

Američki afronacionalizam u filmovima Spikea Leeja

Plejić, Marko

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, The Faculty of Political Science / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:114:485117>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-04**



Repository / Repozitorij:

[FPSZG repository - master's thesis of students of political science and journalism / postgraduate specialist studies / dissertations](#)



Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

Marko Plejić

AMERIČKI AFRONACIONALIZAM U FILMOVIMA SPIKEA LEEJA

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2023.

Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

AMERIČKI AFRONACIONALIZAM U FILMOVIMA SPIKEA LEEJA
DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Tihomir Cipek
Student: Marko Plejić

Zagreb, 2023.

Izjavljujem da sam diplomski rad „Američki afronacionalizam u filmovima Spikea Leeja“, koji sam predao na ocjenu mentoru prof. dr. sc. Tihomiru Cipeku, napisao samostalno i da je u potpunosti riječ o mojem autorskom radu. Također, izjavljujem da dotični rad nije objavljen ni korišten u svrhe ispunjenja nastavnih obaveza na ovom ili nekom drugom učilištu, te da na temelju njega nisam stekao ECTS bodove. Nadalje, izjavljujem da sam u radu poštivao etička pravila znanstvenog i akademskog rada, a posebno članke 16-19. Etičkoga kodeksa Sveučilišta u Zagrebu.

Marko Plejić

Sadržaj

1.UVOD	1
2. TEORIJSKI OKVIR	2
2.1. MODERNIZAM, PERENIJALIZAM I MARKSIZAM	2
2.2. ETNOSIMBOLIZAM	3
3. AMERIČKI NACIONALIZAM	5
3.1. OSNOVE AMERIČKE NACIJE: PAINE I DEKLARACIJA O NEOVISNOSTI	5
3.2. DALJNI RAZVOJ AMERIČKE NACIJE: O DEMOKRACIJI U AMERICI	7
3.2.1. DEMOKRACIJA	7
3.2.2. KAPITALIZAM I DEMOKRACIJA	8
3.2.3. PROTESTANTIZAM I DEMOKRACIJA	9
4. PROGRESIVNI AMERIČKI NACIONALIZAM: AFRONACIONALIZAM	10
4.1. OSNOVE AFRONACIONALIZMA: MARCUS MOSIAH GARVEY JR	11
4.2. PACIFIZAM I LEGALIZAM: MARTIN LUTHER KING JR	11
4.3. REVOLUCIJA SVIM POTREBNIM SREDSTVIMA: MALCOLM X	12
5. AMERIČKI REAKCIONARNI NACIONALIZAM: KU KLUX KLAN	14
5.1. KU KLUX KLAN: PRVI VAL (1865-1870)	14
5.2. KU KLUX KLAN: DRUGI VAL (1910-1940)	14
5.3. KU KLUX KLAN TREĆI VAL (1950-1960)	15
5.4. KU KLUX KLAN: SUVREMENO DOBA (1970-2020)	15
6. DVA NOVA NARODA	16
6.1. RUSIJA: NACIONALIZAM IZ MARKSISTIČKE PERSPEKTIVE	16
7. KULTURA NACIONALIZMA: KAZALIŠTE I OPERA	18
7.1. KULTURA NACIONALIZMA: RETORIKA	19
7.2. FILM – NOVA RETORIČKA SFERA	20
7.3. ANALIZA POLITIČKE RETORIKA FILMA: ALL THE WAY (2016)	21
8. DAVID WARK GRIFFITH: STVARANJE HOLLYWOODA	24

8.1.	THE BIRTH OF A NATION (1915)	25
8.2.	D. W. GRIFFITH I SOVJETSKI FILM	26
9.	SERGEJ EJZENŠTEN: REVOLUCIJA NA FILMU	28
10.	SPIKE LEE	30
11.	MALCOLM X (1992)	31
11.1.	MALCOLM LITTLE	31
11.2.	DETROIT RED	32
11.3.	MALCOLM X	32
11.4.	EL-HAJJ MALIK EL-SHABAZZ	33
12.	BLACKKKLANSMAN (2018)	34
13.	DO THE RIGHT THING (1989)	36
14.	ZAKLJUČAK	39
15.	LITERATURA	40
	SAŽETAK:	43
	ABSTRACT:	44

1. UVOD

Nedostatak akademske literature koja bi se bavila temom afronacionalizma na filmu poslužio je kao motivacija za pisanje ovoga rada. Ranih 2000-ih godina, uvelike pod utjecajem Slavoja Žižeka, pojavio se trend u kvalitativnom akademskom pisanju o filmu tako što se autori opredjeljuju uglavnom za psihoanalitički pristup. Iščitavanje određenih konotacija seksualnog ili klasnog karaktera, često navodi autore da im promakne glavna tema filma kojega analiziraju. Tema analize Leejevih filmova u ovom radu se temelji na teorijama afronacionalizma s naglaskom na političku retoriku filma.

Unatoč tome što je Spike Lee režirao 22 dugometražna igrana filma te je svaki od njih izrazito snažnog društvenog karaktera i nudi kreativna i eksperimentalna filmska rješenja, o njemu i njegovom radu nema mnogo stručne literature. Iznimka je zbornik radova *The Philosophy of Spike Lee* iz 2011. godine. Na hrvatskom jeziku je mogućnost pronalaska akademskih radova na tu temu veoma mala, izuzev filmske kritike u specijaliziranim, ali rijetko kada akademskim časopisima.

Strukturu ovog rada čini teorijski okvir utemeljen na radu britanskog sociologa Anthonyja D. Smitha. Nakon toga slijedi kratak povijesni pregled klasičnog, progresivnog i reakcionarnog nacionalizma u Americi. Filmskim analizama prethodi teorijski okvir za iščitavanje političke retorike iz narativne umjetnosti te rad završava s analizom tri Leejeva filma: *Malcolm X* (1992), *BlacKkKlansman* (2018) i *Do The Right Thing* (1989).

2. TEORIJSKI OKVIR

2.1. MODERNIZAM, PERENIJALIZAM I MARKSIZAM

Kao pojam, nacija se najjednostavnije može objasniti kao društvena spona koja određenu skupinu ljudi drži na okupu. Definiranje postaje složenije kada se pokušaju pronaći konkretni razlozi koji određene ljude čine skupinom, a ne potpuno nepovezanim pojedincima. Argument o čovjekovoj društvenoj prirodi, koji datira još od Aristotelove (1988: 4) *Politike*, istovremeno je preveć jednostavno i apstraktno da bi činilo zadovoljavajuće rješenje. Politološka, sociološka i povijesna razmatranja o naciji nastoje pronaći konkretne razloge zašto bi određene skupine ljudi činile ono što se nazivam „nacijom“ te, u slučaju politoloških istraživanja, objasniti ideologiju nacionalizma, koja proizlazi iz iste.

Anthony D. Smith (2003: 21-22) u svojoj knjizi, *Nacionalizam i modernizam*, pristupe u definiranju nacija dijeli na nekoliko različitih paradigmi od kojih dvije izdvaja u direktno oprečnom odnosu: modernističku i perenijalističku. Zagovornici prve paradigme, modernističke, naciju shvaćaju kao društvene i kulturne tvorevine modernog doba (Smith, 2003: 23). Prema njima, nacije nisu postojale prije modernog doba. Suprotno njima, pobornici perenijalizma vjeruju da temelj nacije čini podrijetlo njenih članova koje ih, krvnim putem, povezuje te je utkano u vrijeme i prostor (Smith, 2003: 22-23). To hoće reći da nacije nisu produkt modernističkog društva već da, neovisno o njemu, one postoje od samih početaka čovječanstva. Ovu dihotomiju u shvaćanju nacija, Smith objašnjava u sljedećoj tablici:

Modernizam	Perenijalizam
Nacija kao	Nacija kao
politička zajednica	kulturna zajednica
moderna	ikonska
stvorena	ukorijenjena
mehanička	organska
podijeljena	bešavna
sposobnost	svojstvo
proizvod elite	narodna
utemeljena u komunikaciji	utemeljena u podrijetlu

Tablica 1: Modernističke i perenijalističke paradigme o naciji (Smith, 2003: 23).

Za razliku od krvnog srodstva, osnova modernističke paradigme je građanskog karaktera, dok je za perenijaliste riječ o etničkom (Roshwald, 2015: 1-2). Sličnosti koje povezuju ova dva teorijska pristupa su sljedeća: vjerovanje da je svijet podijeljen na nacije od kojih svaka ima svoju povijest i sudbinu, da je nacija izvor političke i društvene moći, da nacije moraju biti slobodne kako bi se postiglo i održalo međunarodno stanje mira te da se ljudi moraju moći poistovjetiti sa svojom nacijom kako bi mogli doći do mira, slobode i samoostvarenja na osobnoj razini (Smith, 2010: 119). Ove zajedničke odrednice su ono što ideologije čine nacionalnima, odnosno, nacionalističkima.

Modernistički pogled na naciju je, u povijesti političkih ideja, uvažen kao teorija klasičnog nacionalizma dok perenijalizam raspolaže, znanstveno, teže dokazivim argumentima. Modernizam je okarakteriziran kao racionalni, zapadnjački tip nacionalizma, a perenijalizam kao mistični, istočnjački tip (Smith, 2010: 129). Treća od zastupljenijih paradigmi proizlazi iz modernizma iako negira obje. Ta paradigma se temelji na marksističkoj doktrini da su nacije prolazna historijska etapa te razlike i antagonizme među nacijama pripisuje odnosu klasnog sukoba između buržoazije i proletarijata (Marx, 2008: 5-7).

2.2. ETNOSIMBOLIZAM

Etnosimbolizam je pojam kojeg uvodi Smith kako bi objasnio način na koji simboli, rituali, mitologija i ostali kulturni elementi doprinose nastanku etničkog identiteta i kohezivnih 'sila' koje ga drže na okupu (Guibernau, 2004: 126-127). Pojam „etničke zajednice“, odnosno, etnije se definira kao imenovana populacija sa zajedničkim mitovima o precima, zajedničkoj prošlosti i kulturi, koja je vezana za određeni teritorij, a njeni članovi međusobno gaje osjećaje solidarnosti (Smith, 2003: 195).

Etnosimbolizam se, prema Smithu, razlikuje od perenijalističke paradigme jer se povezanost pripadnika nacije ne temelji na krvnom srodstvu već na zajedničkoj kulturi. Od modernističke se paradigme etnosimbolizam razlikuje jer naciju ne smatra isključivo proizvodom modernog doba. Od marksističke se paradigme razlikuje jer svoje poimanje nacije ne temelji na ekonomskim odnosima i klasnom sukobu. Faktor diferencijacije etnosimbolizma u odnosu na ostale paradigme je simbolička dimenzija koju pridaje nacionalnom identitetu etničkih zajednica.

U najširem smislu, simbol funkcionira kao predodžba apstraktnih pojmova, ideja i koncepata čije proizvoljno značenje može biti univerzalno ili specifično za određenu zajednicu ili regiju (Vasić, 2017: 106). Etnosimbolizam povijest određene nacije shvaća kao sredstvo kojim se stvara njena mitologija. Ratovi, proslave, povijesne ličnosti i događaji su ono što naciji daje njen identitet (Smith, 2010: 38-49). Iako se rabi izraz „mitologija“, ti događaji mogu u potpunosti biti utemeljeni u stvarnosti. Hrvatima mitologija može biti tisućljetni san o vlastitoj državi ili Domovinski rat kojim je ona nastala. Nacije kolonijalnih država, kao što su Filipini i Indija, mogu svoju mitologiju kreirati iz života prije dolaska okupatora, kolonijalnog izrabljivanja te protjerivanja istih u borbi za neovisnost.

Obilježavanje bitnih datuma iz nacionalne povijesti proslavama ili svetkovinama uvodi svojevrsni ritam u svakodnevni život koji pripadnicima te nacije daje povod da ih nastave obilježavati i time osnažiti osjećaje zajedništva i pripadanja. Veće skupine imigranata koji dođu u novu zemlju često inzistiraju na takvim ceremonijama. Kinesku Novu godinu slave Kinezi diljem svijeta, a na istočnoj obali Sjedinjenih Američkih Država (SAD), irski i talijanski imigranti imaju dugu tradiciju obilježavanja svojih svetaca zaštitnika. Teritorij čini bitan faktor u etnosimbolizmu zbog povezanosti nacije zemlji (u doslovnom smislu) odakle izvorno dolazi (Smith, 2003: 195).

3. AMERIČKI NACIONALIZAM

3.1. OSNOVE AMERIČKE NACIJE: PAINE I DEKLARACIJA O NEOVISNOSTI

Nacionalizam u SAD-u služi gotovo kao sinonima za paradigmu klasičnog, modernističkog nacionalizma. Američka nacija kakvu se danas poznaje nije postojala u predmodernom dobu. Ona je nastala masovnim doseljavanjima engleskih i nizozemskih imigranata u 17. stoljeću koji su napuštali svoje zemlje, potaknuti ratnim zbivanjima na europskom tlu. U Ameriku su dolazili jer su tu mogli slobodno ispovijedati svoja religijska uvjerenja bez straha od progona i smrti. Drugi bitan razlog dolaska u Novi svijet je bio ekonomske naravi. Zemlja za obradu je, uglavnom, bila u vlasništvu visokih staleža plemstva i svećenstva što je trećem staležu ostavljalo veoma malo mogućnosti da si upriliči lagodan život, neovisan od nadređenih staleža. Povijest američkog naroda gotovo da započinje od samog naroda što ga, politološki sagledano, čini iznimkom u proučavanju razvitka nacija.

Život u Americi pod britanskom krunom je ubrzo počeo nalikovati na život u Velikoj Britaniji zbog silnih poreznih nameta. Thomas Paine (1737-1809.) je bio politički mislilac i žustri kritičar monarhije koja je vladala Amerikom. U svom izrazito utjecajnom i popularnom pamfletu iz 1776. godine, *Zdrav razum*, on, u tradiciji teoretičara društvenog ugovora, nastoji objasniti kako su se ljudi, primarno Amerikanci, zatekli u ovom političkom poretku. Pamflet započinje idejom da je društvo proizašlo iz ljudskih potreba, a vlada iz ljudske slabosti (Paine, 1987: 4).

Unatoč tome što je bio Englez, Paine se protivio kraljevskoj vladavini u Engleskoj koju je prozivao još za vrijeme dok je tamo živio. Kako je svojim političkim spisima privukao previše pažnje, napustio je Veliku Britaniju i došao u Ameriku koja je za njega bila simbol sigurne luke, kao „poklon Svevišnjeg“ za sve ljude koji su htjeli živjeti u slobodi (Paine, 1987: 17). Slobodarske ideje nisu bile novitet, visoki intelektualni krugovi europskog prosvjetiteljstva su gotovo uvijek isticali autonomiju pojedinca, pa tako i nacije kojoj pripada, kao moralni imperativ (Kant, 1996: 5-8). Takve su se ideje, unatoč željama i interesu, teško moglo provoditi u Americi, a kamoli tek u Europi.

