger), najblaže rečeno, bili su uzdržani u pogledu vrednosti nauke. Već je Kjerkegor upozoravao da je zbog znanja bilo zaboravljeno egzistiranje, a preferiranje egzistencije u odnosu na znanje biće još jasnije objašnjeno u teoriji Žan-Pol Sartra (Sartre). On je bio i ostao najpoznatiji i najčitaniji egzistencijalist XX veka. Njegovo delo *Biće i ništavilo* posvećeno je razmatranju ljudskog života koji nema nikakvog smisla. Autor piše o čovekovoj individualnoj svesti koja je jedno prazno biće ili ti ništavilo.⁸ Međutim, čovek kao svesno biće može uticati na dati tok događaja i pridavati smisao stvarima. Valja napomenuti da je Sartrova ontologija egzistencijalne slobode utemeljena na razlici između bića (koje je izvan čoveka) i egzistencije, svojstvene čoveku. Tu se nalazi ključ za razumevanje značaja umetnosti. Naime, otelovljenje bića u umetničkom delu za čoveka ima neodoljivu draž jer on u realnom životu ne može dostići biće.⁹

Prema ovom francuskom filozofu-humanisti postoje dve vrste egzistencijalista. Jednu on naziva hrišćanskim egzistencijalistima, a drugu (u koje ubraja i sebe) ateističkim egzistencijalistima.¹⁰ Zajednička poruka za obe grupe jeste da *egzistencija prethodi esenciji*. Ovo pravilo ne potvrđuje nikakav bog već jedino čovek koji predstavlja ono što od sebe čini.¹¹ Iako egzistencijalisti za čoveka vezuju attribute kakvi su teskoba, napuštenost i očajavanje, prema Sartru, čovek je osuđen da bude *slobodan*. Čovek je sloboda jer je „odgovoran za sve što čini“. ¹² Pomenute filozofske ideje mogu se naći i u Sartrovim romanima, novelama i dramama. Tako on u romanu *Mučnina* piše o apsurdnosti života i o svetu kao „velikom besmislenom biću“. Pri tom on kritikuje licemerne malograđane i razne oportuniste koji beže od svake odgovornosti

⁷ Milan Damjanović, „Filozofija egzistencije“, u: *Savremena filozofija*, ur. A. Stojković, Beograd: Rad, 1970. 190.

⁸ Žan-Pol Sartr, *Biće i ništavilo I*, Beograd: Nolit, 1981.

⁹ Mirko Zurovac, *Umjetnost kao istina i laž bića*, Novi Sad: Matica srpska, 1986. 170.

¹⁰ Prema svojim idejnim preokupacijama, Vudi Alen je najbliži tipu ateističkih egzistencijalista.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1964. 10–11.

¹² Ibidem, 17.

zbog svog ne-angažovanja. Prema Sartru, očajanje pred besmislenošću života može se opravdati jedino nastojanjem da se tom životu da smisao, a ovo se postiže slobodnim izborom i prihvatanjem pune odgovornosti za svoj izbor.

Svaki pisac i umetnik, bavi se, na neki način, egzistencijalnim pitanjima. Najistaknutiji egzistencijalisti u književnosti jesu Dostojevski (Dostoyevsky), Kafka (Kafka), Beket (Beckett) i Kami (Camus). Poslednja trojica utemeljili su *teoriju apsurd*a, i tako potvrdili estetičko pravilo da je svako autentično umetničko delo apsurdno, jer je neprobojno, nepredvidivo, može interpretirati, ali ne i objasniti.¹³ Istražujući ljudsku prirodu, Fjodor Dostojevski je došao do saznanja samih korenova nečoveštva, a otkrivajući ponore zla ne samo u društvu već u još većoj meri u pojedincu, on je obavio „imanentnu kritiku individualnog nečoveštva“.¹⁴ Kada je, pak, u pitanju književni opus Franca Kafke, Arnold Hauzer (Hauser) smatra da je glavna odlika Kafkinih dela sadržana u životnom osećaju egzistencijalizma koji daleko nadmašuje filozofsko učenje tog pravca. Ono egzistencijalističko u Kafkinjoj predstavi o ljudskom životu čine pesimizam, beznadnost i strah, u toj meri da kod nje ga nije u pitanju shvatanje o ispraznosti neke posebne nade, već u tome da postoji apsurd, besmisao i beznađe *svih* nada. Još nešto je tipično za ovoga pisca, a odnosi se na sve egzistencijaliste: uprkos stereotipnosti određenih problema u Kafkinim delima, on uvek ostaje pri pojedinačnom slučaju i ne pokušava izgraditi opšti pojam čoveka i ljudskog života. Beket je još radikalniji jer dolazi do apsolutnog *nihil*, do nevažnosti alternativa, ukratko – do „apsurdne formulacije apsurd“.¹⁵ U njegovom delu dominira pomirenost sa apsurdom, zagovara se apsolutna pasivnost koja u kombinaciji sa odsustvom svakog smisla dovodi do prepuštanja trijumfalnom pohodu ništavila.¹⁶

Delo Albera Kamija, uključujući pripovetke i romane, potvrđuje postojanje *homo absurdusa*. Takav čovek je anticipiran u Šekspirovim (Shakespeare) likovima i na neki način „dovršen“ u Kamijevom beznadnom „strancu“, čoveku koga je izopštilo društvo. Njegov stranac je jednom zauvek otuđeni pobunjenik koji ustaje protiv svih društvenih konvencija. On nije ni dobar ni zao, ni moralan ni nemoralan, već je naprosto apsurdan. Ovde se u najboljem smislu potvrđuju ideje koje čine srž egzistencijalističkog učenja, a koje se odnose na besmislenost i nesvrhovitost postojanja, na dotrajalost, bezvrednost i nedovršivost ljudske egzistencije. Takođe, apsurdnog čoveka nalazimo i u filmovima Vudija Alena u kojima se spajaju pojmovi koji su na prvi pogled naizgled isključivi, kao što su „proegzistencijalistički apsurd“ i „postmoderni-

¹³ Arnold Hauser, *Sociologija umjetnosti* 2, Zagreb: Školska knjiga, 1986. 240.

¹⁴ Milan Ranković, *Književno stvaralaštvo Dostojevskog*, Beograd: Vedes, 2001. 193.

¹⁵ Arnold Hauser, op. cit., 236.

¹⁶ Milan Ranković, *Opšta sociologija umetnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996. 307.

stički apsurd“. Prvu vrstu apsurdna karakterišu individualni ljudski bol, mučnina i drama odsutnog smisla, dok je kod drugog vidljiva odsutnost realnog bola budući da subjekt postmodernog apsurdna predstavlja deo kolektivne ekstaze spektakla koju projektuju mediji.¹⁷

Filmska umetnost je najpogodnija kao masovni medij u kome se sažete mogu izložiti stavovi koje zauzimaju egzistencijalisti. Film je najuticajnija umetnost jer svojim delima može publiku „nagovarati“ na ozbiljna promišljanja koja se tiču života i smisla ljudskog postojanja. Ovde se, osim egzistencijalističkim, bavimo i postmodernim aspektima stvaralaštva Vudija Alena. Zbog toga je potrebno da se podsetimo glavnih karakteristika postmodernizma u popularnoj kulturi, a posebno u filmskoj umetnosti.

