



Нови Тарантинов филм и политизација насиља

Амерички режисер Квентин Тарантино, који је прошле године прославио 20-годишњицу свог филмског стваралаштва, претходних недеља није крио изиритираност због упорног стављања његовог најновијег филма, „Џанга раскованог“ (*Django Unchained*, код нас бизарно преведено као „Ћангова освета“) у контекст недавног масакра у вртићу Њутауну. Наиме, након овог немилостивог догађаја, „контрола наоружања“ постала је централна политичка тема у Сједињеним Државама и начисто потиснула у други план кризу, социјалну неједнакост и питања страних имиграната, а грозничаво упирање прстом у „кривце“ за америчку „револверашку манију“ није могла да заобиђе и „најкрвавијег“ холивудског режисера, и то баш у тренутку када је овај избацио у биоскопе свој први вестерн. Тарантинова спектакуларна филмска сага од два сата и четрдесет пет минута, замишљена истовремено као омаж целом жанру вестерна и као филозофско-социолошки трактат о расизму и ропству, као што то превише често бива са његовим филмовима, сведена је искључиво на душебрижничко питање *насиља*

, које код овог режисера карактеристично пластично, раскалашно и пренаглашено. У овом „најамеричкијем“ од свих Тарантинових филмова (без обзира на то што је, према сопственом признању, приликом његовог снимања богато користио европске узоре, или, боље речено, амерички одраз у европском огледалу), а чији је циљ био да се укаже не дубинску везу између вестерна и моралног самоутемељења америчког друштва, велики број режисерових савременика није видео ништа осим мноштва пуцњаве и „бесмисленог убијања“. И наравно, Тарантино је по ко зна који пут оптужен да „глорификује насиље“, „даје лош пример (млађој) биоскопској публици“ и „приказује изопачену слику Америке“, иако је истина, у ствари, потпуно супротна – Тарантинови филмови управо представљају слику оне, некада толико вољене, а данас заборављене Америке, и један од најубедљивијих доказа да америчка култура постоји и да поседује недвосмислену вредност и изван токова новца и „индустрије забаве“.



Чињеница да један вестерн попут „Џанга раскованог“ обилује револверашким обрачунима у основи може да изненади само оне људе, који су се претходно саблажњавали што у његовој „Неславној копилади“ (*Inglorious Basterds*, 2009) протагонисти на мучки начин убијају нацисте, што је његов кунг-фу филм „Убити Била“ (*Kill Bill*, Vol. 1 & 2, 2003-2004) препун поломљених вратова и одсечених удова, а његови криминалци из „Уличних паса“ (*Reservoir Dogs*, 1992), „Петпарачких прича“ (*Pulp Fiction*, 1994) или „Џеки Браун“ (*Jackie Brown*, 1997) немају нимало поштовања за интегритет људског живота. Критичари који су све ове филмове одбацивали као морално проблематичне углавном су превиђали да сваки од њих у основи тематизује губитак осећаја за добро и зло у америчком друштву, који се затим осликава у кристално јасној црно-белој моралности америчких филмова Б-продукције.



Ово је поготово случај са „Неславном копилади“, која је Тарантина и формално из домена компилације и оживљавања естетике и тематике америчког треша из 60-их и 70-их лансирала у „озбиљне теме“ светске кинематографије (и етике), какав је однос западне цивилизације према немачком нацизму. Баш као што је велики број јеврејских организација тада обасуо режисера дрвљем и камењем због тога што је „жртву претворио у целата“ (наиме, филм прати „јеврејски одред“ америчких командоса који по Француској лове, муче и зверски убијају нацисте), и острашћени активисти за црначка права у САД оптужили су га да је у свом последњем филму „обесмислио и профанисао“ жртве америчког робовласничког система, а да је патња црних робова „инструментализована“ у циљу „јефтине забаве“. И једни и други су, при том, потпуно игнорисали то што су ова два филма после дужег времена нацизам и расизам, два школска примера „радикалног зла“ у новијој историји запада, ставили на место које им у цивилизованом западном друштву припада. Баш као што су више него претенциозно игнорисали Тарантинов блистави дијалог и беспрекорну нарацију, као и његов дар да из својих глумаца извуче максимум и да их, по правилу, „поново открије“ као великане

америчке сцене.

Филмско насиље наспрам историјског насиља



Да је „Џанго раскован“ филм са изузетно много насиља, то није спорно. У складу са Тарантиновом раскошном естетиком хиперболе и претеривања, тај филм је препун свега онога што је иначе красило овај жанр током претходног века – он је забаван, динамичан и узбудљив, одликују га изванредна музика (Тарантино је за потребе „шпагетизације“ свога вестерна чак обезбедио музички прилог легендарног Енија Мориконеа), блистави и интелигентни дијалози и свакако маестрална глума, пре свега у споредним (али кључним) улогама које су остварили Кристоф Валц, Леонардо Дикаприо и Семјуел Л. Џексон, али ништа мање и код Џејмија Фокса, који са великим успехом тумачи протагонисту филма, ослобођеног роба и револвераша Џанга Фримена. Али оно што вестерн чини вестерном је у основи његова црно-бела моралност и једна шаблонизована и униформисана, али искрена апотеоза слободе. А специфичан и изванредно педантан начин на који Тарантино инкорпорира оба ова метанаратива (о добру и злу и о слободи) у свој филм управо су оно што његово остварење чини истински великим.