Američki je narod, za razliku od europskih, ipak bio ujedinjen u svom otporu te je bio oslođen ratnih razaranja dok je u Europi trajao kompleksni Sedmogodišnji rat. Povijesno utemeljena vjera o posebnoj povijesti američke nacije je prerasla u simbol američke izuzetnosti (*American exceptionalism*) o kojoj je pisao Paine. Izraz je od onda promijenio nekoliko

značenja, ali se u izvornom smislu odnosi na iznimnu povijesnu situaciju u Americi gdje je narod zaista sačinjen od narodnog staleža dok su kralj George III. i plemići bili s druge strane oceana. Narodni interes Amerikanaca je, zbog skromnog podrijetla, bila trgovina (Paine, 1987: 17). Kako bi se osigurala stabilnost novonastalog naroda, bilo je nužno inzistirati na stabilnost trgovine što je u samom početku isključivalo opciju ratovanja (Paine: 1987: 24). U *Zdravom razumu* Paine poziva na povlačenje i apstinenciju od svih oblika političkog uplitanja Amerikanaca s drugim narodima, osim u pogledu trgovine od čega bi sve uključene strane mogle profitirati. Da bi takvo blagostanje među narodima bilo moguće, „božanska misija“ Američkog naroda je proglasiti neovisnost od britanskog i bilo kojeg drugog monarha (Paine, 1987: 38).

Amerikanci su proglasili neovisnost 4. srpnja, 1776. godine, nekoliko mjeseci nakon što objavljen *Zdrav razum*. Time započinje zlatno doba američke izuzetnosti koje traje sve do 1917. godine kada se SAD pridružuje savezničkim silama u Prvom svjetskom ratu (Urofsky, 1994: 306). U rasponu od 1776. i 1917. godine su uspostavljeni temelji Amerike kao naroda, države i načina življenja. Deklaracija o američkoj neovisnosti započinje sljedećim odlomkom:

„Mi ove istine smatramo samorazumljivima:

Da su svi ljudi stvoreni jednakima; da ih je njihov Stvoritelj obdario određenim neotuđivim pravima; među njima su pravo na život, slobodu i potrage za srećom; da, kako bi se očuvala ta prava, vlade proizlaze iz tih ljudi, a svoju pravednu moć crpe iz pristanka onih nad kojima vladaju; da kada kod bilo koji oblik vlade postane prijetnja navedenim ciljevima, ljudi imaju pravo mijenjati ju ili ju raspustiti kako bi uspostavili novu vladu, temeljeći svoje osnove na takvim principima, i organizirajući svoje moći na takav način, koji će se njima činiti najvjerojatniji da će im dati sigurnost i sreću“ (Jefferson, 2019: 1).

Deklaracija broji 56 potpisa ključnih ličnosti u stvaranju Američke države, među kojima su, uz Thomasa Jeffersona koji ju je napisao, John Hancock, Benjamin Franklin, John Adams, Roger Sherman, Robert R. Livingston, John Witherspoon te Thomas Paine, a kolektivno ih se naziva „očevima domovine“ (*Founding Fathers*).

3.2. DALJNI RAZVOJ AMERIČKE NACIJE: O DEMOKRACIJI U AMERICI

3.2.1. DEMOKRACIJA

U periodu prije Građanskog rata 1861. godine, Ameriku je posjetio francuski diplomat Alexis de Tocqueville. Zajedno s Gustavom de Beaumontom, proveo je devet mjeseci, od svibnja 1831. do veljače 1832. godine, u Američkim kolonijama kako bi proveo istraživanje o zatvorskom sistemu u Americi. De Tocqueville je proveo istraživanje na koje ga je uputila francuska vlada, ali se njegov doprinos političkoj misli očituje u knjizi „O demokraciji u Americi“. U tom radu de Tocqueville ne donosi definitivne zaključke o demokraciji već testira postojeće, u Europi gotovo zaboravljene, pretpostavke o demokratskom uređenju sa stvarnim demokratskim poretom u Americi.

Tri elementa za koje de Tocqueville (1995: 127-128) navodi da čuvaju sigurnost američke demokracije od prijetnje despotizma su: oblik saveza među državama koji je u Americi usvojen, općinske ustanove koje narod obrazuje o demokraciji i slobodarskim težnjama te ustroj sudske vlasti kojima se ispravljaju potencijalni problemi demokratskog uređenja. Snažan naglasak na individualizmu i jednakosti među američkim građanima, koji proističu iz ovih elemenata, je ono što ih razlikuje od njihovih europskih predaka, ali i kolonijalnih susjeda. Dok je boravio na sjeveroistoku Amerike, de Tocqueville (1995: 129) je sreo Kanađane koji su još uvijek ovisili o europskoj monarhiji jer znatno manje posjede od onih u Americi, plaćaju jednako kao da žive u Francuskoj.

Uz katoličku Kanadu na sjeveru, de Tocqueville se osvrće i na španjolsku, katoličku vladavinu u Južnoj Americi te uočava kako na oba prostora, od kojih svaki ima svoje vrline, ni jedan ne uspijeva doseći stupanj razvijenosti i lagodnog života kao što je to u Americi. Ova se opservacija veže na modernističku paradigmu nacije nastale u modernom dobu. Na katoličanstvo se gleda kao na zastarjeli oblik kršćanstva koji je politički neadekvatan, a ekonomski nije kompetentan da bi se održao u kapitalističkoj demokraciji (Paine, 1987: 17-18 i Tocqueville, 1995: 161-162)

3.2.2. KAPITALIZAM I DEMOKRACIJA

De Tocquevilleovo (1995: 103-105) se shvaćanje američke nacije nastavlja u tradiciji Painea (1987: 17-21) i Jeffersona (2019: 3-4) koji priznaju američko društvo kao trgovinsko. Kapitalistički odnosi u Americi svoju idejnu osnovu vuku iz demokratskih pojmova individualnosti, slobode, jednakosti i potrage za srećom. Mjerilo kojim se određuje je li neka ideja dobra ili ne je broj glasova koji osvoji na izborima. Mjerilo je li neka knjiga dobra knjiga je koliko se njen autor obogatio prodavajući primjerke (Tocqueville, 1995: 169-171). Lišenost predrasuda na temelju staleškog podrijetla omogućava Amerikancima da slobodno uđu u demokratsku trgovinu gdje će im uspjeh, barem u teoriji, ovisiti od njihovih sposobnosti.

Kapitalistička trgovina kao i demokratska politika svakog pojedinca iz naroda, istovremeno, čini subjektom i objektom političko-ekonomskih procesa. Ovakav odnos inzistira na očuvanju reciprociteta među građanima te ih odvlači od radikalnijih aspekata individualizma. Trgovinski se odnosi mogu naći u svim ostalim aspektima američkog društva: svaki građanin je u jednom trenutku trgovac, a drugom kupac. U sferi sudstva, svatko se može naći na optuženičkoj klupi, ali se svatko može naći i u poroti (Tocqueville, 1995: 66). Politički sagledano, svatko može birati i biti biran u izbornom procesu. Ovaj društveni mehanizam uporabu nasilja, gotovo sasvim, isključuje iz svakodnevnog života jer se svatko tko potegne pištolj može naći i sa suprotne strane cijevi.

Navedeni primjeri su idealni tipovi i funkcioniraju prvenstveno u teoriji. De Tocqueville uvodi pojam „tiranije većine“ koji realističnije oslikava mogućnosti koje proizlaze iz opisanih ideala demokracije. Tim izrazom se označava opasan aspekt demokracije koja ima funkciju sredstva kojim birajuća većina, unatoč tome što dijeli isto glasačko pravo s manjinom, ju isključuje iz procesa nametanjem vlastite volje. Jaz između te dvije skupine bi, svakom novom generacijom, sve više rastao, a poražena manjina se, u ekstremnijim slučajevima nema kome obratiti te se ne nalazi u osjetno boljoj poziciji nego da se nalazi pod kraljevskom vlašću (Tocqueville, 1995: 99-101).

Tiranija demokratske većine svoje pogubne aspekte prenosi i u ostale dijelove života zbog neraskidivosti demokracije i trgovinskih odnosa u Americi. Ukoliko jedan građanin podjeli svoje ideje s drugima, te se ispostavi da je jedini koji tako misli, on će, za najblažu kaznu, biti ignoriran. Što je pojedinac osamljeniji u političkoj areni, to su reakcije oštrije. Kako je riječ o društvu gdje je svatko i kupac i trgovac, građaninu iz primjera neće biti oduzet njegov obrt,

niti će mu biti nanесena materijalna šteta. Niti mu neće biti oduzeta mogućnost da se brani jer on apsolutno ima pravo da uživa svoja prava na život, slobodu i potragu za srećom. Ali, ako kao trgovac izgubi kupce i prestane trgovati, čime gubi platežnu moć i eventualno prestaje biti i kupcem, on ima još uvijek ima svoj život, ali kao Kain - nitko ga ne smije ubiti, ali on nosi biljeg. Biljeg da je osuđen na *život gori od smrti* (Tocqueville, 1995: 104-105).

3.2.3. PROTESTANTIZAM I DEMOKRACIJA

Od samog početka Zapadne civilizacije, katoličanstvo je činilo temelj gotovo svih ostalih aspekata života. U utjecajnom pismu *Duo sunt* iz 492. godine nakon Krista, papa Gelazije I. piše caru Anastaziju I. o doktrini dvaju mačeva, izvedenoj iz Evanđelja (Lk 22, 38). Papa u tom pismu objašnjava odnos božanske i zemaljske moći koje upravljaju svijetom. Pismo zaključuje time da se mač božanske vlasti, utjelovljene u Svetoj Stolici, ipak nalazi iznad zemaljskog (Allen i Niell, 2014: 39-41). Doktrina o „dva mača“ potvrđena 1077. godine, pokajanjem u Canossi, kada se kralj Henrik IV., Svetog Rimskog Carstva, ritualno ponizio i molio za oprost papu Grgura VII. U 16. stoljeću, Lutherovom objavom *Devedest i pet teza* dolazi do početka kraja papinskog političkog autoriteta. Deset godina kasnije, drugom pljačkom Rima, taj je kraj 'podcrtan'.

Sveta stolica je, u katoličkoj crkvi, glavni posrednik između Boga i vjernika te je ujedno i jedini njegov tumač. Protestantska teologija odbacuje takav stav prvenstva na Boga i tumačenje Svetog pisma te se zauzima za to da svaki čovjek, kao pojedinac, posjeduje razboritost da sam može čitati i tumačiti Sveto pismo te da sam ostvaruje vlastito spasenje, ovisno o vlastitim, slobodnim, procjenama. Slične slobodarski sentimente su navedeni i u uvodu *Deklaracije o neovisnosti*. Protestantska vjera u individualno spasenje, spram katoličke vjere u spasenje kroz zajednicu, je životna filozofija koja pojedincu daje snažniji osjećaj slobode i mobilnosti, ali i odgovornosti. Sloboda koja proizlazi iz protestantske doktrine dolazi s odgovornošću koja se dalje preslikava u ostalim aspektima društva. Francuski sociolog, Emile Durkheim (2005: 157-163), u svom istraživanju „*Suicid*“, iz 1897. godine, ukazuje na veću prisutnost samoubojstava kod protestanata nego kod katolika zbog društvenih odnosa koji su uspostavljeni u skladu s njihovim religijskim doktrinama.

U protestantskom uređenju Amerike 18. i 19. stoljeća pa sve do Rooseveltovog *New Deal*a, američki je građanin imao slobodu da iskuša svoje sposobnosti u trgovinskom odnosu s ostalim Amerikancima, ali u slučaju neuspjeha nije postojala 'sigurnosna mreža' na koju se pojedinac mogao osloniti te je, iznova, prepušten vlastitoj procijeni i umijeću da se iz takve situacije izbavi. Protestantski radikalno individualistički pogled na pojedinca i njegov život,

de Tocqueville (1995: 165-166), objašnjava kao prijelaznu etapu čiji će se sljedbenici, eventualno, razviti u apsolutne ateiste, dok će se suprotstavljeni vratiti u okrilje rimokatoličanstva.

4. PROGRESIVNI AMERIČKI NACIONALIZAM: AFRONACIONALIZAM

„Od trenutka kada prihvatimo da se bijelci i oslobođeni Crnci nalaze na istome tlu kao dva naroda tuđa jedan drugome, bez muke ćemo razumjeti da za njih u budućnosti postoje samo dvije mogućnosti: da se crnci i bijelci potpuno stope ili razdvoje“ (Tocqueville, 1995: 139).

Iz temeljne struje američkog nacionalizma proistječu i razni drugi oblici progresivnog, ali i reakcionarnog usmjerenja. Američki afronacionalizam se odnosi na ustrajanje u afroameričkom nacionalnom identitetu, ponosu na isti te na borbi za prava afroamerikanaca. Ovaj je pokret započeo još u doba ropstva kada su afrički crnci prvi put stupili u Ameriku, 1619. godine na području današnje savezne države Virginije. U 18. je stoljeću ropstvo već postalo ekonomski temelj za kolonije na američkom Jugu. 1787. godine, nakon uspostave neovisnosti, afroamerikanci su politički definirani kao tri petine osobe u svrhu oporezivanja i predstavnštva. Američki predsjednik Abraham Lincoln (1905: 161) iz Republikanske stranke je 1863. godine donio Proglas o emancipaciji, kojim se ukinulo robovlasničko uređenje te bi robovi bili oslobođeni. Ovo je više bio pomodni, *pro forma* potez jer vlada nije efektivno imala načina da svoju odluku nametne južnjačkim robovlasnicima (Urofsky, 1994: 159). Krajem rata i pobjedom Sjevera nad Jugom, 1865. godine, XII. amandman kojim se službeno ukidalo ropstvo je uveden u američki ustav i ratificiran iste godine. U travnju iste godine, glumac John Wilkes Booth je, kao pobornik južnjačkih sila u ratu, izvršio prvi atentat na američkog predsjednika te je ubio Lincolna, kojega je naslijedio Andrew Johnson.