Popularna umetnost – postmoderni film

Postmoderna stvaralačka praksa¹⁸ odigrala je značajnu ulogu u brisanju granica između popularne i takozvane visoke umetnosti. Podsećanja radi, u periodu modernizma razlika između popularnog (kao lakomislenog, dopadljivog i zabavnog) i visokog u umetnosti (kao originalnog i neponovljivog) još uvek je postojala. Ona nije ukinuta nikakvim dekretom i odjednom, već su se njene niti vremenom tanjile da bi sa prevlašću postmoderne bile naprosto sasvim pokidane. U umetnostinovoga doba dominiraju kulturne forme zasnovane na modi, nostalgiji, pastišu i kiču,¹⁹ a kada se svemu tome dodaju poznate postmoderne tendencije, kao što su intertekstualnost, samorefleksivnost, citatnost, eklekticism, ironija, parodija, nelinearno predstavljanje događaja, otvorenost kraja i „smrt“ autora, onda imamo posla sa postmodernizmom u pravom smislu reči.

Postmodernizam je umetnost postmoderne kulture. On je u odnosu na modernizam i njegovu avangardu bio jedan novi, savremeni avangardizam. U duhu aktuelne terminologije, mogao bi se nazvati postavangardom ili neo-avangardom, a poznato je da je napustio vodeće principe modernističkih

¹⁷ Miško Šuvaković, *Postmoderna*, Beograd: Narodna knjiga, 1995. 11.

¹⁸ Iako je postmoderna umetnost označila konačni raskid sa ranijim estetičkim principima, ima mišljenja da ona u izvesnom smislu predstavlja nastavak moderne. Po nekim istaknutim predstavnicima postmodernističke teorije društva, postmoderna se nadovezuje na celokupno nasleđe moderne, obeležavajući definitivan krah metanarativa (Jean-Francois Lyotard, *Postmoderno stanje*, 2005). U tom smislu, umesto termina postmodernizam Zigmunt Bauman (Bauman) koristi sintagmu „fluidni modernizam“ (Zigmunt Bauman, *Fluidni život*, 2009), Antoni Gidens (Giddens) govori o radikalizovanoj, kasnoj, visokoj zreloj ili naprednoj modernosti (Antoni Gidens, *Posledice modernosti*, 1998), dok se Frederik Džejmson (Jameson) služi pojmom „visoki modernizam“ (Frederik Džejmson, *Kraj umetnosti ili kraj istorije*, 2015).

¹⁹ David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Basil Blackwell, 1989. 348.

pokreta, kao što su nadrealizam, dadaizam, futurizam i apstraktni ekspresionizam.²⁰ Uvođenjem postmodernih principa u kreaciju umetničkih dela došlo je do razbijanja iluzije o promeni sveta putem umetnosti i do drugačijeg odnosa prema prošlosti u smislu da se ona više ne odbacuje. Konačno, postmodernisti prihvataju masovne medije ne kao zlo već kao realnost koja snažno utiče na oblikovanje stvarnosti, pa, shodno tome, popularna kultura i masovni mediji u postmodernom svetu postaju jedini referentni okviri za izgradnju kolektivnih i ličnih identiteta.²¹

Ukidanjem diskriminatorne hijerarhije kulturnih oblika, film, popularna muzika, industrijski dizajn, video-spotovi, stripovi, plakati i različiti oblici popularne zabave staju uz rame onim umetnostima koje su do tada bile nedodirljive za sve ljude jer su bile namenjene samo visokim slojevima društva. U savremenom virtuelnom svetu medijskih predstava pojedinac je prvi put u istoriji doveden u stanje potpune promene percepcije prostora i vremena i zamagljivanja razlike između stvarnosti i medijskih sadržaja.²² Poenta je u tome, piše Dejvid Harvi (Harvey), da danas estetika trijumfuje nad etikom, a slike dominiraju narativima.²³ Na istom tragu je i Dominik Strinati (Strinati) koji zaključuje da „dizajnerska ideologija“ u popularnoj kulturi nalaže da stil ima prednost nad sadržajem. U takvim uslovima sve teže je održati razliku između umetnosti i popularne kulture jer ozbiljnost, autentičnost, realizam, intelektualna dubina i jake naracije izlažu seopasnosti da budu narušeni. Štaviše, kompjuterska grafika virtuelne stvarnosti može omogućiti ljudima da iskuse različite oblike stvarnosti iz druge ruke, gde površinske simulacije staju na mesto stvarnih događaja.²⁴ Ako rečeno prenesemo na plan filma, čini se da ni u jednoj umetnosti kao u „sedmoj“ nema većih stvaralačkih izazova za postmoderne entuzijaste.

Postmodernizam na filmu je heterogeno polje ispoljavanja koje se u velikoj meri ogleda u reciklaži već postojećih uticaja. Postmodernizam se protivi svakom definisanju, jer nije moguće pronaći referentnu tačku u kojoj bi se

²⁰ Premda je termin *postmoderna* figurirao kod nekih teoretičara još od 1870. godine, tek kasnih pedesetih i šezdesetih prošloga veka vidimo početke onoga što se sada shvata kao postmodernizam. Postmodernisti napadaju službeni status modernizma, koji je, po njima, izgubio subverzivnu moć, to će reći sposobnost šoka i uznemiravanja. Shodno tome, radi se o pravcu koji predstavlja populistički napad na elitizam modernizma (John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, 2012. 183).

²¹ Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London and New York: Routledge, 2004. 227.

²² Ljubomir Maširević, *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd: Čigoja štampa, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2011. 116.

²³ David Harvey, op. cit., 328.

²⁴ Dominic Strinati, op. cit., 213.

susreo svaki postmodernistički filmski projekat. Drugačije rečeno, teško je odrediti početke postmodernog filma. Iako se neke naznake postmodernog pristupa mogu uočiti u američkom noar žanru ili francuskom novom talasu,²⁵ takve tvrdnje se čine preteranim. Prema Džejmsonu, prve jasnije tendencije postmoderne kinematografije mogu se locirati tek početkom 1970-ih, pre svega u filmovima nostalgije ili retro filmovima, kakvi su Lukasovi *American Graffiti* iz 1973. i Kopolin *Rumble Fish* iz 1983. Sličnog mišljenja su Bogs (Boggs) i Polard (Pollard), prema njihovom mišljenju noar tradicija tokom 1940-ih i 1950-ih kombinuje elemente moderne i postmoderne, ali je još daleko od postmodernog pomeranja koji se oblikuje tokom 1970-ih.²⁶ Strinati traga za specifičnim elementima koji karakterišu postmoderni umetnički izraz. Njegovenaznake on nalazi u delima koja nagalašavaju stil, spektakl, specijalne efekte i slike, sve na štetu sadržaja, karaktera, supstancije, narativa i socijalnog komentara, tj. refleksije društvene stvarnosti. On kao primere navodi Skotov *Blade Runner*, Zemekisov *Back to the Future*, Gilijamov *Brazil* i Linčov *Blue Velvet*. Ovi filmovi doprinose konfuziji u percepciji vremena i prostora, čime se stvara iluzija da se nalazimo u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti istovremeno. U postmoderne filmove ovaj sociolog kulture ubraja još filmove nostalgije i dela kod kojih su pomešani žanrovi, kao što je slučaj sa crtanim filmom i detektivskom pričom u *Who Framed Roger Rabbit?*²⁷ Paradigmatična ličnost postmodernog filma je Kventin Tarantino (Tarantino) sa svojim celokupnim filmskim opusom u kome je on u potpunosti dosledan karakteristikama koje se odnose na postmoderni umetnički postupak – od Uličnih pasa (*Reservoir Dogs*, 1992) i Petparačkih priča (*Pulp Fiction*, 1994) pa sve do Đangove osvete (*Django Unchained*, 2012) i Osmorice punih mržnje (*The Hateful Eight*, 2015). Može se primetiti da su postmoderni filmov uglavnom trileri, mada ima i drugih filmskih vrsta, poput komedije koja je (uključujući ironiju, parodiju i sarkazam) prisutna u gotovo svim ostalim žanrovima. Vudi Alen je u podvrsti postmoderne komedije nenadmašan iako je, gledano sa čisto postmodernističkog stanovišta, nedosledan. On je uvek autonoman, što će reći sklon izneveravanju svih pravila filmske estetike, pa i onih koja se povezuju sa postmodernizmom.