У једном недавном интервјуу, Тарантино је истакао да вестерни сваке епохе тачно и прецизно одсликавају вредности и страхове свога времена. Према његовим речима, сви вестерни 50-их година баве се рађањем културе „америчког предграђа“ и по правилу у себи имају фигуру Ајзенхауера, у 60-им су по правилу обременењени тематиком Вијетнама, док у 70-им њихова доминантна црта постаје афера „Вотергејт“ и неповерење у владу. Што се тиче самог „Џанга“, Тарантино се у њему определио да тематизује вероватно најакутнији проблем нашег времена – заборав слободе у њеном темељном,

Пише: Никола Танасић
недеља, 27 јануар 2013 11:54

хуманистичком и морално обавезујућем значењу. У своме сценарију он црно-белу етику вестерна ставља на пробу суочавајући је са једним од најнепријатнијих елемената америчке историје – робовласништвом. Ослобођени роб Џанго (Фокс) склапа партнерство са искусним, образованим и интелигентним ловцем на уцене, др Мартином Шулцем (К. Валц), налазећи у том послу („убијање белаца за паре“) морално задовољење за патње и мучења кроз која је као роб прошао. Тарантино овде иронично подвлачи да су робовласништво, које се као појава у традиционалном вестерну најчешће игнорише, и лов на уцене, који се глорификује, заправо лице и наличје једне исте врсте посла, *flesh-f or-cash*

, односно, „трговине људским месом“. На тај начин освета ослобођеног Џанга постаје потпуно непосредна. Баш као што у једној сцени он бичује и понижава свог бившег надзорника са плантаже памука на потпуно идентичан начин на који је сам био понижаван, убијајући и уновчавајући лешеве робовласника (и њихових сатрапа) он заправо њих инструментализује и дехуманизује исто онако, како они сами инструментализују хиљаде црних робова.



Без сумње, овај осветнички поход бившег роба, а сада „најбржег револвераша Југа“, бруталан је, бескомпромисан и, у складу са Тарантиновом естетиком, крајње експлицитно насилан и крвав. Али у „Џангу“, баш као што је то раније био случај са „Неславном копилади“, ми у ствари видимо два типа насиља – једно „тарантиновско“, крајње ритуализовано, пренаглашено до бесмисла и пре свега *забавно*, и друго „историјско“ – пластично, реалистично, застрашујуће, које код гледаоца изазива мучнину и гађење и тера га да окреће главу. Чак је и сам режисер подвукао да прави ову разлику између „филмског насиља“ које је забавно и пријатно, наспрам „бруталне реалности ропског живота“ у XIX веку, која је, како је он истакао, у филму *само један делић*

онога што се заиста догађало, и што би, у ствари, „било неукусно приказати у једном играном филму“. Овај наративни поступак је код Тарантина више него очигледан на нивоу саме режије. Док ситуације „филмског насиља“ он разрешава уобичајено хиперболисано и на очиглед публике, са нескривеним набојем (црне) комедије, у приказивању мучења и малтретирања робова он је обазрив, суздржан и пажљив, налик на било ког другог режисера који се подухвата сличне теме. Ове сцене „реалног, историјског насиља“ су по правилу кратке и узнемирујуће, у одређеним ситуацијама толико мучне да Тарантино прибегава чак и за њега врло неуобичајеном склањању камере у страну када се догађа нешто нарочито одбојно. А згађеност и гнев које публика

природно осећа при овим сценама он надокнађује „ретрибутивним насиљем“, у коме се протагонисти крајње очигледно иживљавају над починиоцима оног првог облика злочина и неправде. Обе врсте насиља су, дакако, нужне да би филм могао да функционише – прво је ту да гледаоца ангажује и, Аристотеловским речником, обрмени осећањима страха, патње и жалости, док је друго ту управо у циљу „катарзе“, али нарочите катарзе која је карактеристична за жанр вестерна – олакшања које следи када негативац добије „метак који му следује“, а протагониста тријумфално одјаше у сумрак.

Потпуно идентичан поступак могли смо да видимо у „Неславној копилади“, с тим што је Тарантино у том филму сву историјску тежину страха нацизма уложио у уводне сцене филма, равне по „озбиљности“, рецимо, „Шиндлеровој листи“ (*Schindler's List*, 1993.) или „Пијанисти“ (*The Pianist*, 2002.), где немачка тајна полиција масакрира једну јеврејску породицу у Француској, да би касније уследио, у основи колаж различитих америчких и европских жанровских филмова о Другом светском рату, са естетиком која је варијала од „Дана-Д“ (*The Longest Day*, 1962.), преко „Озлоглашене“ (*Notorious*, 1946.) до „Повратка отписаних“ и „Пљачке Трећег Рајха“. У „Џангу“ су ти прелази знатно суптилнији и цели филм оставља утисак кохерентне целине, уз минималне варијације међу жанровима, које у основи прате прелазе са мучне историјске сценографије на основну радњу у духу шпагети-вестерна. Имајући то у виду, „Џанго раскован“ је, заправо, најсуздржанији и најмање разметљив Тарантинов филм, вероватно први који је направио, а да је прво „жанровски“, а тек онда „тарантиновски“.

