

Милица Мустур, ДАРКО Р. ЂОГО*
(Институт за књижевност и уметност, БЕОГРАД / ПБФ Светог Василија Острошког
УНИВЕРЗИТЕТА У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ)

КОМИЧКА МЕЛАНХОЛИЈА КУЛТУРЕ Јудео-хришћанска култура и светска књижевност у филмовима Вудија Алена

Апстракт: Стваралаштво Вудија Алена представља интерпретацију доминантних појава и токова савремене културе као што су интелектуализам, отуђење, хиперсексуализованост човека и потпуна несигурност у елементарним облицима социјализације. Заправо, готово да и не постоји савремени културни, и шире, друштвени феномен који Ален није приказао, оживео, извргнуо не толико подсмеху колико комичкој меланхолији. У том смислу, филмски опус Вудија Алена постао је тачка преламања у којој тоталитет тематизованих културних феномена сада продукује нови културни садржај чија је вредност релевантна не само као један од филмских језика једног од филмских аутора, већ као трансдисциплинска жижа која преиспитивањем дотадашњег ствара нешто ново. А стварање новог ревизијом постојећег манифестује се у Аленовом опусу као један сасвим аутентичан поглед на савремену културу из перспективе њених традицијских компоненети, поглед који увире у комичко-меланхоличну визију културе. Из мноштва културних појава које Ален на тај начин подвргава ревизији у овом раду биће издвојени аспекти јудео-хришћанске традиције и светске књижевности, који се на поетичком хоризонту овог режисера показују комплементарним. Тако Аленов опус открива креативни приступ јудео-хришћанској књижевности која је својим сталним динамичним „антропоморфизмом“ питање односа Бога, човека и света посматрала не као метафизички исказ, већ као динамику „психолошких“ слика: дало би се показати да је управо једна парадоксална монотеистичка динамика Божанске Личности у основу Аленовог поигравања са питањима смисла постојања. Такође, светска књижевност за Вудија Алена није сценски декор нити начин да се накнадно интелектуализује атмосфера филма уз помоћ референци на књижевна дела. Светска књижевност је по себи, са својим опсесијама човековом сакривеном унутрашњошћу, неотклоњиви оквир за разумевање и интерпретацију садржаја и значења Аленових филмова. Оба феномена, јудео-хришћанска традиција и светска књижевност, учествују оним својим аспектима који илуструју човеков онтолошки и егзистенцијални статус и његове психолошке колоплете, у настајању Аленовог метанаратива о култури као позорници комичке меланхолије.

Кључне речи: Вуди Ален, филм, јудео-хришћанска култура, светска књижевност, култура, комичка меланхолија

Када један уметник у своје стваралаштво унесе запитаност над

mima_p@gmx.at, darkodjogo@gmail.com

смислом човековог постојања, изврсну књижевну и културну ерудицију, непатворени дар за комедију, благу дозу животне меланхолије коју свако од нас у себи носи и способност да све ове дарове представи у скоро сваком кадру својих филмова, онда је култни статус једног таквог филмског уметника готово сасвим изванредан. Наравно, универзални уметници траже ренесансе, а ренесансе траже универзалне уметнике. Тако је чак и са ренесансама протеста, преиспитивања, несигурности, отуђења. И оне траже свој глас који ће казивати о трауми садашњости поигравајући се са понуђеним решењима из прошлости. Можда је отуда последње велико време када се у светској култури могла појавити једна таква личност у којој се културна прошлост непрекидно оживљава и постаје садашњост препуна референци и алузија управо оно када се у филмској уметности појављује Алан Стјуарт Конигсберг, нама свима познат као Вуди Ален. Вуди Ален је последњи велики режисер који је стварао дела за релативно широку публику у времену када су историјске, књижевне или религијске референце могле да се уплићу у филмски језик, а да се гледаоцу не мора објашњавати или чак наметати релевантност светске књижевности, филмске уметности или религијске проблематике за филмско и егзистенцијално искуство. Узаврелост мисаоних токова касних шездесетих и раних осамдесетих година 20. века, унутар које феноменологија отуђења, емоционалне несигурности, конзумеризма и тираније естетског нису остале без својих књижевних и филмских израза, формирала је један темељни сензибилитет не само Вудија Алена, него и екипе окупљене око „Летећег циркуса Монтија Пајтона“, с том разликом што су слојеви читања филозофа и књижевника егзистенције као и филмски језици Ингмара Бергмана и европске кинематографије код Вудија Алена дали неупоредиво драматичнији комплекс тематика изречених у меланхоличној комици. Можда отуда искуство гледања неког од Алених филмова уједно може бити забавно попут Монти Пајтоновог смисла живота (*Monty Python's The Meaning of Life*, 1983), просвећујуће и над-собом-запитано попут Дивљих јагода (*Smultronstället*, 1957) и омажно-алузивно попут Убити Била (*Kill Bill: Volume 1*, 2003; *Volume 2*, 2004). Зато уопште не може да нас зачуди неспорна чињеница да је већ у овом моменту филмски опус Вудија Алена постао не само спојница најширег спектра књижевних, филмских, културних утицаја него и сам културна чињеница првог реда. Као такав, он је већ постао „предмет истраживања“ у интердисциплинарним „научним“ и есејистичким подухватима. Тако се већ 2002. године у серији Кембриџски филмски класици (Cambridge Film Classics) појавила изузетно значајна студија Сема Џиргаса Филмови Вудија Алена (*The Films of Woody Allen*, Girgus 2002), а један од најзна-

чајнијих савремених филозофа и најзначајнији неокантовски филозоф данашњице, човек чији је допринос разумевању Платонових неписаних учења и Хегела неизмеран – Виторио Хезле пише знаменити спис Вуди Алена. Есеј о природи комичног (Woody Allen. *An Essay on the Nature of the Comical*, Hösle 2007).

Међутим, ма колико да је у филмском изразу Вудија Алена лако приметити разноврсност, само искуство гледања као и касније анализе углавном се фокусирају на, тако рећи, постмодерне егзистенцијале којима се Алена бави као и на пародијски приступ „великим наративима“ и идентитетима. Овакви приступи нам често омогућавају увид у порекло алузија, књижевно-филмских цитирања и пародирања, али нам не омогућавају да сагледамо управо оне слојеве дате у „великим наративима“ и идентитету (тј. идентитетима). Презирући „велике наративе“ и посматрајући „идентитет“ као својеврсну произвољну субјективност, пропустићемо читаву једну оптику која нам Аленове филмове показује другачијим и уметнички величанственијим од првог гледања и прости аналитике утицаја.

„Пародија теологије“ као рехабилитација мишљања о смислу

Иако се поимање јудаизма у европској свести сигурно вековима градило кроз идеју јудео-хришћанских основа хришћанског погледа на свет, чињеница јесте да је наш осећај присности са Старим Заветом уједно и замагљивао посебни живот јудаизма од доба када су се Синагога и Црква, средином другог века после Христа, разишле на својим историјским путањама. Како је, по констатацији Јарослава Пеликана, питање односа Цркве и Синагоге за прву генерацију хришћана, било питање односа према мајци, за другу, ону у којој су већину новообраћених чинили хришћани из хеленизма, то питање је било питање односа са таштом (Пеликан 2009: 41–42). (Овде као да је и сам Пеликан на трагу вудиаленовског израза и метафоре.) Нажалост, тек је трагедија холокауста учинила уши европског човека, можда не више нужно религиозног и не више хришћанина, расположеним да чују аутентично сведочење јеврејских мислилаца као што су Мартин Бубер, Абрахам Јошуа Хешел или Јакоб Таубес о томе какво је заправо јеврејско виђење тео-онтолошког триптиха Јахвеа, света и човека.