²⁵ Ne može se poreći određen uticaj istaknutih predstavnika francuskog novog talasa na postmoderne sineaste, među kojima je i Vudi Alen. Taj uticaj prevashodno je vidljiv po nizu tehničkih karakteristika od kojih je, pored simanja kamerom „iz ruke“, najvažnija ona koja se tiče dinamičnog, neravnomernog, eliptičnog stila montaže sa velikim procentom montažnih skokova unutar scena. Nove estetske konvencije nalaze se u službi uništenja duhovnog i vremenskog kontinuiteta koji bi gledalac trebalo da prihvati prilikom gledanja filma (Dejvid Kuk, *Istorija filma II*, Beograd: Clio, 2007. 182–183).

²⁶ Ljubomir Maširević, op. cit., 209–210.

²⁷ Dominic Strinati, op. cit., 217–218.

Postmoderni Vudi ili "Ja volim samo sebe"²⁸

Tretirati Vudija Alena kao filmskog egzistencijalistu nužno podrazumeva dovesti ga u odnos sa drugim umetnicima-egzistencijalistima, pre svega na planu filmske komedije. Asocijacije su mnogobrojne, ali se poređenje ipak fokusira na jedno ime i jednu ličnost – Čarli Čaplin. Reč je o dvojici vrhunskih stvaralaca. Šta im je zajedničko, a u čemu se razlikuju kada u svojim delima razmatraju egzistencijalna pitanja čoveka?

Čaplin i Alen su, estetički gledano, dva u potpunosti različita umetnika u oblasti filmske komedije. Pripadali su različitim generacijama i fazama u razvoju dotičnog filmskog žanra, a razlikovali su se i u shvatanjima opštih ciljeva svoga posla – prvi je želeo da menja i humanizuje svet, a drugi je i život i svet smatrao apsurdnim u njihovoj prolaznosti, pa je, shodno tome, mislio da nema nikakvog smisla ulagati napore za bilo kakvom promenom – dovoljno je samo zadovoljiti svoje egoistične porive. Dakle, za Čarlija *alias* Šarla život ima smisla i, uprkos bedi sopstvenog postojanja, vredi tragati za tim smislom. Iako se njegova komika zasnivala na aluziji,²⁹ reklo bi se da tu ima viška iluzije, preteranog romantizma i apstraktnog humanizma. Kod Vudija je suprotno – ljudski život je apsurdan, besmislen čak i kada vam se čini da ste u nekim elementima ispunjeni kao čovek. Likovi u njegovim filmovima, kao i u romanima Dostojevskog, podvrgnuti su egzistencijalnoj i moralnoj krizi,³⁰ a pred centralnim likom nalazi se, kako je govorio Sartr, mnoštvo izbora.

Čaplinov pogled na svet je pogled jednog tipiziranog pojedinca³¹ – tzv. malog čoveka, marginalca, skitnice, siromaška, nespretnog i nesrećnog šeprtlje, jadnika-optimiste koji sebi postavlja cilj da se sa dna društvene lestvice popne koji stepenik više i zauzme mesto nekog bogatog, srećnog i ispunjenog čoveka. U slučaju Alena stvari su obrnute. On ne gradi univerzalni tip čoveka prema svom liku, mada njegovi junaci nose dosta autobiografskih elemenata

²⁸ Naziv hita hrvatskog rok benda Psihomodo pop, u kome se u jednoj strofi kazuju reči napisane u duhu čistog egzistencijalističkog solipsizma: Ja volim samo sebe/svog jedinog sebe/ja volim samo sebe/svog predivnog sebe.

²⁹ Dejvid Robinson, *Velikani smeha*, Beograd: Institut za film, 1975. 38; Mihailo Vidaković, *Komično u filmu*, Beograd: Institut za film, 1995. 241.

³⁰ Zachary T. Ingle, „A full meal with a vitamin pill and extra wheatgerm“: Woody Allen, Dostoevsky, and Existential Morality, u: K. S. Szlezák et al. (eds.), *Referentiality and the Films of Woody Allen*, 2015.

³¹ Čaplin se držao oprobanog pravila klasične komedije koja zahteva da njeni interpretatori stvore karakterističan lik koji će već svojom spoljašnjošću delovati smešno i neće se menjati iz filma u film (Vladimir Petrić, *Razvoj filmskih vrsta*, 1970. 76).

ta.³² Reč je mahom o intelektualcima iz urbanih sredina koji su suočeni sa apсурdom života, zbog čega su u stalnom nesporazumu sa konvencijama savremenog društva. Pitanja koja pokreće Vudi Alen filozofski su intonirana, složena i slojevita poput onih koja postavljaju Šekspir, Dostojevski ili Šopenhauer (Schopenhauer), s tim što on parodira njihovu uzvišenost dajući im humoru notu i izlažući ih podsmehu. Za razliku od Šarla-proletera, Vudijevi likovi govore jezikom pripadnika srednje ili više srednje klase. U svom umetničkom izrazu Vudi Alen je (neo)avangardan, (post)moderan i nesputan konvencijama. Ovaj vrli sineasta je u shvatanju umetnosti istrajan i dosledan sebi iako potpuno svestan da je vrsta intelektualnog i nekomercijalnog humora koji on plasira dosta hermetična i da nikada neće imati masovnu publiku.