Unatoč formalnom djelovanju američke vlade da suzbije rasnu diskriminaciju i ropstvo, netrpeljivost je bilo teško iskorijeniti s obzirom na opću političku i financijsku nemoć koju su afroamerikanci imali u odnosu na bijelce. Slučajem *Plessy v. Ferguson* iz 1896. godine, rasna segregacija je obranjena kao ustavna te se sprovodila kao zakon (Urofsky, 1994: 208-209). Kako bi se pružio organizirani otpor segregaciji te se zastupala prava Afroamerikanaca, 1909. godine je osnovan National Association for the Advancement of Colored People (NAACP, eng. „Nacionalno Udruženje za Probitak Obojenih Osoba“). Borba za građanska prava i jednakost se nastavlja te svoj vrhunac dostiže 1960-ih godina. Politički temelj afroameričkog pokreta je dolazio od različitih autora kao što su to bili Marcus Garvey, Booker T. Washington, Martin Luther King i Malcolm X. Po mnogo čemu su njihovi svjetonazori bili neusklađeni te često suprotstavljeni, ali je zajednička vodilja bila podizanje afroameričke

svijesti kako bi se ostvarila društvena, politička, ekonomska i rasna jednakost u odnosu na ostale stanovnike Amerike. Tada pojam crnačkog nacionalizma prestaje biti pasivan označitelj te počinje djelovati kroz, sinonimni, pokret „*Black Power*“ uz stvarne društveno-političke posljedice (Joseph, 2009: 758).

4.1. OSNOVE AFRONACIONALIZMA: MARCUS MOSIAH GARVEY JR

Pokreti 1960-ih godina su proizašli iz ideoloških osnova koje je postavio Marcus Garvey, politički aktivist i mislilac iz Jamajke, rođen 1887. i živio do 1940. godine. On je bio idejni začetnik i osnivač udruženja „*Universal Negro Improvement Association*“ (UNIA, eng. „Udruženje za Opći Boljitak Crnaca“) kojom bi se poticao opći boljitak života za crnce diljem svijeta pod geslom „Jedan Bog! Jedan cilj! Jedna sudbina!“ (Van Leeuwen, 2000: 2). UNIA je izvorno osnovana 1914. godine na Jamajci, a 1917. je osnovana podružnica u New Godinu dana kasnije je pokrenuo novine „*Negro World*“ („Crnački svijet“). Centralna ideja Garveyevog poimanja afroameričkog identiteta je bio „pan-afrikanizam“, okarakteriziran idejom povratka crnačkog stanovništva na prostoru Amerike, bez obzira na izvorno podrijetlo, natrag u Afriku (Van Leeuwen, 2000: 5-6). Osim važnosti teritorija za etničku zajednicu, ostali elementi, kao što su isticanje „svetaca“ i „mučenika“ koji su imali bitan doprinos u povijesnom napretku afroameričke zajednice, svrstavaju Garveyev pristup negdje između perenijalističkog nacionalizma i etnosimbolizma (Van Leeuwen, 2000: 3).

4.2. PACIFIZAM I LEGALIZAM: MARTIN LUTHER KING JR

Ropstvo je bilo ukinuto, ali su njegove posljedice još uvijek bile prisutne. Segregacija između bijelog i crnog stanovništva je bila uočljiva u svim institucijama i aspektima američkog života, pogotovo u školstvu. Slučaj „*Brown v. Bord of Education*“ iz 1954. godine je presedan kojim je podjela na temelju rase u javnom školstvu ukinuta i proglašena neustavnom (Urofsky, 1994: 218-219). Taj se slučaj odnosio, isključivo, na javno školstvo te je, po mišljenju afroamerikanaca, odluka stigle previše kasno. Potaknut ukazanom mogućnosti promjene, ali i njenim ograničenim dosegom, Martin Luther King Jr. (1929 – 1968) počinje djelovati 1955. godine prilikom bojkotiranja autobusa u Montgomeryju, glavnom gradu savezne države Alabame. Bojkot je započeo kada je Rosa Parks odbila premjestiti se s prednjeg dijela autobusa, rezerviran bijelcima, u stražnji dio, namijenjen crncima. Isprva radikal, Martin Luther King se, kao baptistički svećenik, okrenuo ka legalističkom putu u ostvarivanju ciljeva od važnosti za afroameričku populaciju, umjesto revolucionarnom (Urofsky, 1994: 228).

Kako bi smirio rasne tenzije, predsjednik John Fitzgerald Kennedy je pokrenuo diskusiju o *Civil Rights Act*, kojim bi se rasna segregacija sasvim iskorijenila, ali je, poput Lincolna, ubijen u atentatu prije nego što je do toga moglo doći. Kennedyjevu je viziju u djelo sproveo njegov nasljednik, Lyndon B. Johnson. Samo tri mjeseca prije Kennedyjeve smrti, 28. kolovoza, 1963. godine Martin Luther King drži svoj znakoviti govor „I have a dream“ (Urofsky, 1994: 229). Godinu dana kasnije, osvaja Nobelovu nagradu za mir zbog svojeg pacifističkog djelovanja u borbi za prava afroamerikanaca. Ishodište Kingovog afronacionalizam čini Garveyev etnosimbolizam i narativ o afro-američkoj naciji, ali njegove ideje doživljavaju obrat ka modernističkoj paradigmi kojom odišu težnje njegovih ideja. Fokus Kingovog učenja čini njegova vizija o građanskom statusu koji bi afroamerikanci stekli te, po temelju toga, bili ravnopravni sa svim ostalim građanima Sjedinjenih Američkih Država.

4.3. REVOLUCIJA SVIM POTREBNIM SREDSTVIMA: MALCOLM X

Malcolm X, rođen 1925. kao Malcolm Little, djelovao je u isto vrijeme kada i King, je zauzimao drastično drugačiji stav. Segregacijom potaknut na političko djelovanje, kao i King, umjesto pacifističke unifikacije Afroamerikanaca s ostatkom Amerike, Malcolm X zagovara revolucionarni put separatizma (Heines, 2016: 78-81). Poput Kinga, Malcolm X je imao religijsku podlogu, ali za razliku od Kinga, on je žustro odbacivao kršćansku nauku oprostite se zalagao unifikaciju, primarno po pitanju rasnih, a sekundarno po pitanju religijskih obilježja.

Naslov govora kojeg je Malcolm X dao 1964. godine, već u samom naslovu „*The Ballot or The Bullet*“ (eng. „Glasački listić ili metak“) suprotstavlja Kingovom „*I Have a Dream*“. Malcolm X je vjerovao u legalistički, demokratski put za ostvarivanje ciljeva glasačkim listićem, ali, u slučaju da se takav pristup pokaže neefikasnim, kao što je to bilo kroz, nekoliko stoljeća dug, period ropstva, segregacije i diskriminacije spram Afroameričkog stanovništva, kao sljedeću opciju navodi revolucionarno, političko nasilje.

Političku filozofiju američkog afronacionalizma, Malcolm X (1987: 11) temelji na tome da crnačko stanovništvo mora upravljati politikom i sačinjavati političare u vlastitim zajednicama. Modernistički aspekt, politički usmjerene, edukacije američke afronacije bi se temeljio na polit-ekonomskoj misli crnačkog nacionalizma o kontroli lokalnih poduzeća i čvorišta poslovanja te investiranje u iste (Malcolm, X, 1987: 12). Umjesto na bojkotiranje postojećih trgovina i poduzeća, prvenstveno u vlasništva bijelog stanovništva, Malcolm X poziva na akciju, na stvaranje novih, koji bi bili u vlasništvu Afroamerikanaca. Društvene vrijednosti

afronacionalizma su za Malcolma X-a bile puritanske i u skladu s njegovom vjerom Islama, na koji se obratio dok je bio u zatvoru. Pozivao je odricanje od alkohola, droge i ostalih poroka koji su razarali afroameričke zajednice te, za razliku od većine svojih prethodnika i suvremenika, nije tražio da američki bijelci prihvate i priznaju Afroamerikance kao sebi jednake. Malcolm X (1987: 12) je tražio da takva promjena proizađe iz same afroameričke zajednice koja bi sama sebe prihvatila, priznala i potaknula na djelovanje bez da se čeka na potporu izvana. Afronacionalisti, zaključuje Malcolm X (1987: 15) neće više čekati, a to je podcrtavao izrazom koji je postao sinonim u borbi za prava Afroamerikanaca “*By any means necessary*” (eng. “svim potrebnim sredstvima”).

5. AMERIČKI REAKCIONARNI NACIONALIZAM: KU KLUX KLAN

Stanje blagostanja u Americi je prekinuto Građanskim ratom koji je trajao od 1861. do 1865. godine. Rezultat rata je bila pobjeda Sjeverne Unije nad Južnjačkom Konfederacijom čime su američki ideali o pravu na život, slobodu i potragu za srećom, dosegli svoj iskonski smisao, ukidanjem robovlasničkih odnosa. Američka se demokracija, poput one u Ateni, odnosila na sve građane, ali je pojam „građanina“ bio znatno uži nego što je to danas. Građanstvo koje je raspolagalo političkom moći u demokratskim procesima su idejno sačinjavali zemljoposjednici muškog spola i bijele rase, uglavnom, anglo-saksonskog podrijetla i protestantske vjeroispovjesti, kolokvijalno označeno akronimom „WASP“, odnosno, „*White Anglo-Saxon Protestants*“. Na američkom Jugu je osjetila izrazit gubitak financijske i političke moći ukidanjem ropstva, s obzirom na to da su populaciju ondašnjeg Juga činili, pretežito, crni robovi (Urofsky, 1994: 208-209).

5.1. KU KLUX KLAN: PRVI VAL (1865-1870)

Kako bi povratili izgublenu moć, južnjački ratni veterani su 1865. godine, u Saveznoj državi Tennessee, osnovali udruženje pod nazivom Ku Klux Klan, koje je uzor crpilo iz klanova stare Škotske. Koristeći se metodama nasilja i zastrašivanja, oni su nastojali spriječiti novooslobođene afroamerikance da sudjeluju u političkom i ekonomskom životu što im je bilo zajamčeno XIV. amandmanom američkog ustava, koji je stupio na snagu 1868. godine. Uz Ku Klux Klan su se pojavila i slična udruženja poput Bijelog križa i Bijele legije, a osim crne populacije, svojim su suparnicima smatrali i bijele republikance koji su podržavali poslijeratnu rekonstrukciju (Sakai, 1989: 43). Kasnih 1870-ih godina, djelovanje Ku Klux Klana počinje blijediti nakon vladinih intervencija, čime se razdoblje rekonstrukcije privodilo kraju kao i prvi val Ku Klux Klana.

5.2. KU KLUX KLAN: DRUGI VAL (1910-1940)

Drugi val Klana kreće nakon izrazite popularnosti i uspjeha filma „*The Birth of a Nation*“, redatelj D. W. Griffitha, 1915. godine, koji veliča Ku Klux Klan kao moralno superiorne čuvar američkog Juga (Larsen, 2018: 1-3). Utjecaj ovog filma i njegovog redatelja na američku povijest će biti detaljnije objašnjen u poglavlju o Davidu Warku Griffithu. Drugi se val odlikuje po prepoznatljivim bijelim odorama i maskama, u koje su se članovi Klana odijevali. Osim afroamerikanaca, nove žrtve Klana su bile i druge manjine poput Židova, novih imigranata i katolika. Iako je jedan od ključnih razloga dolaska iseljenika u Novi svijet bila težnja za religijskom slobodom, Klan se vraća na stare europske predrasude o Židovima koji su krivci za smrt Isusa Krista, te katolika za koje se vjeruje da su loši podanici jer im je

uvijek vrhovni autoritet Papa, a ne njihova domovina (Larsen, 2018: 19-20). Ku Klux Klan svojim povratkom više nije bio limitiran samo na Jug, već se širio i na druge dijelove Amerike, pogotovo na srednjem zapadu.

5.3. KU KLUX KLAN TREĆI VAL (1950-1960)

Treći val Ku Klux Klana je bio potaknut borbom za prava afroamerikanaca, te funkcionira kao nagla i nasilna reakcija na politička zbivanja, ali, za razliku od prethodna dva vala, traje znatno kraće te je, unatoč izljevima nasilja, teže prepoznatljiv zbog toga što djeluje diskretnije, a vjeruje se da se da je dobar dio članova radio u policijskim ustanovama na Jugu te na taj način diskriminirao i terorizirao sebi nepoželjne (Laird, 2018: 10).

5.4. KU KLUX KLAN: SUVREMENO DOBA (1970-2020)

Pojavom Interneta, mnoga su okupljanja i komunikacija među članovima Klana preseljena u online sferu kako bi se što manje privlačilo pažnju i riskiralo kažnjavanje. Izuzev protesta i nereda uzrokovanih rasnim tenzijama, kao što je bilo za vrijeme suđenja Georgeu Zimmermannu za ubojstvo Trayvona Martina, 2013. godine, kada je nastao pokret *Black Lives Matter* (eng. „crni životi su bitni“) te u Charlottesvilleu, 2017. godine, Ku Klux Klan se sve manje pojavljuje u javnosti. Iako je ne raspolaže političkom moći i utjecajem kao za vrijeme drugog vala, Ku Klux Klan, zbog svoje povijesti, ostaje kao simbol rasizma i mržnje u Americi.

6. DVA NOVA NARODA

Spram radikalnog individualizma, novonastalog, američkog naroda koji, unatoč nedostacima, ukazuje na trijumf nad starim režimom, istočno od konzervativne Europe, de Tocqueville (1995: 152), sljedećim odlomkom, prognozira dolazak još jednog naroda koji će s njim dijeliti svijet:

„Danas u svijetu postoje dva velika naroda koji, krenuvši s različitih polazišta, kao da napreduju prema istome cilju: Rusi i Angloamerikanci. Oba su naroda odrasla u tami, pa su najednom, dok su pogledi ostalih ljudi bili drugamo upravljani, zauzeli prvo mjesto među drugim nacijama, a svijet je u gotovo isto vrijeme doznao i za njihovo rođenje i za njihovu veličinu. Amerikanac se bori protiv prepreka koje pred njega postavlja priroda; Rus se uhvatio u koštac s ljudima. Jedan se s pustoši bori barbarstvom, drugi protiv civilizacije opremljene svojim oružjem: zato Amerikanac svoja osvajanja izvodi oračevim ralom, a Rus svoja uz pomoć vojničkog mača. Da bi postigao svoj cilj, prvi se oslanja na osobni interes i dopušta snazi i razumu pojedinaca da djeluju bez ičijeg upravljanja. Drugi na neki način u jednome jedinom čovjeku usredotočuje svu društvenu moć.

Jednome je glavno sredstvo djelovanja sloboda, a drugome ropstvo“.