Наравно, морамо се запитати зашто би ово виђење уопште било битно за разумевање поетике филмских остварења Вудија Алена? Није ли његов ироничан приступ религији, па и „своме“ јудаизму, сасвим

довољан разлог да религију, а поготово јудаизам, прецртамо са листе конституенти његове филмске поетике? Није ли пародијски приступ једном таквом „великом наративу“ доказ утемељености самог чина пародије у том наративу? Одговор, међутим, не само да је методолошки негативан (тачније, не само да методолошки можемо оваквом гледишту приговорити да пародија не подразумева искључивање, него укључивање једног става у видокруг уметника¹), већ је могуће показати да је управо комичка меланхолија Аленових филмова још једна форма темељног егзистенцијалног искуства изабраности прогоњеног народа, једног по преимућству амбивалентног искуства. Теоретичари религије би можда били склони да искажу став према коме је историјско искуство јеврејског народа унутар кога је било толико страдања, али и свељудске потребе за радошћу заправо теологизовано кроз стална казивања о једном трансцендентном антропоморфном Богу, Богу са лицем и осећањима, Богу који се смеје, рида, благосиља и куне. Ово, наравно није нова теза и позната је од Ксенофана (в. Jeger 2007: 39–41) све до Фојербаха. Теолози би рекли да важи обрнуто: да је човеково биће по себи боголико у својој пријемчивости за драму и радост. Али, ма како заправо приступили ствари, једна је елементарна чињеница културне и идентитетске историје јеврејског народа до данас битна и за поетику Вудија Алена: један Бог двоструког личног искуства односа са човеком и односа са изабраним народом самим налази се у средишту једног меланхолично-радосног животног искуства човека који непрекидно стоји између трагичности своје животне позиције странца и потребе за радошћу и смехом. Штавише, осећај да свет још није спасен, тај дистинктивно јеврејски осећај за трагичност „веома доброг универзума“, оживљавао

¹ Адекватан пример пародијског приступа религијском садржају као начина да се он укључи а не искључи из поља културне и књижевне релевантности можемо да нађемо у пародијском укључивању „дела“ владике Николаја Велимировића у „канон“ српске модерне унутар Нове пантологије српске пеленгирике Станислава Винавера. Наиме, тим подухватом није се само на комичан начин предочавала (постојећа или непостојећа) дискрепанца између манира (и почесто маниризма) Николајевих Речи о Свечовеку и, очекивано, стилски и садржински архаичног садржаја ондашњих црквених проповеди – оштрица је још више уперена према монденском маниризму целе ондашње српске и југословенске културе која је у исто време опседнута занимањем за егзотичност Индије и Оријента и саблажњена ничеанским виђењем света. Винаверов „Ланда Пуранда звани Човек-Нечовек“ није само пародија на Николајевог Свечовека већ и на супротности између жељеног метафизичког холизма и културне обзирности: „Зашто лептири не носу о врату клепетушу, да би се знало кад је време да се пије бела кафа? Докле ће облацима владати позоришни власуљари?“ (Винавер 1938: 82–83), али коначни учинак није био само неминовни подсмех Николају, већ још пре и више: укључивање Николаја у српску модерну, саопштавање релевантности његовог дела које има шта да каже, па је и вредно пародирања. Аналогно томе, и Аленову пародију религије можемо пре посматрати као рехабилитацију питања о важењу религијског а не само као подсмех оном небитном.

је радост као есхатолошку перспективу наде, ишчекивања. Дакле, човек, према јеврејском схватању, стоји сам по себи у једној позицији комичке меланхолије. Иако би се могло тврдити да је Хришћанство такође склоно да у напетости између меланхолије због несавршености света и радости због ишчекивања коначног укидања трагедије космоса постави човека по себи у комичко-меланхолијску онто-антрополошку позицију у свету, чињеница је да је Јудаизам, са искуством страдања, измештања, гетоизирања изабраног народа кроз време профилисао још израженију самоиронијску комичко-меланхоличну позицију.

Да није у питању проста далека асоцијација већ истинска етосна основа (макар у пародијском огледалу) можемо увидети ако поближе истражимо историју доласка и укључивања источноевропских Јевреја у америчко друштво касног 19. и почетка 20. века. У својој изврсној и врло утицајној студији *A New Religious America* (2001) харвардски религиолог Дајана Л. Ек приповеда са колико се муке проширивала америчка парадигма „друштвено прихватљивог“ када су у питању религијски идентитети (в. Еск 2001: 48–65; нарочито су значајне странице 61–65 које одражавају стање „затварања врата за собом“ које се у америчком друштву дешава са коначном интеграцијом америчког јудаизма у друштво). Ни уклапање америчког јудаизма источноевропског порекла није се десило као топла добродошлица у нову средину већ као бар донекле трауматична борба за место под сунцем Источне Обале. Јасно мотивисани да успеју у новој отаџбини, преци и ближњи Вудија Алена јесу свет који и даље живи помало у самонаметнутој изолацији, а понекад у спољашњем зиду предрасуда. У доба када се профилише млади Вуди Ален, средином педесетих година 20. века, искуство јеврејског „кућног хумора“ већ може бити сасвим инкорпорирано у шири амерички осећај за комедију. Међутим, два елемента која ће касније бити толико значајна за његов филмски језик – проблем интелектуализма и амбивалентност комичког и меланхоличног – без сумње могу бити повезани са његовим животним искуством одрастања у америчкој јеврејској породици. Његова, засад једина шире доступна незванична биографкиња, Мерион Мејд у својој прикладно названој књизи *Живот без правила Вудија Алена* (*The Unruly Life of Woody Allen*, Meade 2000: 21 и даље) такође указује колики је значај за потоње увиде Вудија Алена имало његово одрастање „у хетерогеном кварту које су настањивали углавном Јевреји и понеки Италијан“ (Meade 2000: 21). Ово прво поглавље поменуте биографије није тек тако насловљено као „Бог и теписарење“ (*God and Carpeting*). Религија је значајна и као биографски контекст Алановог одрастања, али и као херменеутички кључ његовог каснијег рада. Циргас нарочито примећује

функционално значајно присуство Јудаизма у Злочинима и прекршајима (*Crimes and Misdemeanors*, 1989), чији наслов очигледно иронично дозива роман Злочин и казна Достојевског:

Without compromising his critical detachment, Allen in *Crimes and Misdemeanors* seriously uses Jewish institutions and rituals as a means for discussing and debating the film's moral and philosophical concerns. This provides an enriching and reinforcing social and cultural context for the development of Allen's characters who are the kind of Jewish professionals, intellectuals, and artists that frequently appear in his films (Girgus 2002: 130).

Не угрожавајући своју критичку дистанцу, Ален у Злочинима и прекршајима врло озбиљно употребљава јеврејске институције и обреде као средства којима дискутује и дебатује моралне и философске обзире који постоје у филму. Ово омогућава богат и моћан друштвени и културолошки контекст за развој Аленових ликова који су од реда јеврејски професионалци, интелектуалци и уметници који се тако често појављују у његовим филмовима [превод Д. Ђ.].

Џиргас сугерише да је Ален био углавном само делимично свестан значаја јудејског наслеђа за своје филмове, али и да је био склон да те утицаје понекад сасвим одбаци, не желећи да буде стереотипски означен као „јеврејски режисер“. Међутим, Џиргас сматра да Аленов отклон од имица „јеврејског уметника“, узрокован жељом да избегне тривијализацију свога рада, и сам на крају доводи до „порицања и тривијализације“ јеврејских тема и утицаја, што се, опет, може довести у везу са његовим честим склоностима ка „емоционалној амбивалентности, прерушавању и порицању“ (Girgus 2002: 131). Штавише, Џиргас налази не само друштвено-културолошки утицај јудаизма као важан за Алена, већ убедљиво показује да готово да нема његовог филма у коме се не поставља својеврсно питање „божијег присуства“ или „божијег посматрања“ човековог живота (Girgus 2002: 138). „Божије очи су на нама“ није, по њему, само једна реплика, већ суштински проблем филмског језика – да ли камера може и треба да покаже човекову унутрашњост на један потпуно огољен начин? Да ли је пародијски и комички приступ „религијском“ заправо само други начин да се поново актуализују питања о смислу постојања? Марк Конард нам скреће пажњу на то да је постављање питања о смислу постојања „сасвим природно“ повезано са питањем о „вредности живљења“ („God and the meaning of life, then, are at times quite naturally linked to the question of whether or not life is worth living“) (Conard 2004: 34) – што, заправо, у модерни уопште не

мора бити или најчешће није случај. Конард нас упућује на сцену из Љубави и смрти (*Love and Death*, 1975, филма о чијем ћемо значају рећи понешто више у наставку) коју сасвим лако можемо да идентификујемо као пародијски омаж „етичком доказу за постојање Бога“ од Паскала до Достојевског:

BORIS: Sonja, what if there is no God?