Ako stvaralaštvo Čaplina i Alena promišljamo sa stanovišta egzistencijalizma, videćemo da u shvatanjima smisla života među njima ima nekih sličnosti,³³ ali i značajnih razlika. Dok je Čaplin je pretežno usredsređen na pitanja antropologije jer pokreće one životne teme koje predstavljaju „plodove prvobitne antropološke univerzalnosti“,³⁴ Alen zadire u domen filozofije egzistencije i psihologije smatrajući da je život besmislen, da su lični problemi čoveka nerešivi i ne mogu se transponovati na druge ljude. Prvi je optimista jer kao „prosjak s društvenim aspiracijama“, kako ga naziva Jan Mukaržovski (Mukarovský), veruje da može popraviti društvo, dok drugi, kao nepopravljivi pesimista, i ne pokušava da ispravlja društvo već nastoji da u takvom kakvo je zadovolji lične potrebe. Kada su u pitanju njihovi „filmovi egzistencije“, ističu se dva dela u kojima se mogu naći zajedničke referentne tačke. Reč je o Čaplinovom filmu Gospodin Verdu (*Monsieur Verdoux*, 1947) i Alenovom ostvarenju Iracionalni čovek (*Irrational Man*, 2015). Oba filma predstavljaju čudnovatu mešavinu drame, krimića i crne komedije, i po prvi put su u njima glavni junaci predstavljeni kao negativci. U Čaplinovom filmu govori se o pariskom bankarskom službeniku koji se zbog gubitka posla počinje da ženi bogatim usedelicama ubijajući ih iz lične koristi. Na kraju se ispostavlja da je on porodični čovek koji je izgubio posao i čini zločine zarad izdržavanja svoje nepokretne žene i njihovog deteta. Alenov film, pak, govori o profesoru filozofije, depresivnoj osobi koja previše pije i doživljava egzistencijalnu krizu. Jednom prilikom na ručku u restoranu sa svojom ljubavnicom, osluškujući

³² Vudi Alen nije jedinstven u tome. Poznato je da mnogi stvaraoci, pisci ili režiseri, ugrađuju pojedine komponente svoje ličnosti u likove sopstvenih dela, javljajući se tako i kao autori, i kao prototipovi svojih likova (Milan Ranković, op. cit., 2001. 61).

³³ U svojim realnim životima obadvojica su pokazivali slabost prema devojkama znatno mlađima od njih i nije slučajno da su sa svojim partnerkama ostvarivali ljubavne, pa i bračne veze. Ali to su elementi vanumetničke prirode i nisu u direktnoj vezi sa njihovim stvaralačkim radom.

³⁴ Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte*, Beograd: Institut za film, 1967. 149.

razgovor za susednim stolom, on saznaje da će jedna žena izgubiti decu u borbi za starateljstvo na sudu – sve to zbog korumpiranog sudije. Profesor planira da pomogne toj ženi tako što će ubiti sudiju!? Pronalazeći u tome novu svrhu življenja. On je počinio ubistvo, verujući da će mu to pomoći da izleči svoju depresiju. Poseban paradoks je u tome što profesoru altruizam služi kao izgovor da zadovolji svoju volju svedenu na čin ubistva. Poređenja radi, dok Kjerkegor sugerise da se egzistencijalni izbori donose u stanju straha i drhtanja, Alenov junak drhti od uzbuđenja, ali ne i od straha.³⁵

Prethodno pomenuti filmovi govore o tome kako put do pakla može biti popločan dobrim namerama. Čaplinov *Verdoux* predstavljen je kao žrtva ne-humanog društva i on na neki način simbolizuje sve obespravljene i ponižene ljude (socijalno antopološki *milieu*), dok je Alenov profesor zaokupljen sobom, dosadom i neispunjenošću i svoju frustraciju začinjenu zločinom opravdava time što, navodno, pomaže drugoj osobi da reši važan životni problem (patološki sindrom). U umetničkom postupku, ima malo toga što povezuje dvojicu vanserijskih umetnika. Čaplin nije nikada pokušao da izađe iz klasičnog melodramatskog i romantičarskog filmskog izraza, dok Alen u svim svojim delima „preskače“ estetska pravila i uslovnosti žanra, te u najboljem stilu neoavangardnog umetnika (više instinktivno nego intencionalno) uplovljava u vode postmodernističkog izraza. Doduše, ne uvek i ne po svaku cenu.

O Alenovom egzistencijalizmu svedoči i njegova zbirka kratkih priča pod nazivom *Puko bezvlašće* (*Mere Anarchy*). Haos savremenog sveta u kome postoji „potpuno bezvlašće“ pisac pretvara u parodiju, ironiju, apsurd i grotesku. U eseju „Tako je jeo Zaratustra“, komentarišući takozvani *Dijetalni kuvar Fridriha Ničea*, on pokušava da nađe „vezu između zdrave ishrane i stvaralačkog genija“, te u priču uvodi velike filozofe i umetnike prošlih epoha. Neobičnim stilom i duhovitim komentarima pisac tumači (bolje reći: izvrće) misli Zenona, Aristotela, Tome Akvinskog, Lajbnica (Leibniz), Spinoze (Spinoza), Eshila i Riharda Vagnera (Wagner), pretvarajući ih u kulinarske savete za održavanje idealne telesne težine. Posebno je upečatljivo njegovo tumačenje Dekarta, koji je odvojivši telo od uma omogućio telu da se goji dok je um razmišljao: Koga briga, nisam ja. Na kraju, Alen poentira postavljajući jedno pragmatično i egzistencijalno pitanje: „Ako život nema smisla, šta da se radi sa supom?“³⁶

Stvaralaštvo Vudija Alena posebno je slojevito na planu filmske umetnosti, u kojoj dolazi do izražaja sva moć njegove imaginacije i estetske ekspresije. Njegovi filmovi svedoče o sve višem stepenu zrelosti američke filmske

³⁵ Skye Cleary, *Existentialism and Romantic Love*, New York: Palgrave Macmillan, 2015.

³⁶ Vudi Alen, *Puko bezvlašće*, Novi Sad: Solaris, 2007.

komedije, čiji se dobar deo bavi parodiranjem ostalih tradicionalnih filmskih žanrova. Kao „izuzetno inteligentan stvaralac“, Alen je u ranim radovima krenuo od društvene satire, da bi došao do komentara društvenih pojava u filmovima Eni Hol (*Annie Hall*, 1977), Menhetn (*Manhattan*, 1979) i Zelig (*Zelig*, 1983). Ovome nizu treba dodati i dela koja sadrže elemente postmoderne intertekstualnosti i citatnosti, a među njima su svakako *A Midsummer Night's Sex Comedy* (1982) i *Broadway Danny Rose* (1984). Film *Broadway Danny Rose* neki kritičari smatraju rekapitulacijom i inverzijom Kopolinog (Coppola) filma *Godfather* (1972).³⁷ Mnogi filmski kritičari smatraju da je među svim Alenovim filmovima najbolji i ujedno najkomercijalniji film *Hannah and Her Sisters* (1986). U pitanju je jedna od autorovih najsuptilnijih komedija o jednoj američkoj porodici iz srednje klase. Tu se, s jedne strane, reflektuju različiti stavovi o porodici, muško-ženskim odnosima, ljubavi, smrti, Bogu i zagrobnom životu, a s druge, iznose se suštinske teme judaizma, hrišćanstva i budizma. Za razliku od judaizma, religije kojoj glavni junak pripada po rođenju, druge dve religije nude mogućnost zagrobnog života, što je za onoga ko se neposredno suočava sa smrću samo delimično utešno. U tom filmu korišćen je paradoksalni koncept apsurd. On suštinski proizlazi iz postmodernističke imaginacije u kojoj su pomešana osećanja radosti življenja i mučnine koju proizvodi život. Na kraju se postavlja klasična egzistencijalistička „dijagnoza“: ako je smrt krajnji ishod života svih bića, kao što propoveda Biblija, onda su i bilo čije akcije u životu besmislene i irelevantne.³⁸ Izrečena misao je gotovo identična jednoj sentenci Lava Tolstoja (Tolstoy) koju režiser stavlja na ekran kao moto ovoga filma: „Jedino apsolutno znanje do kog čovek može dosegnuti jeste da je život besmislen“. Zanimljivo je da Alen kao autor brojnih komedija, u čijoj podlozi leže naslage ozbiljnih dramskih elemenata, koristi čitavu paletu sredstava koje nudi film kao umetnički medij, pri čemu se estetski opravdano služi i nekim postmodernim „ukrasima“ (lucidni i domišljati dijalozi, humoristična kritika i subverzivni elementi radikalnog šoka).