Антирасистички вестерн и дијалектика господара и роба

Разлог због кога је жанр вестерна свакако био најпримамљивији Тарантину јесте његова црно-бела моралност, због које је он одувек био и остао парадигматски холивудски жанр, чак и након што су вестерни увелико престали да доминирају америчком филмском продукцијом. Морална искључивост и неумитност казне за почињена злодела,

Пише: Никола Танасић
недеља, 27 јануар 2013 11:54

без плачљивог нео-холивудског инсистирања на „поштовању закона“, „демократских процедура“ и „људских права“ представљају лајт-мотиве безмало свих Тарантинових филмова, као и централну тематику његових „великих филмова“ из последње деценије – „Убити Била“ и „Неславне копилади“. У „Џангу“, међутим, он иде корак даље, стављајући холивудски црно-бели моралитет у непосредни контекст „црно-белих односа“ у САД, заштравајући и радикализујући једну од тема која у америчком друштву подлеже управо најжешћој (ауто)цензури. При томе Тарантино робовласништво и милитантни јужњачки расизам третира на потпуно исти начин на који је у „Копилади“ третирао нацизам, као *радикално зло*

са којим „нема преговарања“, према коме „нема толеранције“ и које треба *беспоштедно уништавати свим средствима*

. Он не претендује да по овом сложеном питању „сагледа реалну слику“ и „покрије све углове“, његово приповедање је потпуно црно-бело и идеализовано, како једном вестерну и приличи. Али то не значи да су његови ликови површни и плитки. Штавише, Тарантино носећој четворци (Фокс, Валц, Дикаприо и Џексон) поставља изузетно захтевне глумачке задатке да покрију невероватну психолошку комплексност која, упркос искарикираности карактера, задире у дубину проблема односа господар-роб на начин на који је то мало ком уметничком остварењу пошло за руком.



Адекватно извођење ових улога додатно је отежано чињеницом да сви ликови већину времена нешто изигравају и за нешто се издају – Џанго (Фокс) изиграва црног гонича робова (улога, за коју коментарише да представља највећу нискоост до које људско биће може пасти, и у коју се уживљава са језивом смиренošћу и убедљивошћу), др Шулц (Валц) са далеко мање успеха и са једва прикривеном резигнацијом изиграва богатог робовласника, окрутни јужњачки латифундиста Калвин Кенди (Дикаприо) изиграва пријатног и углађеног светског човека пред свима, док његов управник имања, црнац Сајмон (Џексон) нељудском брзином прелази из улизичке снисходљивости у чудовишну безобзирност и тиранију. Нарочито занимљив детаљ у Тарантиновом приповедању представља чињеница да он ни у једном тренутку не разбија зид између роба и робовласника сучељавајући Џанга, не лично са Кендијем, већ управо са његовим слугама и робовима, а пре свега са Сајмоном, кога Кенди описује као „још једног изузетног

Пише: Никола Танасић
недеља, 27 јануар 2013 11:54

чамугу“. Док се Кендију у његовој нечовечности, примитивизму и окорелом расизму (прво духовито, а затим на језив начин илустрованим кроз његову љубав према френологији) супротставља образовани, многојезични и истински хумани ловац на уцене Шулц (иначе Немац, тј. припадник у оно време најслободарскије и најпросвећеније нације Европе), питање ропства се кроз однос Џанга и Сајмона премешта са социолошког на чисто психолошки ниво. Док први представља „црњу“ који је властитим држањем, харизмом и ауторитетом успео да се еманципује до (истински слободног) човека, Сајмон је сопствену харизму и ауторитет у потпуности засновао на своме слепом покораванју господару и негирању своје сопствене човечности. Тарантино тако илуструје да се борба за ослобођење робова водила на два важна фронта, међу белим људима, који су били огрезли у мрачњачку идеологију своје властите супериорности, и међу црнцима, које је физичка сила и живот у ланцима убедио да су такви односи међу људима *нормална ствар*. Ова перспектива у веома битном смислу изводи филм из контекста про-црначког идеолошког памфлета и ставља га у један шири, општехуманистички контекст, показујући како истина о међуетничким и расним конфликтима у суштини *није* црно-бела, а пре свега у којој мери шовинизам и аутошовинизам иду руку под руку као две потпуно равноправне манифестације једне исте појаве.

Тарантинов „Данго“: црно-бели моралитет и етика слободе

Пише: Никола Танасић
недеља, 27 јануар 2013 11:54