6.1. RUSIJA: NACIONALIZAM IZ MARKSISTIČKE PERSPEKTIVE

Za razliku od američkog nacionalizma, ruski se teško može klasificirati u podjeli između modernističkog i perenijalističkog pristupa. Ruski nacionalizam, odnosno, nastanak ruske nacije se, u svojoj revolucionarnoj formi, ni ne razlikuje previše od onog u Americi ili Francuskoj. Ishodište ruske revolucije je faktor koji čini razliku. Njegov temelj, iako po mnogo čemu sličan klasičnom, modernističkom nacionalizmu, kada je u pitanju historijsko sagledavanje nastanka i razvitka nacije, njen svršetak ne vidi u građanskom, trgovinskom društvu, već od samog početka u fokusu ima etapu koja bi trebala uslijediti. Sav sukob koji stalež naroda ima spram plemstva i svećenstva, se ovdje sagledava kroz prizmu klase (Marx, 2008: 8-9). Prema građanskom društvu, kao krajnjem cilju klasičnog modernizma, se zauzima kritički stav u kontekstu klasnog sukoba, kao izrabljivačkoj klasi buržoazije, dok su proleter ti koji čine klasu izrabljivanih (Marx, 2008: 3-15).

Marx i Engels su nacionalnu državu svojeg vremena shvaćali kao nužnu tvorevinu buržoaske klase koja funkcionira kao teren za uspostavu tržišnog kapitalizma (Smith, 2003: 48). Nacionalizmi, iz marksističkog gledišta, mogu biti progresivni i reakcionarni, ovisno o tome što im je cilj. Ukoliko je riječ o nacionalizmu koji održava trenutno stanje buržoaske diktature nad proletarijatom, riječ je reakcionarnom nacionalizmu, dok progresivni u sebi sadržava potencijal daljnjeg historijskog razvitka koji smanjuje i, konačno, ukida klasne antagonizme. Marksizam je politička doktrina bespoštedne kritike svega postojećeg, pa tako i nacije (Marx, 1989: 51).

Nakon Francuske građanske revolucije 1789. i Napoleonovih osvajanja, sredinom 19. stoljeća, u vremenu kada su Marx i Engels djelovali, feudalistički poredak, gotovo da je bio iskorijenjen sa europskog kontinenta. Kao posljednji bastion reakcionarnog feudalizma je bila caristička Rusija. Primjer progresivnog nacionalizma toga doba, iako još uvijek s građanskim, buržoaskim, naglaskom, je bio prisutan u Poljskoj, a cilj mu je bio uspostava neovisnosti od ruskog cara (Lenjin, 1916: 321-322, Marx, 2008: 33-34 i Smith, 2003: 49-50). Podržavanje revolucionarnih djelovanja različitih konotacija i ishodišta proizlazi iz opće neujednačenosti kapitalističkog razvijanja. Različitu su važnost za komunističku pariju činila događanja u Engleskoj i Francuskoj, u odnosu na ona u Poljskoj.

Marksistički konsenzus glede nacionalnog pitanja zapravo nikada nije ni postojao. Nasljednici marksizma u Njemačkoj, kao što su to bili braća Bauer, Edward Bernstein, Karl Kautsky, i Rosa Luxemburg te, u Rusiji, Vladimir Iljič Lenjin, nude različite poglede na nacionalno pitanje i ideologiju, ali neke od ideje koje se mogu iskristalizirati su sljedeće: nacionalizam se, u svojoj buržoaskoj prirodi, kondenzira u društvenom sloju inteligencije koja je pod sve većim pritiskom kapitala od njima nadređenih te proleterskih pokreta od njima podređenih. Ideologija nacionalizma je u funkciji sredstva pobjedničke, ali nesigurne buržoazije s ciljem postizanja lažne nacionalne svijesti koja bi mase dijelila i odvrćala od ugrožavanje njene dominacije. Nastajanje kolonijalne buržoazije, rezultira ustankom protiv izrabljivanja imperijalnih kapitalista, kao što je to bilo u Americi. Konačno, poticanje na pravo svih nacija da se odcijepi od velikih, feudalnih i polufeudalnih carstava, kao što su narodi Habsburške i Ruske monarhije (Smith, 2003: 49).

Lenjin, kao ključna figura boljševičke revolucije u Rusiji, ističe da je nemoguće izbrisati nacionalno ugnjetavanje pod kapitalističkim uređenjem te da, umjesto nacionalnog, u pitanju u fokusu mora biti ekonomsko pitanje utemeljeno na klasnom, a ne nacionalnom sukobu (Lenjin, 1916: 323). Kako bi se socijalistička vizija mogla ostvariti, nužna je ostvarivanje

narodnog samoodređenja i demokracije čiji bi aspekti prožimali sve dijelove društva. To je, Lenjin (1916: 335) ističe, bio glavni propust događanja u Poljskoj.

Nakon Lenjinove smrti, 1924. godine, u Komunističkoj partiji Sovjetskog saveza su ostale važiti četiri karakteristike u definiranju nacije, a to su: zajednički jezik, teritorij, ekonomsko uređenje te specifične psihološke sastavnice koje proizlaze iz nacionalne kulture (Staljin, 1936: 259). Josif Džugašvili Staljin, kao nasljednik Lenjinovog učenja, se držao ideja o nacionalnom pitanju s pojmom narodnog samoodređenja kao temeljnom vodiljom. Od te se ideje udaljava krajem dvadesetih godina u sukobu s Lavom Trockim, koji je izbačen iz partije i protjeran iz Sovjetskog saveza. Trocki se zalagao za ideju „permanentne revolucije“, odnosno, međunarodne i konstantne socijalističke revolucije u cijelom svijetu, dok je Staljin počeo provoditi realpolitičkiji „socijalizam u jednoj zemlji“ (Vranicki, 1978 55-62).

7. KULTURA NACIONALIZMA: KAZALIŠTE I OPERA

Oba nacionalizma, i američki i ruski, navode kulturu kao bitan medij za manifestiranje ideja nacionalnog karaktera u etapi prelaska iz feudalizma u demokraciju (Smith, 2003: 92-94). U klasičnom, ali i u kritičkom, nacionalizmu, pojam rađanja nacije je gotovo istovjetan s nastankom građanskog društva dok se, za perenijalističko shvaćanje, nacija suvremenog doba jedva uopće razlikuje od prvih spominjanja „naroda“ još iz drevnih religijskih tekstova. Ono što je u političkoj filozofiji bio doprinos Thomasa Hobbesa to je u umjetnosti bio Miguel de Cervantes (Prpić, 1991: 172-173). Glavna djela obaju autora („*Leviathan*“ i „*Don Quixote*“), kao produkti svog vremena, raspoložu tendencijom raskrinkavanja datog feudalističkog poretka na čelu kojeg se nalazi kralj po milosti Božjoj, dok je, negdje pri samom dnu, narod. Hobbes (1961: 151-152), a kasnije i ostali autori teorija društvenog ugovora (Locke i Rousseau), ukazuje da legitimitet kraljeve suverene vlasti proističe iz samog naroda koji je se odriče i prepušta vladaru u svrhu ostvarivanja stabilnosti i vlastitih interesa. Cervantes, kroz lika Don Quixotea, ismijava srednjevjekovna praznovjerja i častohleplje vladajućih staleža plemstva i svećenstva, te ukazuje na mudrost i snagu koja je dana Sanchu Panzi, kao čovjeku iz slojeva običnog puka, koji ih, sputan zemaljskim autoritetima, koristi samo u krajnjoj nužnosti. Ovakav, novi, pogled na društveni poredak se, gotovo istovremeno, nalazi i u drugim dijelovima svijeta, pa tako i u Hrvatskoj. Primarno u renesansnoj Dubrovačkoj Republici, čemu u, polit-ekonomskoj sferi, svjedoči „*Knjiga o umijeću trgovanja*“ Benedikta Kotruljevića, a, u umjetnosti, književna djela Marina Držića („*Dundo Maroje*“ i „*Novela od Stanca*“).

Kako su obrazovanje i pismenost bili rezervirani za svećenstvo i imućne, medij koji je bio ključan za promicanje novih ideja s trećim staležom, odnosno, narodom, u fokusu je bilo kazalište. Performativna umjetnost je poslužila da zadovolji određene društvene potrebe. Okrutnost Shakespearovog kralja Macbetha ili obijest Molièreovog pobožnog Tartuffea su, gledateljima iz puka, prikazivali njihove nadređene, iz svakodnevnog života, kao izrazito iskrivljene ličnosti za koje je malo vjerojatno da se na svom zavidnom položaju nalaze „po milosti Božjoj“. Kazalište je poslužilo svrsi izrazito efikasnog, ali dobro zamaskiranog, jezika za komuniciranje političkih ideja za politički nepismene. Kasnije u Italiji, opera postaje sve popularniji oblik političke retorike. U operi „Nabucco“, Giuseppea Verdija, patnje neujedinjenog i slabo definiranog talijanskog naroda, kojemu prijete Austro-Ugarska dominacija, se poistovjećuju s nedaćama židovskog naroda u ropstvu. Ovakvi su se snažni narodni osjećaji, prikazani u operi kroz povijesne i izmišljene likove, s vremenom počeli manifestirati u političkoj sferi (Stamatov, 2002: 352-353).

7.1. KULTURA NACIONALIZMA: RETORIKA

Do koje je razine utjecaj nekog umjetničkog djela, poput opere, neposredan u poticanju određenih političkih osjećaja i povijesnih zbivanja je teško utvrditi. Svako umjetničko djelo služi kao pokazatelj svog vremena ili, u najmanju ruku, neposrednog okruženja svog autora, ali to ne mora značiti da svako nastalo djelo nužno ima politički naboj iako ga se, uz dovoljno truda, može iščitati. Kao vodič za dešifriranje političkih namjera iz umjetničkih djela, u ovom će se radu koristiti Aristotelova razmatranja o retoričkom umijeću.

Pojam retorike, kako ga koristi Aristotel, se prvenstveno odnosi na govorništvo, koje je definirano kao sredstvo utjecaja pomoću kojeg govornik nastoji zadobiti slušatelje kako bi ih na nešto uputio ili od nečega odvratio (Aristotel, 1987: 9). Umjetnička djela, a pogotovo ona dramaturškog karaktera, raspolažu određenom strukturom, putem koje autor prenosi svoju poruku javnosti upravo kao što bi to govornik činio svojim slušateljima. Korištenjem određenih stilskih figura, poput simbola i alegorije, govornik obogaćuje svoj govor kako bi bolje dočarao smisao svoje poruke te lakše postigao željeni učinak (Vasić, 2017: 105-110). Na isti način kao što je Shakespeare smjestio radnju „Hamleta“ u Danskoj ili Verdi židovski narod da bi pričao o talijanskom.

U trećem poglavlju svoje „Retorike“, Aristotel govorništvo dijeli na tri vrste, koje se razlikuju po elementu vremena (Aristotel, 1987: 23). Govorništvo „sudskog“ tipa se odnosi na događaje koje su se zbili u prošlosti te se o njima treba donijeti presudu. Epideiktička (grč. deixis – pokazati) retorika u fokusu ima sadašnji trenutak te se koristi na svečanostima i javnim

okupljanjima kako bi se pohvalio ili pokudio onaj kome je govor posvećen. Posljednji tip retorike, politički, se odnosi na budućnost i ima za cilj potaknuti publiku na djelovanje u sferi javnog života. Ovaj posljednji, politički, tip retorike služi kako bi se slušatelja ili potaklo da ide prema nečemu ili da ga se od nečega odvraća (Aristotel, 1987: 25). Teme političke retorike, po Aristotelu (1987: 27-30) su, uglavnom, utemeljene na kontrastu te ih se navodi pet: prihodi i rashodi, rat i mir, obrana zemlje, uvoz i izvoz te zakonodavstvo. Umjetnička djela, naročito performativna, koja se u svojoj formi ne razlikuju pretjerano od govorništva, na isti način mogu služiti navedenim retoričkim svrhama.

7.2. FILM – NOVA RETORIČKA SFERA

Film nastaje tehnološkim usavršavanjem kamere i projektor, odnosno, izumom kinematografa (*le cinématographe*) braće Lumière, 1895. godine u Francuskoj. Novitet ovog izuma je bio taj što je, za razliku od Edisonovog kinetoscopa, nudio mogućnost projiciranja slikovnog zapisa na platno (Peterlić, 2018: 21). To je omogućilo da iz novog izuma 'nikne' i nova umjetnost koja se, istovremeno, mogla prikazivati velikom broju ljudi. U rekordno kratkom vremenu, filmske projekcije su, zbog jednostavnosti priređivanja spektakla, dosegle izrazitu popularnost i među siromašnijim slojevima društva koji nisu mogli priuštiti odlazak na kazališne predstave i operu, koji su se, u međuvremenu, udaljile od čovjeka s prosječnim primanjima te zauzele status visoke kulture. U svojoj najranijoj fazi, film nije nudio mnogo više slikovnog zapisivanja svakodnevnog života. Film je, u svojoj izvornoj formi, bio dokumentarne naravi (Nichols, 2020: 117).

Film je postao nova umjetnost te je bilo samo pitanje vremena kada će se tehnologija i produkcija razviti do te mjere da se počnu stvarati cjelovečernji filmovi, nalik kazališnim predstavama, koji će imati određenu dramaturšku strukturu za prenošenje svojevrstnih poruka. Već 1906. godine, prvim dugometražnim filmom u povijesti kinematografije, „*The Story of the Kelly Gang*“, australskog redatelja Charlesa Taita, takve zamisli postaju zbilja. Devet godina kasnije, 1915. godine, nastaje D. W. Griffithov trosatni film „*The Birth of a Nation*“, koji je svijet filmske umjetnosti promijenio u svakom pogledu, a čiji se utjecaj još uvijek vidi i u filmovima suvremenog doba.

7.3. ANALIZA POLITIČKE RETORIKA FILMA: ALL THE WAY (2016)

Kao primjer političke retorike na filmu, slijedi analiza filma „All the way“ iz 2016. godine. Redatelj, Jay Roach, je režirao ovaj biografski film o 36. predsjedniku SAD-a, Lyndonu B. Johnsonu, koja se temelji na istoimenoj kazališnoj predstavi iz 2012. godine (Roach, 2016). Glumac Bryan Cranston i u predstavi i u filmu tumači lik Johnsona. Nakon atentata na J. F. Kennedyja, Johnson je postao predsjednik te je, u mnogo čemu, nastavio političke vizije svojeg prethodnika (Urofsky, 1994: 233-234). Nakon Johnsonovog prvog mandata, koji je trajao godinu dana, on je ponovno izabran za predsjednika u izborima protiv, izrazito konzervativnog, republikanca, Barryja Goldwatera, te je završio s predsjedničkom službom 1969. godine. Dok je Lyndon B. Johnson bio predsjednik, u Americi je došlo do sve veće podjele između Sjevera i Juga te je demokratska stranka, tradicionalno južnjački orijentirana, postala sinonim za sjeverne države SAD-a, dok je republikanska postala opcija za Jug. Jedan od razloga je bilo pitanje Civil Rights Acta, kojega je započeo Kennedy 1963. godine, a u djelo sproveo Johnson 1964.