Vudi Alen na neki način pretače svoje stavove o životu u scenarija filmova i pripisuje ih glavnim likovima koje, mahom, sam glumi.³⁹ Te stavove on jasno iskazuje u intervjuima, kakav je onaj iz jula 2012. godine, objavljen u web magazinu *The Talks*. Poenta razgovora je sentenca koja se odnosi na život *The*

³⁷ Dejvid Kuk, *Istorija filma II*, Beograd: Clio, 2007. 113.

³⁸ Johanna Petsche, Religion, God and the Meaninglessness of it all in Woody Allen's Thought and Films, *Eternal Sunshine of the Academic Mind: Essays on Religion and Film*, 2009. 26.

³⁹ „Vudi Alenova sićušna, neskladna i pogrbljena pojava, nalik na parodije i groteske kojima je obogatio svet umetnosti, kao i lik večito unezverenog intelektualca u stalnim dilemama, strahovima i snovima, skrivenog iza štreberskih naočara s debelim okvirima, te neurotično, blede lice čoveka prodornog pogleda, ostaće zaštitnim znacima jedne tako autentične ličnosti u svetu filma, humora i umetnosti uopšte“ (Dragan Uzelac, *Klasici filma: Vudi Alen*, 2019).

Whole Thing is Tragic i ona je sa valjanim razlogom stavljena u naslov čitavog intervjua. Naime, Alen izjavljuje da od ranog detinjstva ima vrlo mračan, pesimistički pogled na život, kao i to da čovek može biti srećan jedino ako obmanjuje sebe. Poenta je u tome da u životu ima dobrih trenutaka, ali je cela stvar u suštini tragična. Tu situaciju on upoređuje sa Bergmanovim filmom *Sedmi pečat* (*The Seventh Seal*, 1957) u kome postoji idilična sekvenca jedenja divljih jagoda, što je samo trenutak do povratka u surovu stvarnost. Prema autoru filmova koji vam često izazivaju osmeh na licu, retki su trenuci sreće u životu, a to se ne može kontrolisati. Onaj ko nema sreće mora biti spreman na određeni stepen patnje.⁴⁰ Na kraju razgovora sledi Vudijeva izjava u stilu dobre alanfordovske dosetke: „Ako nemate sreće, nema šanse da budete srećni“.⁴¹

I u odnosu prema smrti ovaj umetnik je tragikomičan. Njegov egzistencijalistički stav po tom pitanju može se dovesti u vezu sa Hajdegerovim. Podsetimo, slavni filozof o smrti govori kao o stalno dešavajućem „slučaju“. Smrt je, dakle, neodređeno Nešto povodom koga kruži izjava „umire se“. To Se može biti svako drugi, ali ne Ja.⁴² Dakle, Se je zapravo Niko i Alen se delimično može složiti sa tim kao sa nečim utešnim. Jedino se ne može pomiriti sa faktom da „umirem Ja“. Kao čovek, on jednostavno ne prihvata fatalnu činjenicu sopstvene smrti i ma koliko se to činilo smešnim, u toj izjavi on je sasvim ozbiljan. Karakteristična u tom smislu je rečenicak koju stavlja u usta glavne ličnosti filma *Šta god uspeva* (*Whatever Works*, 2009), a koja se tiče smrti kao realne pojave: *It's unacceptable* („To je neprihvatljivo“). Ili kada u kulturnom ostvarenju Banana (*Bananas*, 1971), u kadru gde se govori o slobodi ismrti, na primedbu revolucionara da glavni junak Meliš ima priliku da umre za slobodu, ovaj odvrat: „Sloboda je predivna. Sa druge strane, ako si mrtav, to ti je smetnja seksualnom životu“ (*sic*).

Alenov egzistencijalizam može se ustanoviti u skoro svim filmovima u kojima njegovi junaci (to jest on sam) doživljavaju razne traume, preživljavaju strahove i strepnje, upadaju u stanja panike i očajanja, suočavaju se sa bolestima i smrću. On u svojim filmovima pokazuje osećanja krivice, patnje, tesko-be, napuštenosti, izgubljenosti, praznine, mučnine i ništavila. Jednom rečju, besmislenosti života kao osnovne egzistencijalističke kategorije. On kao akter, doživljava deo tih neurotičnih stanja u mnogim filmovima koje je režirao i za koje je pisao scenarija. Tako je u situaciji kada na psihičkoj bazi (on kao pisac) izgubi inspiraciju za knjige i postane „mutan“ (*Deconstructing Harry*,

⁴⁰ Eklatantan primer filma koji predstavlja stav prema sreći kao odlučujućem faktoru u svemu što sačinjava ljudski život je Alenov psihološki triler *Završni udarac* (*Match Point*, 2005).

⁴¹ *The Talks*, july, 2012.

⁴² Martin Hajdeger, op. cit., 299.

1997) ili kada, kao reditelj, zbog stresa doživi psihosomatsko slepilo (*Hollywood Ending*, 2002). Na početku ovoga filma on izgovara dramatičnu rečenicu: „Ceo dan razmišljam o smrti, tami i bezdanu“, to je misao dostojna filozofa tipa Kjerkegora, Jaspersa ili Hajdegera. Ova komedija kojom autor pravi aluziju na banalnost holivudske produkcije završava se hepiendom. Tada, nakon silnih peripetija, junak filma seda u automobil i u zagrljaju voljene žene odlazi prema aerodromu da bi je kao samodestruktivni hipohondar zabrinuto upitao: „Da li si zaboravila lek protiv mučnine?“ *The End*. Neurotičnom i upaničenom čoveku potreban je lekar, pa nije čudno što mnogi muškarci iz Vudijevih filmova često idu na psihoterapijske seanse ili su oženjeni psihijatricama (*To Rome with Love*, 2012).