SONJA: Boris Dimitrovich! Are you joking?

BORIS: What if we're just a bunch of absurd people, who are running around with no rhyme or reason?

SONJA: But if there is no God, then life has no meaning. Why go on living, why not just kill yourself?

BORIS: Well, let's not get hysterical; I could be wrong. I'd hate to blow my brains out and then read in the papers they found something [pointing upwards].

БОРИС: Соња, шта ако Бог не постоји?

СОЊА: Борисе Димитровичу! Да ли се Ви то шалите?

БОРИС: Шта ако смо ми само гомила апсурдних бића, која безразложно јурцају наоколо?

СОЊА: Али, ако Бог не постоји, онда живот нема смисла. Зашто да и даље живимо, зашто се радије не бисмо убили?

БОРИС: Па добро, немојмо хистерисати; можда грешим. Било би ми одвратно да разнесем себи мозак, а после прочитам у новинама да су ипак нешто нашли [показује увис] [превод Д. Ђ.] (*Љубав и смрт*, 1975).

Ма колико се у повику „let's not get hysterical“ може чинити да је Соњина етичка сврховитост вере извргнута подсмеху, у исто време Ален рехабилитује управо паскаловски приступ проблему Божијег присуства („ако Бога нема, немам шта да изгубим, ако га има, атеизмом могу све да изгубим“). „Хистеричност“ Соњиног одговора можда сугерише једну културолошку позицију у којој је толико тога у европској цивилизацији и култури изграђено под претпоставком „јаког“ присуства Бога у свету, Његове бриге и љубави према човеку, али и одговорности за друге које је тај осећај подразумевао до границе на којој би се сама претпоставка „повлачења Бога из света“ могла појмити само са понешто жустром реакцијом. Али та позиција Божијег одсуства или непостојања управо јесте оно што се касније остварује у модерни. Аленово „I could be wrong“ – претпоставка могуће погрешности хипотезе о непостојећем/одсутном Богу у исто време извргава подсмеху контра-догму новог века, апсолутну увереност у ослобођеност питања о смислу постојања од питања о Богу. Можда је данашњи гледалац у стању само да се насмеје карактеризацији Соњине реакције као „хистеричне“, али за Алена су подједнако

комичне и њена етичка апологија религије колико и апсолутност вере у свет без Бога. Ова амбивалентност комичког приступа метафизици, коју Хесле одмах повезује са Кјеркегором (Hösle 2007: 1) у исто време извргава подсмеху али и интимно приближава гледаоцу питање о смислу постојања, питање које је инхерентно људској егзистенцији, али се у свету испуњеним болом пречесто игнорише и прећуткује.

Не представља никакво „чудо“ смештање питања о смислу постојања у једну филмску пародију руске књижевности. Сама светска књижевност појмљена је код Алена као својеврстан изазов за преиспитивање неодговорљивог питања о смислу живота, као место у коме се то питање непрекидно поставља (или се постављало), али које ни само није дало коначне одговоре на њега – а оне које јесте дало, комедија је позвана да оприсутни, али и извргне интимном подсмеху, пријатељској шали. Теолошка етика подразумева једну сетну комичко-меланхоличну амбиваленцију. Али није само „религија“ комичко-меланхолични позив на неодговорено питање о смислу. Култура савременог човека задржава поменути амбиваленцију. Светска књижевност, као израз те културе, такође.

Визија комичке меланхолије културе остварује се код Вудија Алена учесталом алузивношћу на канон светске књижевности. Према њој он у многим својим филмовима чини један постмодернистички искорак, укључујући у свој стваралачки хоризонт и европски и амерички књижевни канон, а, у мањој мери, и тривијалне литерарне жанрове (научну фантастику, крими роман и сл.). Тај искорак могуће је назвати постмодернистичким у оном првобитном лиотаровском схватању, по коме једна појава мора најпре бити постмодерна да би била модерна, што ће рећи да Лиотар доживљава *постмодерно* као трајни процес самопреиспитивања модерне, у циљу сталног унутрашњег развоја који јој је инхерентан (в. Лиотар 1988).

Са данашње позиције могуће је уочити сличности Лиотаровог концепта постмодерног са теоријским разматрањима о идејним упоришима саме модерне, конкретније, модернистичке књижевности. Тако Светозар Кољевић у књизи *Хумор и мити* прати феномен који открива да многа значајна дела европске књижевне традиције као своју иницијалну тематику садрже пародијско исмевање одређеног мита – примера ради, код Сервантеса је то мит о витешком херојству – да би путем хуморног односа према миту или његовим елементима доспели до својеврсне парадоксалне визије живота. Та парадоксална визија настаје узајамним деловањем хумора и мита: хумор разара митску слику света и чврсте облике постојања садржане у њој. Међутим, пародијско ослобођење од

митског терета тече у овим романима напоредо са тежњом да се новоосвојени простори слободе ипак подреде неком (новом) митском оквиру постојања. А ова тензија између парадоксом повезаних противречности никада се до краја не разрешава. Само тако је могуће схватити да у личности Дон Кихота данас видимо и пародију витештва и истинског трагичног јунака (в. Кољевић 1968).

Аленова поетика комичке меланхолије културе темељи се управо на једном таквом парадоксу: то је парадокс рушења (модернистичког) мита о „сакралном“ статусу књижевности као врхунске епистеме, као кључа за разумевање стварности у њеном тоталитету. Али, истовремено са разграђивањем старог, Ален гради нови мит: велику филмску причу о незавидном положају човека двадесетог века који у свој животни хоризонт не успева да укључи ни оне тековине (махом класичне) књижевне традиције које још увек имају снагу културног и егзистенцијалног оријентира.

Тако Ален истовремено врши хуморну деконструкцију европског и америчког литерарног канона и вредности које су у њима афирмисане и поново открива значај њихових дубинских слојева. То је један двострани, парадоксални процес. Апсолут културе је пољуљан неминовношћу историјског тока. Он је пољуљан у темељима, али се без њега ипак не може.

У овом раду биће речи о два Аленова карактеристична приступа топосу књижевности, од којих сваки формулише једну идеју о улози литературе у америчком друштву касног двадесетог века. Различити су при томе „односи снага“ између комике и меланхолије. Они и иначе код Алена варирају од филма до филма. Какава ће размера бити успостављена између комичког и меланхоличног зависи од тематизованог предмета, тј. од централне идеје о статусу књижевности у културној свести америчког савременог друштва коју Ален жели да пренесе.

Промашена рецепција канона: Љубав и смрт

У целокупном опусу Вудија Алена филм *Љубав и Смрт* (*Love and Death*, 1975) јединствен је пример тематизације искривљене и промашене рецепције светског књижевног канона. Аутор овде пародира кључна места руске класичне књижевности 19. и 20. века на начин који открива њихову суштинску несхваћеност у оквирима америчке културне свести. Комички елементи као константа Аленове поетике у *Љубави и смрти* јављају се у виду гротеске и екстремно заостреног комичког апсурда.

Мушки протагониста филма Борис Грушенко (Вуди Ален) својеврсна је пародијска инверзија познатих јунака руске класичне литературе, гротескни антихерој рођен из једне врсте збирног пресека јунака Лава Н. Толстоја и, пре свега, Фјодора М. Достојевског. Борис је руски интелектуалац сељачког порекла и кукавичке нарави, који током Наполеоновог напада на Русију игром апсурдног случаја постаје ратни херој. По повратку из рата Борис се жени рођаком Соњом (Дајан Китон), услед претходно лакомислено датог обећања са њене стране. Соњин и Борисов брак протиче у сиромаштву, карикатурално компензованом бесконачним философским дијалозима о егзистенцијалним темама, нарочито двома назначеним у наслову филма. У њима се рефлектују мотиви, алузије и цитати из Толстојевог *Рајна и мира* и *Ане Карењине*, а понајвише из романескног универзума Достојевског приказаног у *Злочину и казни*, *Браћи Карамазовима*, *Идиошу* и *Коцкару*. У тим дијалозима двојац Борис/Соња недвосмислено алудира на однос између Соње Мармеладове и Родиона Раскољникова из *Злочина и казне*. Вероватно најпознатији пар књижевног космоса Достојевског и њихова фатална егзистенцијална повезаност постали су доста пре Аленове филмске интерпретације циљ бројних аналитичких подухвата, често панегрички настројених према њиховом изумитељу, али неретко и отворено осуђујућих. Довољно је сетити се квалификације Владимира Набокова који сцене описа Соњиног и Раскољниковљевог односа обележеног рас-трзаношћу између почињеног злочина и могућности искупљења кроз веру назива „мелодрамском сентименталношћу“. У скоро гадљивом тону, цитирајући Ивана Буњина, Набоков се гнуша читаве панораме јунака Достојевског који „просипају Исуса на све стране“ (“spilling Jesus all over the place”) (Nabokov 1981: 71).