Tema filma je politička jer se obrađuju teme iz američke političke prošlosti. Po Aristotelovoj (1987: 23) podjeli, prošlost sačinjava sferu sudske retorike, ali ovaj film ne pristupa Johnsonu kao sudskom subjektu jer ga, na kraju, ne proglašava ni krivim ni nevinim. Johnson, u ovom filmu, funkcionira kao simbol narodnog heroja, kroz čiju se prizmu gradi narativ i povlače paralele s trenutnim političkim stanjem u Americi, te se daje naznake o tome što bi bilo ispravno činiti dalje. Film „All the way“ je izašao 21. svibnja, 2016. godine, a predsjednički izbori u Americi su iste godine bili 8. studenog. Životni vijek filma je marketinški bio usmjeren na ljeto 2016. godine, kada ljudi imaju više vremena da se posvete gledanju filmova te neposredno uoči izbora gdje su Amerikanci mogli birati između Hillary Rodham Clinton iz Demokratske stranke te Donalda Johna Trumpa koji je bio kandidat Republikanske stranke.

Politički narativ Hillary Clinton je bio nastavak liberalne tradicije koju je postavio Barack Husein Obama s naglaskom na društveno-kulturne i rodne teme, dok je Donald Trump utjelovio lik vođe konzervativne revolucije u Americi. Trumpu je išlo u prilog što je nudio dvostruku promjenu i sukob protiv dvaju ustaljenih političkih sila. Trump se žustro suprotstavljao elitizmu Demokratske stranke koji je isključivao najsiromašnije glasače iz ruralne Amerike, ali i neokonzervativizmu Republikanaca još od administracije Georgea H. Busha. Republikanska se stranka u prvom desetljeću 21. stoljeća etablirala kao nacionalistička, ali u teoretskom smislu. Pozivanje Republikanaca na tradicionalne vrijednosti se kosio s prekooceanskim ratovanjem koje je kulminiralo 2003. godine ratom u Iraku.

Tradicionalne vrijednosti domoljublja su bile sredstvo za usmjeravanje javnog mnijenja na odobravanje rata. Najsiromašniji i najslabije obrazovani slojevi američkog društva su ujedno bili i oni koji su odlazili i stradavali u ratu. Republikanska stranka je zbog toga gubila ideološku potporu nekadašnjih sigurnih birača. Najmanje izgleda za pobjedu na izborima 2016. godine kao kandidat Republikanske stranke je imao John „Jeb“ Bush, brat bivšeg predsjednika Georgea W. Busha. Hillary Clinton se nalazila u sličnoj situaciji zbog svojeg supruga Billa Clintona koji je služio dva predsjednička mandata, od 1993. do 2001. godine, između Georgea H. i Georgea W. Busha. Njegov seksualni skandal, razotkriven 1998. godine, je poljuljao ugled američko predsjednika, kao institucije, te je postao sinonim za razvratnost političkih elita Demokratske strane te njihovu otuđenost od običnog naroda. Barem cinički sagledano, Trump je funkcionirao i kao simbol osвете nezadovoljnih glasača političkim elitama.

Trumpovom narativu je u prilog također išlo što su se ostali kandidati Republikanske stranke činili ili kao predstavnici postojeće elite, kao što su to bili Ted Cruz i Marco Rubio ili kao pretjerano radikalni marginalci, poput Randa Paula i Bena Carsona. Narativ kojim se Trump služio, „Make America Great Again“, je u mnogo čemu podsjećao na 1980-e godine kada je predsjednik bio Ronald Reagan. Istih godina se Trump profilirao kao talentirani biznismen i javna ličnost. Poput Reagana, Trump je, putem filmova i televizije, već od prije bio poznat glasačima te se podudara te su se njihove ličnosti podudarale u simbolu snažnog i odlučnog vođe koji čije su uporište tradicionalne, američke vrijednosti. Takozvani 'kaubojski' maniri su bili ono što je nedostajalo Hillary Clinton i Demokratskoj stranci koji su gubili podršku glasača iz ruralnih sredina i radničkih obitelji, koji nisu pretjerano marili za adute njihovog programa, kao što su prava manjina i zdravstveno osiguranje.

Lik Lyndona B. Johnsona, kao južnjačkog demokrata iz Teksasa, je pružio idealan simbol „bijelog spasitelja“ koji je mogao poslužiti da se prikupe simpatija takve demografije. Izraz „bijeli spasitelj“ (eng. *White Saviour*) označava veoma korišten lik bijelca u američkoj kinematografiji koji funkcionira kao arhetip heroja. Takav se lik najčešće 'grana' ili na „inspirativnog učitelja“ ili „čovjeka od principa“ (Hughey, 2014: 12). Klasičan primjer za oba tumačenja „bijelog spasitelja“ nudi klasik američkog redatelja, Johna Forda 1962), „The Man Who Shot Liberty Valance“ (eng. „Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea“). Lik pravника, Ransoma Stoddarda, kojeg tumači James Stewart, utjelovljuje „čovjeka od principa“, dok njegovog „inspirativnog učitelja“ čini kauboj Tom Doniphon, kojega glumi John Wayne.

Biografija predsjednika Johnsona je omogućavala korištenje oba aspekta „bijelog spasitelja“. Johnsonov prethodnik, Kennedy, je ličnost jednakog žara za stvaranje narativa, ali je podjednako omiljen i kod lijevih i kod desnih američkih glasača, pogotovo kod desnice nakon ekonomske krize 2008. godine, kao žrtva borbe protiv centralnog bankarstva (Goodson, 2014). Glumac Bryan Cranston je bio idealan za ulogu predsjednika u filmu. Od 2000. do 2006. godine, on je glumio ekscentričnog, ali nježnog oca, Hala Willkersona, u obiteljskom *sitcomu* „*Malcolm in the Middle*“ (eng. Malcolm u sredini). Nakon velikog uspjeha te televizijske serije, Cranston dobiva glavnu ulogu u mračnijoj seriji „*Breaking Bad*“ gdje glumi učitelja kemije, Waltera Whitea, koji oboli te počne proizvoditi i prodavati drogu kako bi preživio. Johnsonova ličnost snažne očinske figure, koju tumači Cranston koji je istovremeno simbol obiteljskog čovjeka kao i usamljenog rendžera, je bio idealan spoj da se kreira narativ o Demokratskoj stranci kao obiteljskoj stranci s naznakama kaubojskih elemenata, barem po pitanju političke estetike.

Ako se „slijedi trag novca“ (Pakula, 1976), posao izvršnog producenta Roachevog filma, koji na financira i budžetira produkciju, je vršio redatelj Steven Spielberg. Iste godine kada je film izašao i kada su bili predsjednički izbori, Spielberg je donirao milijun dolara za političku kampanju Hillary Clinton (Iacob, 2016).

8. DAVID WARK GRIFFITH: STVARANJE HOLLYWOODA

Rođen 1875. godine u saveznoj državi Kentucky, na američkom jugoistoku, Davidu Warku Griffithu se, zbog mnogo toga, pripisuje titula „čovjeka koji je stvorio Hollywood“. Svaka filmska produkcija je rezultat kolektivnog rada, pa tako i sam nastanak filmske industrije, ali to ne umanjuje Griffithov neizmjeran doprinos filmu. Teško je, pogotovo kada je riječ o starijim izvorima od kojih su mnogi izgubljeni, razaznati kada je riječ o otkriću, a kada o popularizaciji određenog noviteta. Griffithu i njegovom filmu iz 1915. godine se, na primjer, često pripisivalo prvenstvo u korištenju krupnog plana, iako je njegovo najranije korištenje, vjerojatno, bilo 1903. godine u filmu „*A Sick Kitten*“ redatelja Georgea Alberta Smitha. Teško je sa sigurnošću utvrditi što je sve, konkretno, izum dobrog dijela autora tog doba.

Utjecaj D. W. Griffitha je, unatoč nestabilnim izvorima, neosporiv. Inovacije za razvoj filmskog narativa, koje je on koristio u svojim filmovima, čak i prije „*The Birth of a Nation*“, očituju se u njegovoj tehnici snimateljskih rješenja, filmskog pripovijedanja i montaže, ponajprije po pitanju uvođenja „paralelne montaže“ gdje se nekoliko filmskih priča odvijaju istovremeno. Griffithovo inzistiranje na tome da se njegovi filmovi prikazuju u posebnim dvoranama, nalik na kazališna, kako bi se ustanovila distinkcija filma kao ozbiljne industrije, a ne samo zabave jeftinije od kazališta. Veliki uspjeh Griffithovog filma se očitovao i financijski te je privukao veći broj filmskih radnika i investitora u novu, filmsku, industriju koja se počela formirati u Los Angelesu. Ovaj uspjeh i rast je rezultirao potražnjom za organiziranim sistemima proizvodnje, koja je potaknula nastanak filmskih studija koji bi filmove proizvodili i distribuirali s velikim budžetom. U suradnji s Charliem Chaplinom, Douglasom Fairbanksom i Mary Pickford, Griffith je 1919. godine osnovao tvrtku za produkcijsku kompaniju pod nazivom *United Artists*.

8.1. THE BIRTH OF A NATION (1915)

Griffithov film „*In Old California*“ (1910.) je bio prvi film snimljen u Hollywoodu, a njegov film „*The Birth of a Nation*“ (1915.) se može nazvati prvim filmskim *blockbusterom* (Hall, 2011: 3). Film je nastao kao adaptacija romana „*The Clansman*“ (eng. „Čovjek iz klana“) autora Thomasa Dixona Jr., koji je bio objavljen devet godina prije filma. Dixon (2007: 139-143) je roman napisao kao reakciju na rasna događanja krajem 19. stoljeća kako bi, koristeći se medijem književnosti, dao podršku rasnoj segregaciji (Franklin, 1979: 418).

Narativ filma je podijeljen u dva dijela. Prvi dio prati dvije dobrostojeće bjelačke obitelji, Stonemane sa Sjevera te Camerone s Juga, i ljubavni zaplet između Phila Stonemana i Margaret Cameron te Bena Camerona i Elsie Stoneman. Prvi dio filma se odvija za vrijeme Građanskog rata i završava atentatom na predsjednika Lincolna. Republikanski političar, Thaddeus Stevens iz Pennsilvanije, je u filmu alegorijski prikazan kao Austin Stoneman, otac Phila i Elsie, kojega glumi Ralph Lewis. Njegov je lik sjevernjačkog političar koji se bori za oslobođenje crnačkog stanovništva na jugu. On je u filmu prikazan kao častohlepan megaloman čije političke ambicije proističu iz ljubavnog odnosa kojeg ima sa svojom kućnom pomoćnicom koja je crkinja. Političke ambicije abolicionista su u filmu prikazane kao perverzija 'zaogrnuti' osjećajima altruizma. Retorika filma potiče gledatelje da borbu za prava Afroamerikanaca sagledavaju kao negativno iskrivljavanje prirodnog poretka među rasama koje predvodi otuđena i obijesna politička elita.

Drugi dio filma prati razdoblje restauracije Juga nakon rata. U ovom dijelu filma se prikazuju pretpostavljene ambicije oslobođenih crnaca koji, nakon rata, raspolažu političkom moći koju slabo razumiju te ju koriste u svrhu teroriziranja bijelog stanovništva, prvenstveno putem seksualnog nasilja prema bijelim ženama. Zatečen stanjem pri povratku iz rata, Phil uočava bjelačku i crnačku djecu kako se igraju. U igri, bijela djeca na sebe navuku bijele plahte te, glumeći, duhove prestraše crnce. Inspiriran time, Phil osniva Ku Klux Klan zbog čega ga Elsie napušta. Kasnije, crnac Gus, kojega glumi bijeli glumac Walter Long, se počne udvarati Elsie koja ga uporno odbija te prijeteći da će skočiti s litice ako ju ne ostavi na miru. Gus se ne povuče i Elsie počinu samoubojstvo. Splet događaja natjera Phila da traži osvetu te okupi članove Ku Klux Klana da oslobode bjelačko stanovništvo od crnačkog terora. Kao simbolični „bijeli spasioci“, oni spase bijelce u napetom vrhuncu filma. Pred kraj, članovi Ku Klux Klana, metodom zastrašivanja, priječe crncima da glasuju, a film završava s dvostrukim medenim mjesecom Stonemanovih i Cameronovih čije postupke, svojim dolaskom, blagoslivlja sam Isus Krist.

Politička retorika Griffithovog filma se temelji, u najmanju ruku, u ustrajanju u rasnoj segregaciji, ako već ne i u reakcionarnom obliku povratka u doba ropstva. Film je imao izrazit, opipljiv utjecaj na društveno-politički život u Americi te je bio prvi film prikazan u Bijeloj kući, za vrijeme administracije Woodrowa Wilsona koji je bio prijatelj s Thomasom Dixonom, a odgledani film je opisao kao „povijest ispisanja munjama“ (Franklin, 1979: 425). Osim Griffithovog doprinosa filmskoj montaži (Peterlić, 2018: 166), „*The Birth of a Nation*“ je imao direktan utjecaj na popularizaciju Ku Klux Klana koji je, početkom 20. stoljeća, bio gotovo pa zaboravljen. Film, zapravo, nije samo popularizirao Ku Klux Klan, već ga je 'preporodio'. Izvorni Klan iz 60-ih i 70-ih godina 19. stoljeća, nije koristio maske ni bijele plahte već su takvi aspekt Klana u potpunosti dio Dixonove (2015: 309-318) mašte. Ideja je proizašla iz knjiženog opusa Sir Waltera Scotta o romantiziranom svijetu stare Škotske i tamošnjih klanova. Praveći, sasvim umjetnički fiktivno, od Afroamerikanaca u filmu simbol nasilja, a od Ku Klux Klana moralno ispravne osloboditelje, Griffith je uspio 'podcrtati' Dixonovu političku retoriku čiji je utjecaj na još pola stoljeća ustavne segregacije i rasne diskriminacije koja je još uvijek prisutna je nemjerljiv.

8.2. D. W. GRIFFITH I SOVJETSKI FILM

U kapitalističkom uređenju, cilj filmske proizvodnje je prodaja što većeg broja ulaznica dok se u socijalističkim zemljama nastoji proširiti državnu ideologiju putem filma (Gilić, 2009: 1). U „Dekretu o prenošenju fotografske i kinematografske trgovine i industrije na narodni komesarijat za prosvjetu“ iz 1919. godine, Lenjin je proglasio da se sva trgovina, industrija, produkcija i distribucija filmskog i fotografskog materijala na području Sovjetskog saveza stavlja pod upravu komesarijata (Leyda, 1979: 39). Pod neobjašnjenim okolnostima, prvi filmski spektakl u Sovjetskom savezu nije bio ruske već američke produkcije i to film „*Intolerance*“ (eng. „Netrpeljivost“), D. W. Griffitha koji je nastao 1916. godine kao odgovor na kritiku NAACP-a na film „*The Birth of a Nation*“ zbog glorificiranja Ku Klux Klana.