U prethodno pomenutim, ali i ostalim Alenovim filmovima primećujemo refleksije na život savremenog čoveka, koji je pun neizvesnosti, strepnji, pa i najtragičnijih osećanja. U njima prepoznavamo Vudija Alena – egzistencijalistu, koji pokušava da se izvuče iz raznih nevolja iako unapred zna da će na kraju sve biti isto – tragično. Osećanja poput depresije, beznađa, stvaralačke blokade umetnika, ljubavnih jada i čuvene „bolesti na smrt“ kao nečega najtežeg ne napuštaju ga ni onda kada gledaocu uliva kakvu-takvu nadu da će ipak sve na kraju biti dobro. U svakom slučaju, u filmovima ovoga autora ima ozbiljne filozofije – bilo u dilemama, pitanjima ili odgovorima na njih. Iako ne propušta priliku da se svemu tome podsmehne, on je oštar kritičar života, društva, politike, religije i umetnosti. Osim te socijalno egzistencijalne dimenzije, u umetničkom postupku Vudija Alena ima dosta elemenata postmodernog izraza. U vremenu nazvanom „postmodernističko“ izvesno je da Alen ispunjava suštinska načela tzv. retrogradne estetike – estetike „prepoznavanja“, preuzimanja i citiranja, dekomponovanja i ironičnog preinačavanja značenja.⁴³

Vudi Alen je postmoderan na način koji ne dozvoljava da ga ukalupite u krute žanrovske podele. Postmoderna ekspresija kod njega izbija intuitivno, a ne intencionalno. Svaki njegov film je plod autorske imaginacije, individualnosti, stvaralačke posebnosti. Kao kreativac u kome preovladava duh anarhije i fantazije, on ne robuje klišeima i lukrativnim pravilima filmske industrije. Njegovi filmovi su autorski u pravom smislu reči i nema govora o neakvoj „smrti autora“ koja podrazumeva da je stvaralaštvo neutralan prostor u kome nestaje subjekt. U Alenovom slučaju je obrnuto – i onda kada ga u nekom filmu fizički nema na bioskopskom platnu, *umetnik je prisutan* (poslužimo se sintagmom konceptualne umetnice Marine Abramović). Ako se zna da smrt autora predstavlja jednu od karakteristika postmoderne umetnosti (filma), to ne znači da u delima Vudija Alena nema drugih postmodernih tendencija

⁴³ Milena Dragičević Šešić, *Umetnost i alternativa*, Beograd: FDU, Clio, 2012. 170–171.

koje ga približavaju novom senzibilitetu našeg vremena. Reč je o intertekstualnoj citatnosti, mešanju žanrovskih konvencija, odbacivanju metanarativa, relativizaciji moralnih granica i, ponajviše, samorefleksivnosti. *Samorefleksivnost filma* koja je postojala od samih početaka kinematografije, predstavlja osobinu umetničkog teksta da se se u njemu ne podražava realnost, već da on predstavlja refleksiju ka samom sebi kao fikciji, ili sugeriše da se sastoji od drugih tekstova.⁴⁴ Možda niko od slavni postmodernističkih režisera⁴⁵ nije bolje, spontanije estetski delotvornije koristio ovaj „metod“ umetničkog izražavanja od Vudija Alena. Postoji antologijska sekvenca u filmu *Eni Hol*, koja nije izmakla pažnji nijednog teretičara filma, filmskog kritičara ili analitičara. Narativ čitavog filma predstavlja pogled u proteklo vreme, koji biva prekidano razgovorima sa kamerom, to jest direktnim komentarima glavnog lika Alvija Singera upućenih gledaocima. Alvi, koga tumači Vudi Alen, stoji u redu sa devojkom Eni pred bioskopskom blagajnom, dok neko iza njih glasno tumači teoriju kontroverznog iu to vreme veoma popularnog komunikologa Maršala Mekluana (McLuhan). Izražavajući neslaganje sa tom interpretacijom, Alvy dolazi direktno do kamere i obraća se publici. Ovim jasno dolazi do prekida filmske fikcionalnosti, što postaje još očiglednije kada junak filma gubi strpljenje i uvlači u kadar stvarnog Mekluana koji će potvrditi da je on u pravu. U ovom filmu postoje neverovatno upečatljivi monolozi i obraćanja gledaocima čime se oni uvode direktno u priču. Ana Halas ističe da ovaj film predstavlja nekonvencionalnu romantičnu komediju u kojoj režiser koristi niz zadivljujućih vizuelnih efekata, uključujući i podelu ekrana u kadru u kome se likovi bave jedni drugima. Tu takođe ima autobiografskih flešbekova, titlova koji otkrivaju šta su likovi stvarno mislili i drugih čudnih postmodernističkog izraza koje ne beleži klasična filmska estetika.⁴⁶

Pomenuti postmodernistički postupak moguće je identifikovati i unizu drugih filmova u kojima dolazi do sličnih situacija. Nevena Daković navodi karakterističan primer jednog Alanovog filma u kome ima dosta elemenata samorefleksivnosti. Naime, razmatrajući pitanja filmske melodrame, ona govori o tzv. ženskom filmu (*woman's film*) i ženama kao ciljanoj publici (onima iz srednje klase, radnicama domaćicama, sekretaricama i sl) koje svoje trenutke sreće nalaze u sanjarenju o prenosu zbivanja sa platna u stvarni život. Arhetipsko ispunjenje takvih želja dato je u filmu *Purpurna ruža Kaira* (*The Purple Rose of Cairo*, 1935) kada idol sa filmskog platna silazi u život uplakane

⁴⁴ Ljubomir Maširević, op. cit., 191.

⁴⁵ Najznačajnija režiserska imena postmodernog filma su Martin Skorseze (Scorsese), Dejvid Linč (Lynch), Džim Džarmuš (Jarmusch), Ridli Skot (Scott), Tim Barton (Burton) i Kventin Tarantino. U domenu filmske komedije koja koristi elemente postmodernog izraza neprikosnoven je Vudi Alen.

⁴⁶ Ana Halas, *Vudi Alen*, 2017.

žene iz publike. Ovakvim postupkom je neverovatnost melodramskih zbivanja maskirana konvencijom filma iluzije.⁴⁷ Kada su u pitanju filmovi Vudija Alena, situacije poput dijaloga glumaca sa platna i ljudi iz publike nisu neuobičajene, a sedma umetnost je idealna za realizaciju i estetsko transponovanje takvih ideja.

Postmoderni filmovi prepuni su *citatno-intertekstualnih* izražajnih formi. Takvi filmovi podrazumevaju da je gledalac „opremljen“ solidnim predznanjem, a naročito računaju na njegovo dobro poznavanje kinematografije, popularne kulture i, uopšte, istorije umetnosti. Poznato je da su dela majstora postmodernog filma, osim iz filmskih tekstova, nastala i iz citata drugih vrsta tekstova, kao što su književnost, religijski spisi, istorijska literatura i umetnost. Vudi Alen je rođen u Njujorku, i od rane mladosti svakodnevno je posećivao bioskope i bio pravi filmofil, zbog toga nije čudno da u filmovima koje režira ima mnogo citata, aluzija, parodija, pastiša i posveta punih fascinacija nad svetom filma i umetnosti uopšte. Film *Midnight in Paris* (2011) je paradigmatičan primer dela u kome postoje kadrovi sa intertekstualnim načinom izražavanja i citatima iz raznih kultura prošlih epoha. U njemu posebno dolazi do izražaja još jedna važna karakteristika postmodernog kazivanja – *non-linearnost*. Ovaj metod podrazumeva da subjekti usled gubitka temporalnosti gube osećaj za vremenski kontinuitet. Narativna struktura podrazumeva obilato korišćenje flešbekova, čime se dopušta da objektivna perspektiva sagledavanja nekog događaja klizi ka subjektivnom doživljaju junaka filma.⁴⁸