Чини се да је Вуди Ален далеко од оваквог денунцијаторског става, и поред отворене карикатуре опсесивних тема и књижевне драматургије Достојевског. Најпре, за разлику од строгог, озбиљног и морализаторског тона у који упадају критичари Достојевског, нападајући управо моралну строгост и пренатегнути патос његових сижеа, Ален се креће на пародијској скали од хуморног до гротескног, и тако постиже двојак ефекат: депатетизацију високог тона у којима се код Достојевског пројављује значај „последњих питања“ и истовремени апел на самосвест савременог (америчког) читаоца да преиспита своје способности да сам уопште приступи тим питањима. Карактеристичан је за тај поступак Соњин комично-апсурдни монолог о повезаности љубави и патње, упућен једном другом женском лику филма, Наташи:

SONIA: To love is to suffer. To avoid suffering one must not love. But then one suffers from not loving. Therefore, to love is to suffer; not to love is to suffer; to suffer is to suffer. To be happy is to love. To be happy, then, is to suffer, but suffering makes one unhappy. Therefore, to be unhappy, one must love or love to suffer or suffer from too much happiness. I hope you're getting this down.

СОЊА: Волети значи патити. Да би избегао патњу, мораш избећи да волиш. Али, са друге стране, људи пате када не воле. Стога, волети значи патити, не волети значи патити, патити значи патити. Бити срећан значи волети. Стога, бити срећан значи патити, али патња човека чини несрећним. Зато, да би човек био несрећан, он мора да воли или да воли да пати или да пати од превише среће. Надам се да успеваш да ухватиш белешке [превод М. М.] (*Љубав и смрт*, 1975).

Тема патње због љубави директна је алузија на спремност Соње Мармеладове да из љубави и оданости Раскољникову, у чину спонтаног ступања на јевађељски пут, заједно са њим понесе крст казне због почињеног злочина. Размишљања Аленове Соње обликују ову тематику у бескрајно комичном маниру, превodeћи је на раван ведрога апсурда, аргументацијске вртоглавице у којој човеку више уопште није јасно шта му је чинити: да ли да пати или да радије не пати? Да ли му се исплати да воли или му је паметније да се свесно унесрећи? Оваква до крајњих граница доведена пародија, врцави хумор јесте Аленов ефектни манир дуплог семантичког дна. Темама патње, љубави и смрти Ален одузима слој патоса садржаног у оригиналном контексту њиховог настајања. Али, тај ход преко границе комичног, до апсурда и карикатуре, истовремено је и огледало постављено пред лице савременог читаоца: може ли он да се разабере у говору о *последњим мишљањима*? Имају ли она још било какву улогу у његовом животном хоризонту? Може ли савремени читалац / гледалац / „конзумент уметности“ да се поистовети са питањима Достојевског или она за њега остају потпуно непрозирљив говор, квазифилозофска зафрканција и софистички галиматијас који одјекује из уста Аленове Соње?

Када, на другом месту, Вуди Ален у сцени плеса гробова у *Љубави и смрти* пародира хришћанску есхатологију, суштински битну за поезију Достојевског, онда се у том пародијском поступку не може видети само експлицитно одбијање модерне да поверује у завршне речи Аљоше Карамазова („Васкрснућемо, сигурно ћемо васкрснути!“) којима се уједно решава питање смисла смрти једног дечака, али и смисла живота самог Аљоше. Хришћански (и јеврејски) хоризонт коначног васкрсења свих модерна није негирала кроз теолошку полемику већ кроз прет-

постављену *саморазумљиву* ирелевантност једног таквог виђења по себи. Самим тиме, питање теодицеје – истовременог постојања зла и патње у свету и доброте свемогућег Божанства – не може да се пробије кроз опну романтичарско-конзумерски естетизоване „рускости“ Достојевског, Толстоја и Пастернака у западној, доминантно визуелној култури. Дакле, не пародира Ален само хришћанску есхатологију из перспективе њене рецепције у америчкој култури касног двадесетог века, већ и саму културу која у *Ани Карењиној* или *Доктору Живају* углавном види понешто чудноватију позорницу за балске сцене и романтичне заплете. Пародијска игра са руским именима и патронимима има исти смисао, а њена комичност не мора бити само плитка лакрдија у вези са чудноватошћу руских друштвених конвенција – та врста плитког хумора не захтева било какав труд и нема никакву уметничку вредност. Аленов суштински подсмех усмерен је на непријемчивост западног читаоца или гледаоца да разликује Григорије Григоријевиче, Аљоше Стапановиче, Иване Александровиче у тренуцима када им се душа дели и решава питање *зашто уопште живети*? Оно што изгледа као врхунски израз културне супериорности западног света заправо јесте и прилично очигледна аутоиронија према обрисима Другог, у овом случају *homo ruscus*-а, у очима Запада.

Исход овог поетичког захвата је двојак: карневализацијски ефекти на површинском слоју филмске наратије извргавају благонаклоном подсмеху патос великих наратива реализма и модернизма (на пример, тематизацију *последњих дана* Достојевског). Али наглашено инсистирање на *великим књижевним нарацијима* у виду драстичне карикатуре истовремено указује на потребу да се промисли о њиховој рецепцији. Управо се због ове двојности, то јест двоструке перспективе, и може заправо говорити о једном превасходно комичко-меланхоличном погледу на стање културне свести западног света: последња питања нису ишчезла, она и даље постоје са свом драматичношћу са којом их је постављала класична књижевност 19. и 20. века. Само, духовно стање човека постмодерне (конкретније: савременог америчког интелектуалца као њеног симболичког представника) спречава га да укључи ова питања у свој индивидуални животни хоризонт и колективни културни радијус, бар не ни приближно са онаквим интимним духовним и интелектуалним ангажманом који је илустрован у класичним делима руске прозе 19. и 20. века.

У *Љубави и смрти* комика и пародија доведене су до гротескног апсурда и сасвим доминирају над меланхолијом. Па ипак, далеко од тога да је меланхолија ван домета овог филма. За разлику од *Ени Хол*, где се

комичко и меланхолично непрестано укрштају у садржинском плану и у општој атмосферичности филма, меланхолија се у случају *Љубави и смрти* јавља као накнадни доживљај смисла приказаног. Површно или половично знање и потпуна несхваћеност књижевности као карактеристика менталитета квази-интелектуалистичке елите савремене Америке представљају културни *status quo*. Ален констатује тај *status quo*, али имплицитно провоцира и на његову промену.

Интелектуалистичка неуроза vs. животиности књижевности:

Ени Хол

Интелектуализам и неуротичност у Аленовој филмској поезици међусобно су уско повезани, док је књижевност један од повлашћених феномена преко којих аутор илуструје везу између интелектуалистичке животне позиције и неуротичних црта личности.

Протагониста Аленових филмова често је амерички, тачније њујоршки, интелектуалац јеврејског порекла. По правилу, он је хиперерудита, писац сценарија за стенд-ап комедије, а некада и сам комичар (извођач) тог жанра. При томе, он је *неуротични комичар*, чиме комичка меланхолија ефектно ступа на сцену и у виду психодинамике главног лика.