Dugo vremena je „*Intolerance*“ držao titulu najskupljeg filma u povijesti, ali, unatoč velikom komercijalnom uspjehu, film nije uspio nadmašiti uspjeh „*The Birth of a Nation*“ (Lucas, 2010: 26). Nije poznato kako se Griffithov film uspio probiti, kroz sovjetsku blokadu, sve do Moskve, ali poznato je da je Lenjin pogledao film i osobno se pobrinuo da se on prikazuje diljem Rusije (Leyda, 1979: 39-40). Lenjin je poslao telegraf Griffithu, nudeći mu visoki položaj u sovjetskoj filmskoj industriji, što ovaj nije mogao prihvatiti jer je u Americi već započeo vlastitu produkcijsku kuću.

Lenjinova vizija filmske industrije u Sovjetskom savezu je bila utemeljena na jačanju ekonomske i praktične dijelove industrijskog rada kako bi se radnici mogli educirati o radu i industriji (Leyda, 1979: 46). Bilo je ključno imati izbor koji bi bio zadužen za kvalitetu filmova koji bi se prikazivali te osigurati predstavnike u inozemstvu za kupovinu i dopremanje filmske vrpce za snimanje, te gotovih filmova za prikazivanje. Začetnici ruske filmske industrije poput Vselovoda Pudovkina i Leva Kulešova, su o Griffithovom filmu pričali kao o razlogu koji ih je nagnao da se uopće počnu baviti filmom. Među njima je bio i Sergej Ejzenštejn. Velika je sreća sovjetskim redateljima bila ta što je Lenjin prepoznao politički potencijal filma, a Staljin (tada komesar u Komesarijatu za nacionalnosti) dao filmskoj umjetnosti ravnopravan status s ostalim umjetničkim i kulturnim poslovima (Leyda, 1979: 57).

9. SERGEJ EJZENŠTEN: REVOLUCIJA NA FILMU

U razdoblju nakon boljševičke revolucije, sva se sovjetska kinematografija bavila pitanjem kako da se prikaže „novi čovjek“ te kako da se iskorijene buržujске i reakcionarne vrijednosti iz društva (Nichols, 2020: 192). Kako je bila riječ o sasvim novoj koncepciji čovjeka, koja bi se prenosila kroz sasvim nov medij, ovakav je stav često vodio u ideološke, ali i umjetničke krajnosti. Dokumentaristički redatelj, Džiga Vertov, je zauzimao radikalnije, gotovo futurističke, stavove o politici filmskog medija te je pravio distinkciju između „revolucionarnog“ i „igranog“ filma, posljednji od kojih je optuživao da je ništa drugo doli sredstvo buržoaske obmane proletarijata (Leyda, 1979: 106). Ejzenštejn, za razliku od njega, nije *a priori* odbacivao igrani film te se odlučio za narativniji pristup filmske proizvodnje spram Vertovljevog, sada već, puritanističkog dokumentarizma.

Iste godine, 1925., Ejzenštajn je odvršio i prikazao dva filma „Štrajk“ i „Oklopnjača Potemkin“. Oba filma imaju veoma sličan narativ koji se da sažeti u nekoliko ključnih točaka.

- 1) UVOD: U oba filma postoji podjela među likovima na vladajuće (buržoaziju) i na potlačene (proletarijat). U filmu „Štrajk“, proleteru su tvornički radnici, a buržuji su kapitalisti i birokrati koji drže tvornicu. U „Oklopnjači Potemkin“, proleteru su mornari na ratnom brodu, a buržuje utjelovljuju njima hijerarhijski nadređeni.
- 2) ZAPLET: U „Štrajku“, jedan od tvorničkih radnika je optužen da je krao opremu iz tvornice zbog čega on počinu samoubojstvo. Radnici su zgroženi te podignu pobunu protiv uprave. U „Oklopnjači Potemkin“, mornari dobiju crvljivo meso za jelo, koje odbijaju jesti. Njihovo odbijanje tretmana prerasta u pobunu koja kulminira smrću jednoga od mornara.
- 3) VRHUNAC: Tvornički radnici odluče krenuti u štrajk, kojega kapitalisti odluče razbiti koristeći vojnu intervenciju. Mornari pokopaju ubijenog druga te se odluče na ustanak protiv cara što privuče policiju.
- 4) RASPLET: U „Štrajku“ jedan odmetnik, u dogovoru sa carističkim vlastima, zapali trgovinu što vojsci daje povod za nasilno obračunavanje sa radnicima koji štrajkaju. U „Oklopnjači Potemkin“ narod ispraća i daje potporu mornarima koji se vraćaju na brod kako bi, iz osvete, izvršili napad na vojno sjedište.
- 5) SVRŠETAK: Vojska masovno poubija štrajkaše, a isto se dešava pobornicima mornara. Brodovi su poslani da zaustave ratni brod na kojemu su pobunjeni mornari, ali u zadnji trenutak, umjesto naređene paljbe na brod, mornari kojima je zapovjedbno da zaustave pobunu odluče ne pucati te se ujedine s pobunjenim mornarima.

Narativ oba filma prikazuje klasni sukob i teške uvjete koji su nametnuti radnicima. „Štrajk“, koji je 'izašao' nekoliko mjeseci prije „Oklopnjače Potemkin“ nema optimističan kraj te politički aspekt njegove retorike čini ukazivanje na nepravdu starog režima kako bi se gledatelja potaklo na konstantan otpor spram njega. Pod utjecajem Griffithovog stila ritmičke i paralelne montaže na vrhuncu akcijskih scena, Ejzenštajne postiže osjećaj napetosti, manipulirajući vremenom i prostorom na filmu (Peterlić, 2018: 161-163). Koristeći se metodom asocijativne montaže, Ejzenštajn nadopunjuje akcijske scene, naizgled, nepovezanim kadrovima kako bi potakao emocionalni naboj kod gledatelja (Peterlić, 2018: 165). Primjer asocijativne montaže je kadar klanja stoke u klaonici kojim se prekidaju kadrovi ubijanja štrajkaša u filmu. U „Oklopnjači Potemkin“, daljnje usmjerenje gledatelja nakon gledanja filma je jasnije jer prikazuje udruživanje pobunjenih i carističkih mornara dok kartica teksta prikazuje uzvik „Braća!“, kako bi se naglasila klasna solidarnost kao vodilja u univerzalnoj borbi protiv opresije.

U oba se filma prikazuju majka i dijete koji simboliziraju prirodnu nevinost. Ovaj simbol majke i djeteta služi kako bi se dodatno naglasio animozitet prema starom, ugnjetavačkom poretku, jer u oba filma, policija i vojnici, brutalno ubiju majku i dijete. Politička retorika Ejzenštejnovih filmova je, sagledana na specifičan način, pomalo konzervativnog naboja jer su nastali gotovo cijelo jedno desetljeće nakon revolucije u Rusiji. Konzervativna je utoliko što potiče gledatelje da prihvate trenutni, socijalistički, poredak koji je, sa svim svojim nedostacima koji su počeli ispoljavati neposredno nakon Lenjinove smrti, godinu dana prije oba filma, nemjerljivo bolji za narod nego što je to bilo prije boljševičke revolucije. Ova dva Ejzenštejnova filma ulijevaju vjeru u tekovine socijalističke revolucije te imaju funkciju sprečavanja otpora.

Deset godina od same revolucije izlaze dva filma kojima se obilježava godišnjica. Ejzenštajnov „Oktobar: Deset dana koji su šokirali svijet“ izlazi 1928. godine, a „Kraj Sankt Petereburga“, u režiji Vselovoda Pudovkina, izlazi godinu dana ranije. Revolucionarni naboj političke retorika Ejzenštejnovog filma ovdje jasnije izlazi do izražaja. Film završava kadrovima koji u pozadinskom planu prikazuju proletersko slavlje na vrhuncu revolucije, a prednjem planu se prikazuju satovi usklađeni sa svjetskim vremenom ispod kojih pišu imena gradova kao što su London, Berlin i New York. Veoma jasni simboli satova ovdje ukazuju da je samo pitanje vremena kada će se proleterci svih zemalja ujediniti te svjetskom revolucijom svrgnuti ugnjetavački, kapitalistički poredak.

10. SPIKE LEE

Rođen 1957. godine u saveznoj državi Atlanta, Shelton Jackson „Spike“ Lee se smatra jednom od vodećih figura crnačkog filma u svijetu. Filmsku karijeru je otpočeo 1986. godine svojim prvim dugometražnim filmom „*She's gotta have it*“ (eng. „Ona to mora imati“). Taj film se prvenstveno drži priče ljubavnog četverokuta između jedne djevojke i tri muškarca od kojih su svi afroamerikanci. Nakon toga, Spike Lee počinje stjecati sve veći ugled kao redatelj kroz čije se sve filmove proteže tematika društveno-političkog položaja crnačkog stanovništva u Americi. Osvojio je pet Oscara i Grand Prix na filmskom festivalu u Cannesu, 2018. godine, za film „*BlacKKKlansman*“ (eng. „Crni član Ku Klux Klana“). Na 74. festivalu u Cannesu predsjedao je ocjenjivačkim sudom te je prvi Afroamerikanac koji je, u povijesti festivala, vršio tu dužnost (Grgić, 2021.)

Do Leejevog dolaska, Afroamerički život na filmu i televiziji je, u svojim *mainstream* oblicima, podilazio bjelačkoj srednjoj klasi kako bi se dosegla što šira demografija (Rogar, 2012: 58). Primjer ovakvog podilaženja su obiteljske *sitcom* serije kao što su *The Cosby Show* ili *Family Matters* (u hrvatskom prijevodu „Pod istim krovom“). Pojam rase u Leejevim filmovima je rijetko kada omeđen samo na fenotip, odnosno, boju kože, već kao kulturno-društvena tvorevina diferencijacije (Rogar, 2012: 59). Iz tih razloga, Leejevi filmovi rasu često imaju kao sveprisutan aspekt, ali rijetko kada u prvom planu, koji je posvećen mogućem rješavanju kulturnih, ekonomskih i političkih problema u američkom društvu. Lik, televizijski prihvatljivog, crnca kao što je Cosbyjev Bill Huxtable ili Carl Winslow kojega glumi Reginald VelJohnson, se neće pronaći u filmovima Spikea Leeja. Njegovi filmovi izbjegavaju, koliko mogu, asimilaciju afroameričkih tema i likova čija je posljedica komodifikacija istih koja od aktivnih subjekata čini pasivne objekte (Rogar, 2012: 64).

Leejev je filmski opus bogat s više od 30 naslova koje je režirao u različitim žanrovima, od kratkometražnih i dugometražnih igranih filmova do dokumentarnih. U sljedeća tri poglavlja će biti analiza triju njegovih filmova koji se direktno bave temom afronacionalizma. Riječ je o filmovima „*Malcolm X*“ (1992), „*BlacKKKlansman*“ (2018) te „*Do The Right Thing*“ (eng. „Učini pravu stvar“, 1989). Svaki od ovih filmova, kao i gotovo svi iz Leejevog opusa“ završavaju krilaticom Malcolma X-a „*By all means necessary*“ te pitanjem „*Ya dig?*“ (eng. „Kužiš?“) i „*Sho nuff*“ (eng. „Dovoljno dobro“).

11. MALCOLM X (1992)

Film „Malcolm X“ priču crpi iz autobiografije Malcolma X koju je napisao u suradnji s piscem Alexom Haleyjem koji je ujedno autor povijesnog romana „*Roots*“ (eng. „*Korijeni*“) po kojemu je 1977. godine nastala istoimena televizijska serija (LaRocca, 2011: 215). Biografija je djelomično fikcija utoliko što je Malcolm X zamolio Haleyja da napiše djelo koje će, uz političku vrijednost, imati i književnu. Svi događaji su istiniti, ali je njihov vremenski slijed izmijenjen te su neki od njih više naglašeni kako bi se naglasilo ono što je Malcolm X smatrao bitnim u svojem životu (LaRocca, 2011: 223). Tako i Lee koristi filmske tehnike kojima proizvoljno oblikuje priču.

Film je izašao godinu dana nakon što su policajci brutalno istukli Afroamerikanca, Rodneya Kinga, u Los Angelesu, nakon čega su uslijedili neredi diljem Amerike kao protest protiv policijskog nasilja nad Afroameričkim stanovništvom. Riječ je o događaju koji je neposredno prethodio filmu, ali u Leejevom narativu, Rodney King ima simbol mučenika kojemu je uskraćena pravda i koji zaslužuje da mu se upamti ima te da se ispravi nanesena nepravda „svim potrebnim sredstvima“. Time je postavljen temelj i ugođaj ostatka filma koji slijedi, a u gledatelju, slično kao Ejzenštejnov „*Štrajk*“, pobuđuje osjećaj gnjeva koji traži da se problem razriješi.

11.1. MALCOLM LITTLE

Nelinearnim pripovijedanjem, film prati lik Malcolma X-a, kojeg tumači Denzel Washington, kroz četiri etape njegovog života. Prva etapa prikazuje djetinjstvo dok glavni lik još uvijek nosi svoje pravo ime, Malcolm Little. Malcolmov otac, Earl Little je bio baptistički svećenik i sljedbenik pan-afričkog pokreta kojeg je započeo Marcus Garvey. Zbog njegovog propovijedanja, članovi drugog vala Ku Klux Klana, u bijelim odorama i maskama, dolaze zastrašivati obitelj Little i prijetiti im smrću. Ovdje se vidi Griffithov utjecaj na stvarni život Afroamerikanaca, kao i na daljnji razvoj filmske umjetnosti te američke kulture općenito. Ova scena nije dovršena te se, u nekoliko navrata, ponavlja kroz cijeli film. Lee ovime ukazuje na neizbrisivu traumu rasizma koju je trpio Malcolm Little i njegova porodica. Njegov je otac Earl nedugo nakon umro pod nerazjašnjenim okolnostima, za koje nitko nije odgovarao.

Specifično iskustvo ubojstva člana obitelji i prijetnje Ku Klux Klana, možda i nije nešto što su iskusili svi Afroamerikanci, ali razdoblje djetinjstva služi kao zajednički nazivnik ove demografije kako bi se lakše poistovjetilo s likom i diskriminacijom kroz koju prolazi. Malcolm Little se školovao zajedno s bjelačkom djecom te je jednom prilikom izjavio da bi

htio biti pravnik, na što mu je učitelj odgovorio da nije to za crnca i neka radije bude tesar (Little et al., 1995: 5).