Komedija Ponoć u Parizu puna je sanjarenja, romantike i melanholije. To je ujedno film nostalgije, ljudske topline i žala za nekim boljim, sadržajnijim i kreativnijim vremenima. Svi ovi atributi interiorizovani su tako što su smešteni u ličnost glavnog junaka (pisca Gila Pendera), koji sa verenicom dolazi u Pariz u nameri da dovrši započeti roman. Imaginacija režisera filma dopušta mu nadrealnu avanturu u kojoj se Gil vraća u „zlatno doba“ dvadesetih godina minulog veka i druži sa najistaknutijim umetnicima toga vremena – Ficdžeraldovima (Fitzgerald), Zeldom i Skotom, Pikasom (Picasso), Dalijem (Dali), Hemingvejem (Hemingway), Gertrudom Stajn (Stein), Bunjuelom (Bunuel). Hod unazad kroz vreme vreme on nastavlja sa svojom novom partnerkom Adrianom koja kao i on čezne za prošlošću. Vraćaju se u Bel epok, u period koji devojka smatra zlatnim dobom Pariza. U Mulen ružu upoznaju slikare Tuluz-Lotreka (Toulouse-Lautrec), Gogena (Gauguin) i Degaa (Degas), za koje je najlepši bio minuli period Renesanse! Na osnovu doživljenog, Gilu postaje jasno da svi ljudi imaju svoje „zlatne vekove“ i da se oni po prvi-

⁴⁷ Nevena Daković, *Melodrama nije žanr*, Novi Sad, Beograd: Prometej, Jugoslovenska kinoteka, 1994. 76.

⁴⁸ Ljubomir Maširević, op. cit., 187–188.

lu ne nalaze u sadašnjosti nego u prošlosti. U ovom filmu nostalgije korišćen je postupak „preskakanja“ vremena i prostora u slobodnom hodu kroz vreme. Vreme i prostor nisu zadati i objektivni, već se prepuštaju slobodi čovekovog izbora.⁴⁹ Istorijska fakta se brišu i prepuštaju našoj subjektivnoj proceni – činjenice nam služe da bismo se njima igrali, kombinovali ih po ličnom nahođenju, sklapali ih i rastavljali poput igre dece sa pazl elementima.

Mnoge komedije Vudija Alena sadrže parodične elemente, a jedna od njih, *Ljubav i smrt* (*Love and Death*, 1975) je u celosti tipičan primer filmske parodije kao suštinskog elementa postmodernog izraza. Film parodira klasična dela ruske književnosti, pre svega Tolstojev *Rat i mir* i najpoznatije romane F. M. Dostojevskog – *Braća Karamazovi*, *Idiot* i *Zločin i kazna*. Reč je o komediji prepunoj aluzija, citata i referenci na klasike literature i evropske kinematografije, posebno na Bergmana i njegov Sedmi pečat. Posebno je upečatljiva scena bitke koju prati muzika Sergeja Prokofjeva (Prokofiev) iz Ajzenštajnovog (Eisenstein) filma *Aleksandar Nevski* (1938). Neke od važnijih životnih tema kao što su ljubav, smrt, zločin i kazna plasirane su preko mnoštva šaljivih osvrta u kojima dominiraju fantazija, pronicljivost i apsurd.

Kada je reč o ostalim postmodernim tendencijama, poput one koja briše granicu između umetničkog i popularnog (film, pop-art, video-art, video-spot islično), Vudi Alen je i tu nenadmašan jer svojim celokupnim filmskim opusom na najbolji način pokazuje kako se estetsko u popularnoj kulturi može učiniti zabavnijim, a zabavno podići na „kulturniji“ nivo.⁵⁰ Njegovi filmovi, generalno, slede postmoderni princip koji se odnosi na slabljenje moralnih granica i relativizaciju suprotstavljenih etičkih principa koji se odnose na borbu dobra i zla. Erozija moralnih kodeksa koji su važili u periodima prosvetiteljstva i moderne, dovela je do toga da ono što je u životu, pa i na filmu, nekada bilo neprihvatljivo, danas deluje sasvim uobičajeno i normalno. Alenu je to sasvim jasno i on svoje stavove spontano i nenametljivo prenosi na publiku. Ostavljajući gledaoca u nekom stanju blaženstva i radoznalosti, on je u stanju da u komičnom tonu govori o stvarima koje su veoma ozbiljne, sudbonosne i tragične, a sve to zahvaljujući ogromnoj paleti postmodernih umetničkih sredstava koje mu stoje na raspolaganju, kao što su aluzija, satira, farsa, groteska, sarkazam i cinizam. Konačno, na osnovu stila kojim se ovaj režiser služi, a koji se sastoji u posebnoj eleganciji, šokiranju i sofisticiranom humoru, može se reći da njegova estetika ima mnoge odlike koje se pripisuju

⁴⁹ Inače, film je od samog nastanka, a za razliku od drugih umetnosti, daleko pre postmodernističkog buma imao mogućnosti da čini da se istovremeni događaji mogu pričiniti kao sled, a raznovremeni kao istodobni. Prostor na filmu gubi svoj statički karakter i postaje na neki način pokretan. I kao što prostor dinamizuje i poprma vremenske koeficijente, tako i vremenski odnosi dobijaju prostorne karakteristike (Vidi: Arnold Hauser, op. cit., 153).

⁵⁰ Nikola Božilović, *Ogledi o popularnom*, Niš: Filozofski fakultet u Nišu, 2016. 42.

kempu. Ta estetika ima sličnosti sa onom koju razvija Dejvid Linč, a koja pokazuje sklonost ka bizarnom, ka visokoj vizuelnoj estetizaciji (Vudijevi nezaboravni urbani pejzaži Njujorka, Pariza ili Rima, prim. N. B.) i parapsihološkim temama, uz vraćanje na modu i modne stilove pedesetih (džez muzika, izgled). Ovakva režija u savršenom skladu je sa kemp postulatima.⁵¹ Ona na neki način povezuje jedinstvene i sasvim osobene filmske stvaraoce kakvi su Alen i Linč.

Na kraju, treba istaći da je muzička podloga Alenovih filmova integralni deo ukupne atmosfere koju on želi postići. Muzika, prvenstveno džez, u koordinaciji sa slikom gradi ambijent u kome likovi konstituišu međusobne odnose. Bez takve muzičke podloge filmovi Vudija Alena ne bi imali prepoznatljivu romantiku, sjaj i neodoljivost pred kojima gledaoci ostaju očarani. *Soundtrack* je, naprosto, dodatni pečat u autorskom rukopisu ovoga reditelja. Karakter likova i njihovih složenih međusobnih odnosa teško bi se razumeo i doživeo bez zvuka džeza u pozadini, bilo da je u pitanju Beni Gudmen (Goodman), Glen Miler (Miller), Djuk Elington (Ellington) ili Kol Porter (Porter). U najkraćem, muzika ovom režiseru ne služi da, kao nekada u nemom filmu, popuni „zvučne rupe“,⁵² već da u sadejstvu sa slikom doprinese gradnji atmosfere. Zahvaljujući tome zvučni materijal u filmovima Vudija Alena prestaje biti ilustracija slike i postaje film. U muzičkoj podlozi Alenovih filmova ima retro stila, nečeg postmodernog, a to je pre svega osećaj nostalgije za 1940-im i 1950-im, u kojima je džez predstavljao simboličku ili kulturnu identifikaciju američkog društva. Ako se svemu tome dodaju maestralno korišćeni montažni postupci, koji podrazumevaju simultanimizam vremena i prostora, poštovanje asocijativne logike izgradnje dela, uvođenje bodrijarovskih simulakruma iproizvodnju izmaštanih slika koje podstiču nostalgiju – dobijamo postmoderni filmski opus *par excellence*. Ali opet, ne tipičan već kreiran naneponovljiv – autorski način.