Аленов данас већ канонизовани филмски класик *Ени Хол* (*Annie Hall*, 1977) тематизује „фатални“ несклад између хиперинтелектуализованог и природног става према животу. Тај суштински егзистенцијални раскол одређује однос двоје протагониста, Алвија Сингера (Вуди Ален) и Ени Хол (Дајан Китон), раздвајајући их, поред искрене емотивне привржености, по питању *васиштања духа*: без изгледа на компромис или суштинско прожимање, у ликовима главних јунака фронтално се сударају интелектуалистички и непосредно-животни приступ знању, књижевности и уметности у ширем смислу.

Кроз цео филмски ток Ален импресивно развија атмосферу ведре меланхолије. Два по карактеру и животном ставу сасвим некомпатибилна карактера, Алви и Ени Хол, заљубљују се једно у друго, делимично привучени оном разуму недоступном силом која спаја наизглед неспојиво. Са друге стране, повишено интересовање очигледно извире из привлачности коју собом носи *грутости* карактера и животног става. (Пре)учени и духовити Алви плени харизмом као мешавином интелектуалног свезнања, хумора, аутоироније и цинизма, чиме између осталог компензује своју незавидну спољашњост мршаваг, ониског, проћелавог

„штребера“. Ени Хол је све што Алви није. Као досељеница из америчке провинције, она у њујоршком мегаполису најпре задржава личне особине и навике развијене у завичају америчке унутрашњости. Помало стидљива, без формалног високог образовања и невична друштвеним конвенцијама урбаног гиганта са Источне обале, Ени Хол је непосредна и ведра, спонтана и неоптерећена потребом да се исувише брзо прилагоди новом, културно и друштвено супериорном окружењу. Унутрашња природност духа Ени Хол у складу је са њеном изузетном, а ненаметљиво-природном лепотом.

Интелектуализам оличен у Алвију претендује на повлашћени епистемолошки приступ књижевности, или тачније, на повлашћен статус у интерпретацији целокупне стварности. Алви наступа са самопоуздањем *експерта за све*. Он је: неприкосновени стручњак за књижевност, филозофију и филм; луцидни тумач историјских појава и политичких дешавања; феноменолог модерног друштва и савремене културе; најзад, софистицирани познавалац тајни људске душе и виспрени аналитичар међуљудских односа.

На почетку познанства са Алвијем, Ени Хол је на свим наведеним пољима безмало *tabula rasa*. Па ипак, урођеним сензибилитетом и природном интелигенцијом она поступно развија зрео однос према појавама које Алви сматра ексклузивним доменом властите интелектуалне надмоћи. И управо ту, у процесу еманципације главне јунакиње, долази до фаталног раскола. Он је на изванредан начин већ уписан у почетну релацију протагониста, где Алви преузима на себе улогу интелектуалног гуруа решеног да уведе Ени Хол у свет уметности, политике, нововековне историје, психологије личности, културних и друштвених односа. Међутим, осматрана из Алвијевог угла, иницијација Ени Хол у више сфере културног живота, испоставља се као „сувише добро обављен посао“. Ени Хол не успева само да стекне оријентацију у културном миљеу њујоршке учене елите, сасвим солидан ниво академског образовања и непосредно-животан доживљај уметности. На истом путу она развија свест о сопственим креативним потенцијалима, а тиме и снагу да се еманципује од менторске позе и посесивности свог изабраника. (Из перспективе Ени Хол, радња филма одиграва се, дакле, у форми класичног Bildungsroman-а, који се завршава интелектуалном, социјалном и емотивно-психолошком индивидуацијом протагонисткиње).

У једној од уводних секвенци филма веома ефектно назначена је суштина односа Алвија и Ени: огромна спонтано успостављена симпатија, по свему налик на извикану *љубав на њрви њојлед*, њихова будућа релација ментор-ученица, као и размимоилажење у перцепцији књи-

жевности. По упознавању на тениском тренингу са пријатељима, њих двоје одвозе се до апартмана Ени Хол. У затвореном простору Ениног стана, нервозу и спетљаност пред осећањем снажне привлачности, Алви и Ени покушавају да препокрију распричаношћу, брбљивошћу, читавим лавинама речи на наизглед насумично одабране теме. Међу њима је и „инвентарисање“ Ениног апартмана. А како животни простор открива штошта о личности онога који га заузима, на тај начин се Алви и филмска публика у кратким цртама упознају са профилом Ени Хол. На једном зиду окачене су фотографије свих важнијих чланова њене породице. Сваку од урамљених фигура Ени укратко представља Алвију, одајући детињу приврженост и помало наивну идеализацију свог „династијског низа“. Њујорчанин Алви запрепашћен је таквим светковањем породичног родословља, нарочито због потпуне другости сопственог фамилијарног миљеа. Али то благо неуротично запрепашћење истовремено је и крајње комично, јер га Алви, као уосталом све своје негативне реакције, боји неодољивим шармом ироније, хумора и цинизма, што, заједно узев, формира комплексност карактера овог Аленовог нервозно-симпатичног антихероја.

У сцени инвентарисања апартмана Ени Хол долази до мале кулминације када се једном успутном референцом на модерну књижевност први пут разоткрива расцеп између Алвијевог напрегнутог интелектуализма и Енине неусиљености, која се ту, на самом почетку, манифестује као доброћудна нехајност, као колебаљивост, као одсуство претензије да се изрекне оформљен и чврст став о стварима. При „инспекцији“ Ениног покућства, Алвију доспева у руке збирка поезије америчке песникиње Силвије Плат, познате по дубоко осећајној исповедној лирици, аутобиографски оријентисаној на теме емоционалног насиља, депресије, патње. Алвијев проналазак провоцира следећи мини-дијалог са Ени Хол:

ALVY: Sylvia Plath. Interesting poetess whose tragic suicide was misinterpreted as romantic by the college girl mentality.

ANNIE: Oh, yeah... right... Oh, I don't know... I mean... Some of her poems seem neat.

ALVY: Neat?! I hate to tell you: this is 1975, you know, the „neat“ went out, I would say, at the turn of the century.

АЛВИ: Силвија Плат. Интересантна песникиња чије је трагично самоубиство погрешно тумачено као романтично од стране менталитета девојака с колеџа.

ЕНИ: Па, да... тачно. Заправо, не знам... Мислим, неке од њених песама ми се чине љупким.

АЛВИ: Љупким!? Жао ми је што морам ово да ти кажем, али: ово је -1975

та година, знаш, „љупко“ је изумрло, ја бих рекао, негде на преласку века [превод М. М.] (*Ени Хол*, 1977).

Алви рафално испуцава свој гвоздени суд о тематици, брзопотезно извлачи из рукава тумачење књижевноисторијске прошлости, у грандиозном надри-експертском маниру онога коме је *све јасно*. Као сушти контраст том интелектуалном преком суду, Ени о Силвији Плат сасвим претенциозно једва успева да измуца толико да јој се „неке од њених песама чине љупким“. Ову тензију парадоксално и повећава и разбија Алвијев завршни коментар, хуморна опаска о томе да се Енин вокабулар („neat“ = „љубак, углађен“) заглавио негде на прелазу векова, у добу од пре неколико деценија. Напетост се најпре разрешава, јер Ени (а са њом и гледалац) Алвијеву духовиту опаску прима са симпатијама и смехом. Па ипак, испод хуморног слоја сцена најављује суштински јаз између два сензибилитета, два карактера, два односа према животу и књижевности. Раскорак не може бити већи између Алвијевог интелектуалног снобизма који са умишљене више сазнајне позиције прозире *истинско значење* културних феномена, недоступно умно инфериорној већини, и Ениног скромног исказа о личном читалачком доживљају. А ипак је Алви тај који се заправо мимоилази са било каквим значењем књижевног дела о коме је реч. Он заправо и не говори о том делу, већ се циничним коментаром устремљује на један произвољно схваћен вид његове рецепције. Њега не занима поезија Силвије Плат, већ детаљ из контекста њеног настајања. Убеђен да наступа са супериорне сазнајне тачке, Алви заједљивом изјавом жели да дисквалификује цео један читалачки миље, и то не било који, већ управо миље потенцијалних академски школованих познавалаца књижевности. Циничним коментаром о „менталитету девојака са колеца“ он не само што стереотипно етикетира једну читалачку групацију, већ се и снобовски дистанцира од за себе опасне конкурентске скупине, скупине *осталих интелигентних читалаца*. Његов инсценирани интелектуални тријумф тражи управо такву констелацију: Алви је зналац литературе и свега што је условљава и окружује. Остали су аматери, квази-зналци и романтични занесењаци. Насупрот томе, Енина опаска о поезији Силвије Плат чини се аутентичном. Она је додуше само лапидарно изречена и не открива више од минимума читалачког утиска – подсетимо: Ени Хол говори о „неким песама“ Силвије Плат, које јој се „чине љупким“ – али на фону Алвијевог интелектуалног фетишизма и такав најскромнији читалачки утисак одзвања као непатворен естетски доживљај. Интелектуалним цинизмом Алви кружи око књижевности. Са природним осећањем за лепо, Ени Хол јој се отвара као једном виду животног искуства.