11.2. DETROIT RED

U ovoj fazi života, Malcolm Little, sada već mladi muškarac, je sitni kriminalac čiji je nadimak Detroit Red. Bavi se dilanjem droge i krađama stanova kako bi priuštio, naizgled, luksuzan stil života. Koristeći kemikalije, Detroit Red, svoju prirodno kovrčavu kosu nastoji učiniti ravnom, kako bi što više nalikovao bjelačkim, nametnutim, standardima ljepote (Rogar, 2012: 63-64). Ima djevojku bjelkinju što se, u Redovom društvenom miljeu, smatralo najvišim dosegom statusnim dosegom za jednog crnca (Fanon, 1986: 69). Red eventualno završi u zatvoru zbog kriminala te upoznaje karizmatičnog Brata Bainesa (fiktivni lik), koji mu ukaže na njegove propuste u životu te ga pozove da se preobrazi na Islam. Temelj preobraćenja koje Redu nudi Baines je putem obrazovanja u zatvorskoj knjižnici i slušanjem predavanja o povijesti afronacije (LaRocca, 2011: 231).

U perenijalističkoj tradiciji, Baines priča o Afroamerikancima kao nasljednicima afričkih kraljeva te Redu i ostalim zatvorenicima nastoji usaditi osjećaj ponosa kako bi u njima probudio nacionalnog identiteta zbog krvnog srodstva s afričkim vladarima, kao i jedni među drugima (Smith, 2010: 22-23). Detroit Red utjelovljuje uspavanu naciju afroamerikanaca koja ni ne percipira nepravdu koja joj se konstantno nanosi. Čitajući Kur'an, u njegovoj zatvorskoj ćeliji mu se ukazuje lik Elijaha Mohammeda, stvarnog vođe ondašnjeg udruženja Islamska Nacija (*Nation of Islam*). Proces buđenja sada preuzima spiritualnu dimenziju. Detroit Red odbacuje ime koje je koristio dok je bio kriminalac te se vraća svojem imenu Malcolm, ali se odriče prezimena Little kojeg su njegovoj obitelji dali bijeli robovlasnici (Little et al., 1995: 137). On sebi dodjeljuje „X“ umjesto prezimena kako bi ukazao na poniženje koje mu je nanoseno i na činjenicu da je njegov stvarni identitet, van okvira segregiranog američkog društva, njemu nepoznanica.

11.3. MALCOLM X

Simbolički se doričući robovlasničkog prezimena Little, Malcolm X sebi otvara novu dimenziju gdje nije sputavan doslovnim značenjem tog prezimena (mali), koje je predstavljalo svojevrsan teret njegovom rastu kao pojedinca. Malcolm X, predstavlja probuđenu naciju kojoj je izrazito svjesna nanesene nepravde te se militantno bori za svoje pravo umjesto da mu ga nekadašnji robovlasnici dodijele. Politika postaje ključan faktor u djelovanju Malcolma X kao probuđene nacije te se njegova politika kosi s pacifističkim pristupom Martina Luthera Kinga. Malcolm X ga ismijava kao sanjivog „čiča tomu“ koji polaže sve nade u kršćanski

ideal praštanja. Perenijalistički se pozivajući na krvno srodstvo, Malcolm X odbija bilo kakav kontakt i suradnju sa bijelcima. U filmu ga, prilikom dolaska na jedno sveučilište, bijela studentica upita da što ona, kao bjelkinja, može napraviti da pomogne njihovom pokretu, na što joj Malcolm hladno odgovara: „Ništa“. Dihotomija između Kingovog i X-ovog pristupa, gotovo da preslikava marksističke polemike o revoluciji: prvo kao Marxovo revolucionarstvo spram Engelsovog legalizma (Vranicki, 1975: 160-172), a kasnije i Lenjinovu (1948: 231-246) teoriju revolucije spram socijaldemokratskih koncepcija. Za Kinga sloboda nije besplatna („*Freedom is not free*“) dok je, za Malcolma X-a, cijena slobode smrt (Silberstein, 2011: 141-142). Oboje, i King i X, su umrli nasilnom smrću. Kinga je ubio bijelac, a X-a netko od njegovih ljudi.

11.4. EL-HAJJ MALIK EL-SHABAZZ

Posljednja faza u životu Malcolma X-a je obilježena time što je cenzuriran i premještan na, hijerarhijski, niži položaj u strukturi Nacije Islama zbog svojih izjava o atentatu na predsjednika Kennedyja. Malcolm X se počinje sve više udaljavati od Nacije Islama nakon što otkrije blud i pohlepu kod najviše rangiranih članova organizacije. On odlazi na hodočašće u Meku, Hadž, te ovu fazu prožimaju modernistički elementi gubljenja vjere u nadnaravne sposobnosti sebi nadređenih, isto kao i etnosimbolistički u povratku na Afrički kontinent. Nakon produhovljenosti na hodočašću, Malcolm X se u Ameriku vraća kao el-Hajj Malik el-Shabazz (Little et al., 1995: 215). Drastično mijenja svoju politiku te je voljan surađivati sa ljudima svih rasa i religija kako bi postigao cilj jednakih prava za sve. U jednom se pismu sa hodočašća obraća sljedećim riječima:

„Možda će te šokirati što upravo ja ovo pišem, ali, sve što sam vidio i iskusio na ovom hodočašću me je natjeralo da promislim o svojim prethodnim zaključcima te da se odreknem nekih od njih. Nije mi bilo teško. Unatoč mojim čvrstim uvjerenjima, oduvijek sam bio čovjek koji se nastojao suočiti sa činjenicama i prihvatiti stvarnost života i steći nova saznanja iz toga. Nikada svoj um nisam držao zatvorenim kako bi mogao ostati fleksibilan, što je neizostavno za svaki oblik inteligentnog života koji traži istinu.

Posljednjih jedanaest dana, koliko sam u svijetu Islama, jeo sam iz istog tanjura, pio iz iste čaše i spavao u istom krevetu, moleći se istom Bogu s braćom muslimanima, najplavijih očiju, najsvjetlije kose i najbjelje kože. U riječima i djelu 'bijelih' muslimana, osjetio sam istu onu iskrenost koju sam osjetio s crnim muslimanima iz Nigera, Sudana i Ghane.

Braćo, mi uistinu jesmo jednaki jer im naša vjera u jednog Boga briše svu 'bjelinu' iz njihovih misli, svu 'bjelinu' iz njihovog ponašanja i svu 'bjelinu' iz njihovih stavova“ (Little et al., 1995: 214).

El-Shabazz se odriče X-ovog separatizma i militantnog nacionalizma te se sve više, ideološki, približava Martinu Lutheru Kingu, ali, nedugo nakon tog naglog obrata, on je ubijen 1965. godine u New Yorku.

Film završava scenom iz jedne američke osnovne škole gdje završava predavanje o Malcolm X-u. Crna djeca se nakon predavanja ustaju, bez obzira na spol, i uzvikuju „Ja sam Malcolm X!“, kao referenca na film „Spartak“ (1960), Stanleya Kubricka. Kao i kod Kubricka, na ovaj se način, do tada, pasivna publika koja je promatrala vođu, ponosno se poistovjećuje s njim i njegovom borbom te simbolizira međugeneracijsku 'predaju baklje' kako bi se borba za ljudska prava nastavila.

12. BLACKKKLANSMAN (2018)

„BlacKKKlansman“ je film koji se temelji na stvarnoj priči o afroameričkom policajcu, Ronu Stallworthu, koji se 1970-ih uspio infiltrirati u redove Ku Klux Klana u Colorado Springsu. Ovaj film ukazuje na direktan utjecaj Griffithovog filma „*The Birth of a Nation*“ na Leejevo filmsko stvaralaštvo kao i na događanja u stvarnom svijetu. Stallworth, čiji lik tumači John David Washington, dobije zadatak da, zbog svoje boje kože, u civilu ode na lokalni protest gdje upoznaje Patrice Dumas (glumi Laura Harrier) koja je predvodnica studentske udruge crnačkih studenata. Unatoč tome što je policajac i što je *Civil Rights Act* stupio na snagu gotovo deset godina prije odvijanja radnje filma, i Stallworth i Dumas, svakodnevno svjedoče diskriminaciji. Stallworth izvorno pristupa cijelom pokretu izrazito hladno i cinički, ali odnos s Dumas mu počinje utjecati na način koji razmišlja. Telefonskim putem Stallworth stupa u kontakt s vođom Ku Klux Klana, Davidom Dukeom (stvarnim likom, kojeg glumi Topher Grace) te na taj način održava komunikaciju, dok ga prilikom sastanaka uživo utjelovljuje njegov kolega koji je po vjeroispovijesti Židov (glumi Adam Driver).

U filmu se, prilikom jednog predavanja studentima, priča o slučaju Jesseja Washingtona koji je 1916. bio optužen za silovanje i ubojstvo bjelkinje te mu je, na licu mjesta, oduzet život. Kao razlog brutalnom ubojstvu, naveden je Griffithov film koji je izašao samo godinu dana ranije. Dok traje priča, metodom Griffithove paralelne montaže se prikazuju scene iz „*The Birth of a Nation*“ te oduševljeni članovi Ku Klux Klana koji gledaju film na jednom od svojih sastanaka. Romantičarska zanesenost suvremenih članova Ku Klux Klana, u vremenu

kada se odvija radnja filma, pokazuje iskrivljeni etnosimbolističko shvaćanje suvremenih političkih događanja koji rezultira odlukom da se počne s masovnim ubijanjem crnačkog stanovništva, što bi odjekivalo kao suvremeni preslik američkih 'očeva domovine' u borbi za neovisnost od britanske krune (Alempijević, 2020: 40-41).

Ovaj film je bio prvi igrani dugometražni film kojega je Lee režirao od kako je Donald Trump izbran za američkog predsjednika. Kroz cijeli film Lee provlači sličnosti s Trumpom, njegovim pristašama i krilaticom „*Make America Great Again*“ (Alempijević, 2020: 40). Za razliku od, prethodno analiziranog, filma o Malcolm X-u, Lee ovaj film koristi kao ogledalo spram bijele Amerike kojoj je, za razliku od filma iz 1992. godine, ovdje dano mnogo više prostora. U „*Malcolm X*“ je prikazana žrtva nasilja, a u „*BlacKKKlansmanu*“ nasilnik.

Film pred kraj prikazuje pobjedu pravde, ali u izrazito malom omjeru. Pokušaj atentata je obustavljen u zadnji trenutak i, u podmetnutoj eksploziji, poginu članovi Ku Klux Klana. Iako u filmu gotovo da ni nema riječi, korištenje ovakve retorike u filmu crpi svoje uporište iz kasne faze teorijskog razvitka Malcolma X-a:

„Rasizam proždire Ameriku poput neizlječive bolesti, srce, takozvane, 'kršćanske' bijele Amerike bi trebalo bolje razumjeti kako stati na kraj tom razarajućem problemu. Možda još uvijek ima vremena da se Ameriku spasi od izvjesne propasti, iste one koja je, rasizmom, uništila Njemačku i, konačno, Nijemce.

Američkog se crnca ne može kriviti za njegove, rasno temeljene, animozitete – on samo reagira na četiri stoljeća u kojima su bijeli Amerikanci svjesno provodili rasizam. Dok rasizam vodi Ameriku ka samoubojstvu, ja još uvijek vjerujem da će, po onome što sam iskusio, mlade generacije bijelaca vidjeti što im je 'pred nosom' te se okrenuti duševnom putu – jedinom putu kojim Amerika može ići da bi se udaljila od propasti u koju je rasizam, neizbježno, vodi“ (Little et al., 1995: 214).

Film završava tako što Stallworth i Dumas čuju zvuk sa prozora prema kojem se upute s uperenim pištoljima. Kada pogledaju kroz prozor vide veću skupinu članova Ku Klux Klana koji pale križ i započinje montaža novinskih snimaka nasilja u Charlottesvilleu, koje se zbilo godinu dana prije nego što je film izašao. U snimkama se vidi i David Duke koji je još uvijek aktivna politička figura na američkoj krajnjoj desnici. Ova montažna sekvenca aktualnih događaja, koji se odvijaju gotovo pola stoljeća od radnje filma, ukazuje na minimalan pomak koji je Stallworth uspio postići (Alempijević, 2020: 41).

Poput Ejzenštejnovog „Štrajka“, Leejeva retorika filma je da gledateljima prikazuje svijet u kojemu žive te ih, argumentacijom iskazanom u filmu, potiče na promjenu stanja u kojem su zatečeni, iako, kao i Ejzenštejn, film završava pesimistički. Retorikom ovog filma, Lee kao da prati retoriku Malcolma X-a koji je s etničkog nacionalizma i političkog nasilja prešao na pacifističke, građanske ideje Martina Luthera Kinga.

13. DO THE RIGHT THING (1989)

Leejev film *Do The Right Thing* (Učini pravu stvar) je vjerojatno njegov najpopularniji i najpristupačniji film koji je dobio svoju ulicu u Brooklynu gdje je se i odvija radnja filma. Film nema nužno glavnog lika, ali gledatelje u priču uvodi Mookie, dostavljač pizze kojega glumi Spike Lee. Film prikazuje život u etnički i rasno izmiješanoj četvrti za vrijeme toplinskog vala u New Yorku. Do samog klimaksa, scene iz filma su komično mirne, ali, s vremena na vrijeme, vrućina, kao i u Camusovom *Strancu*, funkcionira kao katalizator kojim nasilje i netrpeljivost izlaze na vidjelo. Jedan od Leejevih motivacija za snimanje filma je bio incident u Howard Beachu, 1986. godine, kada se četvorici afroamerička mladića pokvario automobil te su otišli jesti i telefonirati u obližnjoj pizzeriji u jednoj izoliranoj bjelačkoj zajednici gdje su bili pretučeni (Palmer, 2011: 56-57). Film je posvećen šesnaestogodišnjaku Yusufu Hawkinsu, Afroamerikancu koji je u ljetu 1989. godine bio ubijen u jednom dijelu Brooklyna gdje pretežito žive Talijani (Peterson, 2011: 99).

Radnju 'nose' četiri rasne skupine: crnci, bijelci, azijati i hispanci. Bijelci se, dalje, dijele na Talijane, Židove i WASP bijelce. Svaka od ovih skupina zahtjeva poštovanje drugih, ali im ga ne ukazuje, problem je tribalističke naravi (Silberstein, 2011: 132). Njujorški Talijani su često bili likovi u filmovima Spikea Leeja (*Jungle Fever* iz 1991., *Summer of Sam* iz 1999. i *Miracle at St. Anna* iz 2008. samo su od nekih u kojima se pojavljuju), a ovom je filmu otac Sal (Danny Aiello) vlasnik pizzerije u kojoj radi Mookie. Njegova dva sina, Pino (John Turturro) i Vito (Richard Edson) zajedno rade s njim. Pino često priča o netrpeljivosti koju osjeća prema crncima iako živi i radi u dominantno crnačkoj četvrti. Introspeksijskom sekvencom se 'razbija' jedan verbalni sukob između Mookieja i Pina tako što su likovi prikazani u različitim lokacijama od one u kojoj su prethodno prikazani te izvikuju uvrede, gledajući direktno u kameru koja im se polagano približava. Sekvenca započinje Mookiejem koji upućuje uvrede Pinu, ali ne na račun rase ili bjelačkog identiteta već na temelju toga što je Talijan (Peterson, 2011: 96).