Zaključak

Ima dosta razloga da Vudija Alena nazovemo egzistencijalistom jer je on lična i intimna osećanja (apsurd, strepnja, neuroza, teskoba, otuđenje, ništavilo, strah od smrti) smeštao u karaktere svojih filmskih junaka, pokazavši da autobiografski elementi mogu imati uspešnu estetsku transpoziciju. Po mnogo čemu Alen ima dosta zajedničkog sa istaknutim filozofima egzisten-

⁵¹ Milena Dragičević Šešić, op. cit., 178.

⁵² Vartkes Baronijan, *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981. 100.

cijalizma. Na primer, Sartre je svoju misao usmeravao ka pojedincu i njegovoj težnji za totalnom slobodom, a Alen mu je sličan po tome što u svojim delima iznosi kritiku društva, dajući sebi slobodu da se slobodno i nekonformistički ponaša u stvarnom životu –neskriveno je promiskuitetan, ljubaviše sa šiparicama i izvrgava ruglu konvencionalne etičke kodekse. Istovremeno, ne ustručava se da sa ironijom gleda na veru, religije i bogove, da ismeva intelektualce, umetnike i političare od autoriteta. U estetskom oblikovanju svojih dela, pre svega filmskih, on je na najbolji način koristio sve prednosti izražavanja koje poseduje sedma umetnost. U svim filmovima vešto je kombinovao postmodernističke elemente parodije, ironije, satire, apsurdna, nelinearne naracije i drugih izražajnih sredstava.

Postmoderni film koji se odlikuje mešanjem žanrovskih konvencija ima mnogo vrhunskih režisera. Alenu je komedija polazište iz koga kreće u slobodnu šetnju kroz sve filmske žanrove. To čini na način koji je neponovljivo originalan, energičan, lucidan, pronicljiv, sofisticiran i, nadasve, beskrajno duhovit. Taj ljubitelj džeza, obožavalac apsurdnih komedija Boba Houpa (Hope) i braće Marks (Marx), kao i montipajtonovskih zavrzlama, jedini je pesimista koji svoje filmove završava hepiendom! Ako se saglasimo sa tim da postoje različiti obrasci komike u popularnim umetnostima (film, strip, televizija), onda čaplinovskoj, alanfordovskoj i montipajtonovskoj duhovitosti možemo pridružiti jedinstveni *vudialenovski humor*, prožet elementima postmoderne estetike.

Literatura

- Alen, Vudi. *Puko bezvlašće*. Novi Sad: Solaris, 2007.
- Baronijan, Vartkes. *Muzika kao primenjena umetnost*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981.
- Bauman, Zigmunt. *Fluidni život*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2009.
- Božilović, Nikola. *Ogledi o popularnom*. Niš: Filozofski fakultet u Nišu, 2016.
- Cleary, Skye. *Existentialism and Romantic Love*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Daković, Nevena. *Melodramaniježanr: holivudskamelodrama 1940-1960*. Novi Sad, Beograd: Prometej, Jugoslovenskakinoteka, 1994.
- Damnjanović, Milan. (1970) Filozofija egzistencije, u: *Savremena filozofija*, ur. A. Stojković. Beograd: Rad, 1970, str. 183–205.
- Dragičević Šešić, Milena. *Umetnost i alternativa*. Beograd: FDU, Clio, 2012.
- Džejmson, Frederik. *Kraj umetnosti ili kraj istorije*. Beograd: Art Press, 2015.
- Gidens, Entoni. *Posledice modernosti*. Beograd: „Filip Višnjić“, 1998.

- Hajdeger, Martin. *Bitak i vreme*. Beograd: Službeni glasnik, 2007.
- Halas, Ana. Vudi Alen. *EDI-03*, 06, 2017 [online] Dostupno na: <http://edimagazine.me/vudi-alen/> [20. 11. 2019]
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Hauser, Arnold. *Sociologija umjetnosti 2*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Ingle, Zachary T. „A full meal with a vitamin pill and extra wheatgerm“: Woody Allen, Dostoevsky, and Existential Morality, in: K. S. Szlezák et al. (eds.), *Referentiality and the Films of Woody Allen*, 2015. 119–136.
- Kierkegaard, Søren. *B leš na smrt*. Beograd: Posebno izdanje časopisa „Ideje“, 1974.
- Kjerkegor, Seren. *Pojam strepnje*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1970.
- Kuk, Dejvid A. *Istorija filma II*. Beograd: Clio, 2007.
- Liotard, Jean-Francois. *Postmoderno stanje: Izvještaj o znanju*. Zagreb: Ibis grafika, 2005.
- Maširević, Ljubomir. *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja štampa, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2011.
- Moren, Edgar. *Film ili čovek iz mašte*. Beograd: Institut za film, 1967.
- Petrić, Vladimir. *Razvoj filmskih vrsta: kako se razvijao film*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1970.
- Petsche, Johanna. Religion, God and the Meaninglessness of it all in Woody Allen's Thought and Films. *Eternal Sunshine of the Academic Mind: Essays on Religion and Film*, 2009 [online] Dostupno na: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/SSR/article/view/712/704> [4. 12. 2019]
- Ranković, Milan. *Opšta sociologija umetnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996.
- Ranković, Milan. *Književno stvaralaštvo Dostojevskog*. Beograd. Vedes, 2001.
- Robinson, Dejvid. *Velikani smeha: istorija filmske komedije*. Beograd: Institut za film, 1975.
- Sartr, Žan-Pol. *Biće i ništavilo I*. Beograd: Nolit, 1981.
- Sartre, Jean-Paul. *Egzistencijalizam je humanizam*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1964.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Pearson Education, 2012.
- Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London and New York: Routledge, 2004.
- Šuvaković, Miško. *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga, 1995.
- The Talks*. „The Whole Thing is Tragic“. July 2012 [online] Dostupno na: <https://the-talks.com/interview/woody-allen/> [16. 11. 2019]

Uzelac, Dragan. Klasici filma: Vudi Alen. *Kvaka*, 30. Kolovoza 2019[online]
Dostupno na: <http://www.casopiskvaka.com.hr/2019/08/dragan-uzelac-klasici-filma-woody-allen.html> [20. 11. 2019]

Vidaković, Mihailo. *Komično u filmu*. Beograd: Institut za film, 1995.

Zurovac, Mirko. *Umjetnost kao istina i laž bića: Jaspers, Hajdeger, Sartr, Merlo-Ponti*. Novi Sad: Matica srpska, 1986.