Ако се зађе мало дубље у сцену са поезијом Силвије Плат, чини се да је Вуди Ален свом главном мушком лику на том месту поставио још једну интелектуалну замку. На такав закључак наводи детаљ из једне од најпознатијих песама Силвије Плат, у оригиналу насловљене „Daddy“ („Татица“). Аутобиографска, исповедно-осветнички интонирана песма тематизује поремећај односа песникиње и оца, обележен жељом женског песничког гласа да се ослободи терета мрачне фигуре „татице“. Песникиња је ухваћена у замку између недозвољене жеље за оцем, стилизованог у њеној имагинацији до земаљског божанства (Плат и дословно говори о Електрином комплексу као једном од мотива песме) и одвратности према истом човеку због ауторитарне и мрачне природе породичног деспота и неприкривеног нацисте. Додатни набој настаје идентификацијом песникиње са фигуром Јевреја / Јеврејке (“I think I may well be a Jew”), јер се тако однос кривац–жртва усложњава прелазећи из оквира породичне тираније на поље историјског злочина.

Очев сурови имиџ формира се на укрштају његовог служења геноцидном ужасу и углађене, аристократске спољашњости. У непосредном пакту са злочиним, префињеност очевог спољашњег изгледа добија хорибилне црте: отменост служи као параван злу. А део те мрачне митологије „татице“ су, поред „аријевског ока, плавог сјаја“, и брижно неговани бркови, у оригиналу снабдевени атрибутом „neat“ (уредан, љубак):

I have always been scared of *you*,
 With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
 And your neat moustache
 And your Aryan eye, bright blue.
 Panzer-man, panzer-man, O You — (Plath 1966: 50)

Uvek si me plašio *ti*
 S tvojim Luftwaffe, tvojim ćurli-ćurli,
 I tvojim urednim brkom
 I okom arijevskim, što plavo sjakti.
 Panzer-man, Panzer-man, O, Ti . . . (Plat 1988: 51)

Овако осмотрен, израз „neat“ који Ени Хол користи да опише свој доживљај поезије Силвије Плат изгледа као кукавичје јаје подметнуто Алвију од стране режисера. Иако највероватније сама Ени није свесна референце на песму „Татица“, Алви са својом позом свезнајућег ерудите пуца двапут у празно када проглашава да је термин „neat“ превазиђен почетком века. Песма „Татица“ настала је неколико месеци уочи самоубиства Силвије Плат фебруара 1963. године. Када пресуђује да је реч одавно похрањена у архивима језичке историје, Алви показује и непо-

знавање стварног стања говорне културе, али – што је пресудно – буди сумњу да је слабо упућен у песништво Силвије Плат, чиме му промиче и њена посвећеност темама нацистичког злочина и јеврејског историјског усуда, које чине срж његових сопствених битних преокупација.

Тријада интелектуализам-неуротичност-књижевност јавља се и у Алвијевом покушају да од Ени Хол начини идеалну партнерку. У свом занесењачком идеализму, у улози љубавника-гуруа и љубавника-ментора, он покушава да обликује Ени према имагинираној визији *комилешне жене*, лепе, образоване и интелигентне. Он је тај који Ени Хол, особи без великих интелектуалних аспирација, намеће сопствене опсесије и интимне преокупације са директном биографском позадином. Као Јеврејин, обузет је темом холокауста. Ени је приморана да учествује у Алвијевој (додуше потпуно разумљивој, али комички пренаглашеној) опсесији нацистичким злочинима и Другим светским ратом. Карактеристична је у том погледу сцена заједничког одласка у биоскоп. Пошто су незнатно закаснили на почетак филма, Алви одбија да присуствује пројекцији, иако се у датом интервалу заправо приказује само један вид облигаторног пролога филму. Неуротички поремећај Алвију не дозвољава да прати пројекцију у било ком виду осим од прве до последње секунде. Међутим, као алтернатива за њега не долази у обзир избор сличног филма, већ комични повратак на једну те исту тему у духу фанатичне обузетости, па се тако за двоје протагониста, по ко зна који пут, заједнички излазак у биоскоп окончава гледањем документарца о Другом светском рату, а очекивана атмосфера интиме у фамозној *шампи биоскојске сале* комички-апсурдно мора да устукне пред нацистичком окупацијом Париза 1940-те и француским Покретом отпора. Штавише, Други светски рат се исте вечери из биоскопске сале сели и у заједничку спаваћу собу, преко Алвијевог дисертовања о јунаштву француских отпораша.

Врхунац пројекта креирања идеалне партнерке јесте Алвијево инсистирање да Ени Хол ступи у програм образовања одраслих („adult education“). И управо негде на том путу, путу успешног обликовања Ени Хол према сопственом жељеном моделу, Алви губи приврженост своје сапутнице на пољу еротске привлачности.² Колико код очигледан

² Контраст између два приступа књижевности и животу, онога оличеног у Алвију и оног оличеног у Ени Хол, веома добро илуструје и ретроспективна сцена неуспелог љубавног чина између Алвија и његове бивше девојке Алис, када, суочен са могућношћу најнепосреднијег интимног повезивања са женом као реалним другим, Алви панично бежи назад у свет интелекта. У тренутку када треба да се препусти блиском контакту са женом, лепом и интелигентном Алис, Алви муњевито „искаче“ из заједничке постеље и, са усхићењем проналаска Архимедовог принципа, почиње да излаже теорију завере о

био њен интелектуални напредак, Ени не може да се ослободи снажног осећаја инфериорности који јој Алви намеће свесним поступцима и несвесним сигнаlima. Један од њих је његово самодовољно демонстрирање *учености ради учености*. Тако бива у сцени у којој Ени покушава да се одлучи поводом избора курса из књижевности, консултујући успут Алвија за савет:

ANNIE: Does this sound like a good course: "Modern American Poetry"? Or...Let's see, maybe I should take "Introduction to the novel".

ALVY: Just don't take any course where they make you read *Beowulf*.

ANNIE: What?...

ЕНИ: Да ли ово звучи као добар курс: „Модерно америчко песништво“? Или, да видимо, можда бих могла да идем на „Увод у роман“.

АЛВИ: Само немој ићи ни на један курс где ће те терати да читаш *Беовулфа*.

ЕНИ: Шта?... [превод М. М.] (*Ени Хол*, 1977)

Циничном опаском о *Беовулфу* као литератури од које ваља бежати главом без обзира Алви, као и обично, постиже комичан ефекат и мами осмех на лице гледаоцу, али истовремено занемарује питање Ени Хол и оставља је да лебди у празном простору њој непознатог царства ерудиције. Не чуди што она непосредно затим не успева да се суштински препусти интимном односу са Алвијем, већ у том чину учествује само телесно.

У одсудном тренутку троугао интелектуализам-неуротичност-књижевност показује се у сасвим новом светлу. Ени се упушта у емотивни однос са својим професором књижевности, претходно охрабрена Алвијевим предлогом о „флексибилној вези“. Као и многе друге Алвијеве замисли, и идеја *слободне љубави* испоставља се као само још један интелектуалистички конструкт, чије остварење његов сопствени предлагач не може да поднесе. Када наслути да би могао да изгуби Ени, у међувремену сазрелу и утврђену на сопственом животном путу, Алви муњевито мења своје приоритете и пориче значај образовања. Нагли и комични преокрет ефектно је дочаран контрастивним приказом двеју сцена. Прва је ретроспективна, из времена када се Ени са психотерапеуткињом консултује због осећања ниже вредности у односу на свог љубавника:

ANNIE: And Alvy... and then I told her about how I didn't think you'd ever take me seriously because you don't think I'm smart enough.