Lik zaostalog Smileyja (Roger Guenveur Smith) prodaje na ulici sličice Martina Luthera Kinga i Malcolma X-a nezainteresiranim prolaznicima. Riječ je liku čija pojava ne pridonosi

mnogo radnji filma, ali ukazuje na dihotomiju između dvojice vođa pokreta za prava Afroamerikanaca, koji su sinonimi dvaju oprečnih pravaca u borbi za pravdu (Silberstein, 2011: 124-125). Malcolm X simbolizira revoluciju, a Martin Luther King pacifizam. Lik Buggin Outa (Giancarlo Esposito) utjelovljuje pretjerano svadljivog i gotovo pa komičnog borca za društvenu pravdu zbog opće nemoći kojom koja ga prati. On se pokušava posvaditi s bijelcem koji mu slučajno ugazi na nove Air Jordan tenisice te pokušava od njega dobiti reakciju, ali bezuspješno. Kako bi zadobio barem nekakvu vrstu priznanja, Buggin Out odlazi u Salovu pizzeriju te na zidu uoči fotografije poznatih Talijana. On počne zahtijevati da na zidu budu i slike Afroameričkih zvijezda kada su većina posjetitelja ionako crnci. Etnosimbolički, Buggin Out inzistira na priznanje njegovog etničkog identiteta te zahtjeva da se poštuje njegov ponos tako što bi se odala počast ljudima koji su važni za njegovu zajednicu. Fotografije nisu ni bitne jer, ako hoće, može ih uvijek nabaviti kod Smileya, već je u pitanju princip da bude primijećen i priznat. Sal to odbije, ali se Buggin Out kasnije vrati s Radio Raheemom (Bill Nunn) koji ranije u filmu priča Mookieju o dijalektici ljubavi i mržnje te da ljubav uvijek prevlada. Radio Raheem cijeli film šeta s velikim kazetofonom iz kojeg stalno svira pjesma „*Fight the power*“ hip-hop skupine Public Enemy.

Buggin Outov povratak u pizzeriju ovaj put provocira Sala više nego inače te nastane tuča i ubrzo se pojavi policija koja počne gušiti Radio Raheema. Nakon ubojstva, policajci odlazi ostavljaju Sala i njegova dva sina na milost gnjevne rulje ispred njihove pizzerije. U jednom trenutku, Mookie uzme kantu za smeće i razbije prozor pizzerije te rulja počne razbijati Salov lokal, ali njega i njegove sinove ostavljaju na miru. Sutradan Sal sjedi pokraj ruševine svoje pizzerije, a Mookie ga dolaziti pitati što mu je s plaćom za ovaj tjedan. Oni se počnu, dobronamjerno svađati kao i na početku filma, a na zidu Salove ruševine je fotografija Malcolma X-a i Martina Luthera Kinga kako se rukuju (Silberstein, 2011: 132).

Film ne nudi konkretan odgovor niti rješenje jer ne postavlja ni pitanje. Lee kaže da ga bijelci uvijek pitaju je li Mookie učinio pravu stvar, ali da ga nitko od crnaca to nikada nije upitao (Silberstein, 2011: 135). Ne može se sa sigurnošću znati što bi se dogodilo da Mookie nije razbio prozor pizzerije i na taj način spasio živote Sala i njegovih sinova, već bi bilo pitanje koja je bila Mookiejeva motivacija da to učini. Mookie je crnac isto kao i Radio Raheem, a svi ostali crnci iz rulje su htjeli nauditi Talijanima. Pitanje je, moguće znatno kompleksnije te, ako se postavlja dihotomija Kinga i X-a, te se njihovi likovi na fotografijama, u sporednim planovima, provlače kroz cijeli film koji završava s njih dvoje kako se rukuju, kao tko je postupio Mookie? Ne može se reći da je postupio kao King, zbog uništavanja imovine, ali se

ne može reći da je postupio kao Malcolm X jer je svo nasilje Mookiejevog djelovanja bilo usmjereno prema imovini, a ne bijelcima što ih je na kraju i spasilo.

Mookie simbolizira potencijalno novog vođu ili barem novi put u borbi za prava Afroamerikanaca, ali i u borbi da se učini pravu stvar.

14. ZAKLJUČAK

Ovaj rad je nastojao ukazati na mogućnost iščitavanja afronacionalističkih narativa iz filmskog opusa jednog od najutjecajnijih živućih redatelja. Iščitavanjem političke retorike iz Leejevih filmova, oni počinju imati novo značenje, kao sinteza nekoliko oprečnih teorija afronacionalizma u jednu. Glavni nedostatak ovog rada je bio nedostatak literature koji se direktno bavi ovom tematikom, a ne samo nacionalizmom ili samo filmom. Kako bi se obogatila riznica općeg znanja po pitanju ove teme, ovaj rad može služiti kao uvod u daljnja razmatranja nekoliko različitih vrsta.

U prvom slučaju, za bavljenje daljnjom tematikom, tu je osebujan Leejev filmski opus koji uvijek može poslužiti kao inspiracija za istraživanje konkretno njegovog rada. Nadalje, tema afronacionalizma ostaje poprilično slabo istražena u na hrvatskom govornom području te bi daljnja istraživanja o tim temama uvelike pomogle da se bolje razumiju konteksti svijeta u kojem živimo. Konačno, iščitavanje nacionalističkih tendencija iz performativnih umjetnosti kao što su film i kazalište, kako bi se bolje prepoznalo manipuliranje istima.

15. LITERATURA

1. Alempijević, M. (2020). The perfect day for the ugly gorilla: jazz and film narration. *HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS*, 26(102), 34-54.
2. Aristotel I Višić, M. (1987). Aristotel Retorika 1/2/3.
3. Aristotel, P. (1988). prijevod Tomislav Ladan. *Globus, Zagreb*.
4. Dixon Jr, T. (2007). Thomas Dixon, Jr.'Why I wrote The Clansman'. *Nineteenth Century Theatre and Film*, 34(2), 139-143.
5. Dixon, T., & Wintz, T. (2015). *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*. Routledge.
6. Durkheim, E. (2005). *Suicide: A study in sociology*. Routledge.
7. Fanon, F. (1986). Black skin, white masks. 1967. *Trans. Charles Lam Markmann. London: Pluto*.
8. Ford, J. (1962). *The Man Who Shot Liberty Valance*. John Ford Productions: Paramount Pictures.
9. Franklin, J. H. (1979). "Birth of a Nation": Propaganda as History. *The Massachusetts Review*, 20(3), 417-434.
10. Gilić, N. (2009). „Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj“, u. *Zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole-Prostor u jeziku/Književnost i kultura šezdesetih*.
11. Goodson, S. M. (2014). A history of central banking and the enslavement of mankind. (*No Title*).
12. Grgić, V. (2021). Spike Lee: Uvijek je bio jednom nogom u Hollywoodu, a drugom u... trashu? *Express* 12 (559): 87-91. 9. travnja.
13. Griffith, D. W. (1910). *In Old California*. American Mutoscope and Biograph Company
14. Griffith, D. W. (1915). *The Birth of a Nation*. David W. Griffith Corp: Epoch Producing Corp.
15. Griffith, D. W. (1916). *Intolerance*. David W. Griffith: Triangle Distributing Corporation
16. Guibernau, M. (2004). Anthony D. Smith on nations and national identity: a critical assessment. *Nations and Nationalism*, 10(1-2), 125-141.
17. Hall, S. (2011). Pass the ammunition: a short etymology of "Blockbuster".

18. Haley, A. (2001). From The Autobiography of Malcolm X. In *Writing New England: An Anthology from the Puritans to the Present* (pp. 402-415). Harvard University Press.
19. Heins, V. M. (2016). Recognition, multiculturalism and the allure of separatism. In *Recognition and Global Politics* (pp. 69-84). Manchester University Press.
20. Hobz, T., & Marković, M. (1961). *Levijatan: ili materija, oblik i vlast države crkvene i građanske*. Kultura.
21. Iacob, I. (May 27, 2016). The Top Donors Backing Hillary Clinton's Super PAC. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/ivonaiacob/2016/05/27/top-donors-hillary-clinton-superpac/#259f3ea42740> Pristupljeno 2. lipnja, 2023.
22. Jefferson, T. (2019). *The declaration of independence*. Verso Books.
23. Joseph, P. E. (2009). The black power movement: A state of the field. *The Journal of American History*, 96(3), 751-776.
24. Kaštelan, J. (2006). *Biblija: Stari i Novi Zavjet; bez Deuterokanonskih knjiga*. Kršćanska Sadašnjost.
25. Kant, I. (1996). Prema vječnom miru (Kant 1795.-1995.). *Politička misao*, 33 (1), 3-9.
26. Laird, L. (2017). "To be Part of Somethin'"—The Ku Klux Klan and Its Appeal to Working Class North Carolinians During the 1960s.
27. Larsen, J. S. (2018). Rise of the KKK: Political rhetoric of the 1920s Ku Klux Klan in the West.
28. Lenin, V. I. (1916). The discussion on self-determination summed up. *Collected works*, 22, 320-360.
29. Lenjin, V. I. (1948). *Država i revolucija, Izabrana djela*.
30. Lejda, Dž. (1979). *Istorija sovjetskog nemog filma*. Institut za film. Beograd.
31. Lincoln, A. (1905). *Complete works* (Vol. 5). Tandy-Thomas Company.
32. Little, M., Haley, A., & Davis, O. (1999). *The autobiography of Malcolm X*. Ballantine Books.
33. Lucas, G., Block, A. B., Wilson, L. A., & Coppola, F. F. (2010). George Lucas's blockbusting: A decade-by-decade survey of timeless movies including untold secrets of their financial and cultural success. (*No Title*).
34. Malcolm, X., Baldwin, J., & McCummins, L. (1987). *The ballot or the bullet* (p. 34). Paul Winley Records.
35. Marx, K., & Engels, F. (1989). *Rani radovi, deveto izdanje, preveo Stanko Bošnjak*. *Naprijed, Zagreb*.

36. Marx, K., & Engels, F. (2008). *The Communist Manifesto with The Condition of the Working Class in England, and Socialism Utopian and Scientific. Hertfordshire: Wordsworth Editions.*
37. Nichols, B. (2020). *Uvod u dokumentarni film. Hrvatski filmski savez. Zagreb.*
38. Allen, P. & Niell, B. (2014). *The Letters of Gelasius I (492-496) Pastor and Micro-Manager of the Church of Rome.* Brepols Publishers.
39. Paine, T. (1987). *Prava čovjeka i drugi spisi. Zagreb, Informator.*
40. Palmer, R. B. (2011). *Monsters and Moralism in Summer of Sam. The Philosophy of Spike Lee, 54-71.*
41. Pakula, A. J. (1976) *All the President's Men.* Wildwood Enterprises: Warner Bros.
42. Peterlić, A. (2018). *Osnove teorije filma.* Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.
43. Prpić, I. (1991). *Građansko društvo–zbiljnost ili program postsocijalističkih poredaka?, u: Pokrovac. Zoran (ur.): Građansko društvo i država: povijest razlike i nove rasprave, Naprijed, Zagreb, 170-180.*
44. Roach, J. (2016). *All The Way.* HBO Films: HBO.
45. Rogar, I. (2012). *Production of race meaning in the films of Spike Lee. HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS, 18(69), 56.*
46. Roshwald, A. (2015). *Civic and ethnic nationalism. Willy Online Library.*
47. Silberstein, M. (2011). *The Dialectic of King and X in Do the Right Thing. The Spike Lee Reader, 123-143.*
48. Smith, A. D., & Jurinić, M. P. (2003). *Nacionalizam i modernizam: kritički pregled suvremenih teorija nacija i nacionalizma.* Fakultet političkih znanosti.
49. Smith, A. D. (2010). *Nacionalni identitet.* Biblioteka XX vek.
50. Stamatov, P. (2002). *Interpretive activism and the political uses of Verdi's operas in the 1840s. American sociological review, 345-366.*
51. Tocqueville, A. D., & demokraciji u Americi, O. (1995). Fakultet političkih znanosti.
52. Urofsky, M. I. (1994). *Basic readings in US Democracy. (No Title).*
53. Van Leeuwen, D. (2000). *Marcus Garvey and the Universal Negro Improvement Association. National Humanities Center.*
54. Vasić, N. *ARISTOTELOVI RETORIČKI SAVJETI. (2017) u Aristotelovanje (pp. 93-111). Centar za društvena i interreligijska istraživanja Univerziteta u Zenici.*
55. Vranicki P. (1975). *Historija marksizma, knjiga I. Naprijed, Zagreb.*
56. Vranicki, P. (1978). *Historija marksizma, knjiga II. Naprijed. Zagreb.*

SAŽETAK:

Američki afronacionalizam u filmskom opusu Spikea Leeja

Ovaj rad se bavi proučavanjem aspekata američkog afronacionalizma u filmovima Spikea Leeja. Ovaj rad nudi historijski pregled nacionalizma u Americi i Sovjetskom savezu te ih potkrepljuje najranijim primjerima iz filmske povijesti. Prikazom različitih nacionalističkih paradigmi i iščitavanjem političke retorike iz filmova, u ovom se radu analiziraju filmovi *Malcolm X* (1992), *BlacKkKlansman* (2018) i *Do The Right Thing* (1989). Analiza Leejevih filmova ukazuje na unikatnu, sinkretističku retoriku o afroameričkoj naciji, koja se iščitava iz njegovih filmova.

Ključne riječi: Amerika, afronacionalizam, film, Spike Lee,

ABSTRACT:

American afronationalism in the film opus of Spike Lee

This work deals with the aspects of American afronationalism in the filmography of Spike Lee. It offers a historical view of nationalism in America and the Soviet Union and deals with their earliest examples on film. By showcasing nationalistic paradigms and reading the political rhetoric of the films, three of Lee's films are analyzed in this work: *Malcolm X* (1992), *BlacKkKlansman* (2018) and *Do The Right Thing* (1989). The analysis of the films display a unique, sincretist rhetoric on the Afroamerican nation, which can be read from Lee's films.

Key words: America, Afronationalism, Film, Spike Lee