убиству Џона Кенедија.

ALVY: Why do you always bring that up? Because I encourage you to take adult education courses? I think it's a wonderful thing, you meet wonderful, interesting professors.

ЕНИ: И тако Алви, онда сам јој рекла како мислим да ме никада нећеш схватати озбиљно, јер мислиш да нисам довољно паметна.

АЛВИ: Зашто стално покрећеш ту тему? Зато што те охрабрујем да идеш на курсеве за образовање одраслих? Ја мислим да је то дивна ствар, срећеш дивне људе, занимљиве професоре [превод М. М.] (*Ени Хол*, 1977).

Следи повратак на кадар свађе и Алвијевог револта због везе између Ени и њеног професора.

ALVY: Adult education is such junk! The professors are so phony! How can you do it?!

АЛВИ: Образовање одраслих је такво ђубре! Професори су такви фолиранти! Како можеш то да радиш? [превод М. М.] (*Ени Хол*, 1977)

Комични судар два дијаметрално супротна става према „образовању одраслих“ казује колико је Алвијев интелектуализам фрагилан, скучен и неподесан да се на њему изгради солидан однос љубави и разумевања.

Кратак дијалог који претходи Алвијевом револту против едукације одраслих погађа у сам центар проблематике интелектуализма и књижевности и као такав представља можда један од врхунаца овог филма. У њему се током свађе због Енине афере са професором откривају и размере Алвијеве неуротичности, и његов потпуни неуспех да књижевност интегрише у свој животни хоризонт као феномен од било каквог егзистенцијалног значаја:

ANNIE: You wanted to keep the relationship flexible, remember? It's your phrase.

ALVY: Oh, stop it! You're having an affair with your college professor – that jerk that teaches that incredible crap course, "Contemporary Crisis in Western Men".

ANNIE: "Existential Motifs in Russian Literature". You're really close.

ALVY: What's the difference? It's all mental masturbation.

ANNIE: Oh, well, then we're finally coming to a subject you know something about.

ЕНИ: Ти си тај који је хтео да веза буде флексибилна, сећаш се? То је твоја реченица.

АЛВИ: Престани! Ти си та која има аферу са својим професором – оним

кретеном што предаје оно невероватно срање од курса, „Савремена криза западног човека“.

ЕНИ: „Егзистенцијални мотиви у руској књижевности“. Баш си близу.

АЛВИ: У чему је разлика? Све је то ментална мастурбација.

ЕНИ: Ох, па, добро, коначно једна тема у коју се разумеш [превод М. М.] (Ени Хол, 1977).

На граници нервног растројства Алви разоткрива своје суштинско неповерење у егзистенцијални значај књижевности. Овде је то неповерење донекле камуфлирано као револт против *шуђеї инїтелектуализма*, према којем Алви показује органски отпор, јер га сумњичи да служи као параван за постизање ниских циљева (професорово удварање Ени Хол). Па ипак, жестина гнева са којом оба поља хуманистичких проучавања деградира на ниво „менталне мастурбације“ открива у коликој је мери Алви скептичан према било каквој животној вредности литературе. Реплика Ени Хол садржи два увида. Она цинично констатује да је управо интелектуални фетишизам њеног партнера само један облик менталног самозадовољавања. Истовремено, она први пут отворено тврди да Алви заправо *не осећа* књижевност, то јест да је схвата једино у первертованој форми искривљене слике свог интелекта.

Још један ниво интерпретације садржан је у довођењу у додир двеју тема, културнопсихолошке и књижевнофилософске, на први поглед посве различитих. *Криза западног човека* и *егзистенцијални мотиви у руској књижевности* наизглед су два одвојена културна феномена. Али, ако се сагледају као бинарни пар у контексту тематике Аленовог филма, они постају суштински комплементарни. На шта би друго могла да асоцира *савремена криза западног човека* ако не на позицију самог Алвија као хиперинтелектуализованог, а егзистенцијално неснађеног и дезоријентисаног представника своје генерације? На шта би могао да алудира мисаони комплекс *егзистенцијалних мотива руске књижевности* ако не на околност да су у том корпусу текстова сачуване егзистенцијалне ситуације довољно универзалног карактера да би биле релевантне и за *савремену кризу западног човека*?

Након „споразумног“ раскида, Ени Хол одлази да живи у Лос Анђелес. Управо тај гест ставља посебан печат и на егзистенцијално размимоилажење протагониста. Њујорк и Лос Анђелес симболички представљају два неспојива света, два сукобљена принципа, две животне философије. Њујорк и Лос Анђелес оличење су непомирљивости и противречности. У једном од последњих дијалога тај културолошки судар градова и животна неспојивост главних ликова, пропраћени су алузијом на новелу *Смрти у Венецији* Томаса Мана:

ALVY: So what – you... you're not gonna come back to New York?
 ANNIE: What's so great about New York? I mean, it's a dying city. You read *Death in Venice*.
 ALVY: Hey, you didn't read *Death in Venice* till I bought it for ya.
 ANNIE: That's right, that's right. You only gave me books with the word 'death' in the titles.
 ALVY: That's right, 'cause it's an important issue.
 ANNIE: Alvy, you're incapable of enjoying life, you know that? I mean you're like New York City. You're just this person. You're like this island unto yourself.
 ALVY: I can't enjoy anything unless everybody is. If one guy is starving someplace, that puts a crimp in my evening.

АЛВИ: И шта – ти... ти нећеш да се вратиш у Њујорк?
 ЕНИ: Шта је тако дивно у вези са Њујорком? Мислим, то је град који умире. Читао си *Смрт у Венецији*.
 АЛВИ: Хеј, па ти си прочитала *Смрт у Венецији* тек кад сам ти је ја купио.
 ЕНИ: Тако је, тако је. Давао си ми да читам само књиге које су садржале реч „смрт“ у наслову.
 АЛВИ: Тако је, зато што је то битна тема.
 ЕНИ: Алви, ти ниси способан да уживаш у животу, знаш ли то? Мислим, ти си попут Њујорка. Ти си баш таква особа. Ти си сам попут тог острва.
 АЛВИ: Не могу ја да уживам у нечему, ако у томе не уживају сви. Ако неки тип тамо негде умире од глади, то ми уноси немир током целе вечери [превод М. М.] (*Ени Хол*, 1977).

У овој сцени финалног свођења емотивних и других животних рачуна, Ени Хол поређењем атмосфере Венеције из Манове новеле са мрачном ауром Њујорка исказује своје спонтано осећање *живојности књижевности*, одблесак њених садржаја и мотива у свету изван литературе. Одлуку да остане у Лос Анђелесу и не врати се у Њујорк, Ени објашњава мртвилем и гњилошћу „Велике Јабуке“. Духовну климу учмалости „умирућег града“ Њујорка, она пореди са атмосферском и духовном климом Манове Венеције, која у литератури свог доба важи за централни симбол декаденције. У Мановој новели смрт је свеприсутна као симбол друштвеног и индивидуалног пропадања, призвана целим колоплетом мотива везаним за Венецију и за главног јунака Ешенбаха. Паралелизацијом Њујорка и Венеције и опаском о томе да је Алви слика и прилика свог бживотног родног града, Ени даје понајбољу дефиницију Алвијевог душевног стања и трулежне климе Њујорка, директним захватом у свет класичне књижевности. А тиме, природно и непретенциозно, Ени Хол сведочи пре свега индивидуално-егзистенцијалну вредност релације литература–живот–литература. Књижевност, као сублимирано егзистенцијално искуство, извире из живота и у њега, поново, увице.

Њујорк и Лос Анђелес не јављају се само у филму *Ени Хол* као антагонистички двојац *par excellence*, већ у Аленовој поетици представљају тему за себе, у којој се рефлектују, преламају или са којом се укрштају остале теме и мотиви. Њујорк и Лос Анђелес и топографски маркијају две граничне тачке америчког континента – источну и западну – а њихову културолошку различитост Ален карикатурално-комичким захватима доводи до апсолута. Њујорк је град интелекта, космополитизма, етнички и културолошки *мелџини њош*, стециште уметника и образованих људи, град академизма и књиге, али и високо неуротични мегаполис, чија специфична врева, задивљујућа колико и запрепашћујућа, није само ведри одраз мултикултурног колорита, динамичне и полетне журбаности, већ и слика свеопште животне пометње, отуђености и самоизолације. Њујорк је „најевропскија“ Америка, са свиме светлим и мрачним што традиција Старог континента собом носи.

У Аленовој филмској оптици Лос Анђелес је „негатив“ Њујорка. Калифорнијска оаза је град површности и лаке забаве, центар необузданог хедонизма и музичке индустрије, рај богатих и лепих из Холивудске „фабрике снова“, али и, ведрије гледано, град сунца и мора, опуштености, разиграности, непосредног уживања у животу. Лос Анђелес је најприближније остварење утопијског пројекта *америчкој сна* и самим тиме „најамериканскија“ Америка.

У Алвијевој претензији на повлашћени епистемолошки приступ уметности лежи драматична самозатвореност интелектуализма која човека спречава не само да схвати живот већ и да појми животност књижевности. Књижевност, философија, историја или уметност остају за протагонисту Алвија Сингера у суштини пројекат, баш као и пројекција идеалне животне сапутнице. Ени Хол, напротив, без сопствених интелектуалних претензија, развија непосредан и природан доживљај књижевности и уметности уопште. Сцена Алвијевог лета у Лос Анђелес зарад покушаја да се поврати изгубљена љубав доводи до кулминације контраст између интелектуалистичког вакуума унутар кога је књижевност самореферентна тачка идентитета, оличеног у Алвију, и аутентичног доживљаја књижевности као природног, отвореног и животног егзистенцијалног искуства, оличеног у Ени Хол.

Сумарни осврт на *Љубав и смрт* и *Ени Хол* показује да је у филмској поетици Вудија Алена однос према класичној књижевности двојако поремећен, и у личној перцепцији хиперинтелектуализованог појединца, и на нивоу шире рецепције, ако не међу такозваном масовном публиком до које класична књижевност и не допире, а оно бар у круговима претпостављене интелектуалне, тј. грађанске елите. Међутим,

„поремећеност“ и у једном и у другом Аленовом филму има и своју стабилујућу противтежу. У *Љубави и смрти* сам интензитет гротескног разобличавања класичне руске литературе носи у себи аларматни повик о фатално промашеном разумевању, а тиме имплицитно и апел да се разумевање обнови. Одустајање од Њујорка заокружује еманципацијски пут Ени Хол и потврђује њену индивидуацију као човека непосредно отвореног за живот и уметност. Али, Алвијева верност Њујорку, немогућност да се *буде изван Њујорка*, а тиме и изван сопствене интелектуалности и изван сопствене неурозе, па макар по цену губитка вољене жене, показују да је заправо он главни носилац комичке меланхолије на нивоу индивидуалне доживљајности. На пољу колективне свести, Алвијева и Енина позиција, узете заједно, симболизују комичку меланхолију културе. На једној страни се, у аутистичкој затворености интелекта, губи дигнитет књижевности, на другој, он је поново величанствено стечен, преживелом способношћу да се осети и појми њена животна валидност.

У парадоксу симултаног разарања и обнављања високог статуса књижевности настаје комичка меланхолија културе као један аспект Аленовог стваралачког *Weltanschauung*-а. Исте вредности класичне литературе чије претензије на сазнајни апсолут Вуди Ален подвргава кад хуморној, кад гротескној релативизацији јесу и вредности чије ишчезавање овај аутор прати меланхоличним погледом онога који осећа, схвата и прихвата највише домете једне културне традиције у нестајању.

Комичку меланхолију културе у филмовима Вудија Алена не треба схватити као пуки манир, чак ни као један стални стилски садржај његових филмова. У питању је више својеврсна метафизичка позиција, узрокована једном специфичном пародијско-инклузивистичком рецепцијом јудејско-хришћанског „теолошког“ наслеђа, али у исто време мотивисана опсесивним питањима на граници модерне и постмодерне: статусом и значењем књижевности, дометом човекове потраге за смислом живота у рационалности и места интелектуалности у егзистенцијалној позицији савременог човека. Вуди Ален нас забавља, критикује, растужује, учвршћује у потреби да у култури тражимо одговор на питање *како живети* и у исто време нам слика границе културе и границе и странпутице наших избора и путева. Алузивност његових филмова уједно иронишује и рехабилитује статус књижевности у тој потрази.

Литература

- Conard, Mark T. "God, Suicide, and the Meaning of Life in the Films of Woody Allen". *Woody Allen and Philosophy*. Ed. Mark T. Conard and Aeon J. Skoble. Chicago: Open Court Publishing. 2004.
- Eck, Diana L. *A New Religious America: How a Christian Country Has Become the World's Most Religiously Diverse Nation*. San Francisco: HarperOne. 2001.
- Girgus, Sam. B. *The Films of Woody Allen*. Cambridge University Press. 2002.
- Hösle, Vittorio. *Woody Allen. An Essay on the Nature of the Comical*. Notre Dame: University of Notre Dame Press. 2007.
- Jeger, Verner. *Teologija ranih grčkih filozofa – Gifordova predavanja 1936*. Beograd: Službeni glasnik. 2007.
- Meade, Marion. *The Unruly Life of Woody Allen: A Biography*. New York: Scribner. 2000.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. Boston: Mariner Books. 1981.
- Plat, Silvija. *Arijel*. Sa engleskog prevela i pogovor napisala Ljiljana Đurđić. Beograd: Narodna knjiga. 1988.
- Plath, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper & Row. 1966.
- Винавер, Станислав. Најновија пантологија српске и југословенске пеленгирике, друго, допуњено и заслађено издање. Београд: Француско-српска књижара А. М. Поповића. 1938.
- Кољевић, Светозар. Хумор и мит. Београд: Нолит. 1968.
- Лиотар, Жан-Франсоа. Постмодерно стање. Превела Фрида Филиповић. Нови Сад: Братство-Јединство. 1988.
- Пеликан, Јарослав. Хришћанско предање – историја развоја догмата I том – појава католичанског предања (од 100. до 600. године после Христа). Београд: Службени гласник. 2009.

Филмови наведени у тексту

- Love and Death*, Woody Allen, 1975, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions – United Artists, 85 min.
- Annie Hall*, Woody Allen, 1977, United Artists, 93 min.

Milica Mustur, Darko R. Đogo

COMIC MELANCHOLY OF CULTURE

Judeo-Christian culture and world literature in the films by Woody Allen

Summary

The paper deals with the aspects of the Judeo-Christian heritage and world literature in the films by Woody Allen. The authors come to the conclusion that Woody Allen's artwork produces a highly authentic view of modern culture from the perspective of its traditional components, such as religion and literature, a view that can be qualified as the comic melancholy of culture. Allen does this by applying parody on the religious and literary themes in a way that results in a double treatment of the phenomena. On the one hand, parody serves as a means of deconstructing the utter seriousness of *ultimate questions* brought up both in the Judeo-Christian tradition and in literary works of the realistic and modern era. On the other hand, the parody in Allen's film turns out to be of an inclusive kind, meaning that the phenomena which undergo a parodic treatment are at the same time reestablished from a new perspective. By doing so, Allen manages to avoid both extremes inherent to the Western culture regarding the value of religion and literature in their role as a basis of the personal and collective identity. He neither succumbs to the sacralization of the epistemological and ontological value literature and religion had in the previous centuries, nor does he discard literature and religion as obsolete in respect to the existential issues of the contemporary man. What Allen does is prove in which form religion and world literature, with their focusing on questions like the meaning (of life), can still act as the fundamentals of human identity in the present day culture. In this respect, his poetics turns out to be provocative in the sense that it confronts the audience with both parodic and comic elements applied to religion and literature, which at the same time serves as a mirror in front of the viewers, challenging them to reconsider their ability to deal truly with the fundamental questions formulated in Judaism, Christianity and the canonical works of world literature.