

Ivana Gačanović

*Institut za etnologiju i antropologiju,
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
ivgacanovic@gmail.com*

Sirotinja između „kulture bede“ i Čuda u Milanu*

Apstrakt: Problem razumevanja, empatije i odnosa prema pitanju sirotinje, kao socijalno i ekonomski marginalizovanom sloju skoro svakog savremenog društva, predstavlja jedan od najizazovnijih političkih, socio-ekonomskih, humanističkih, pa i naučnih problema. U radu su upoređena dva načina razumevanja i predstavljanja urbane sirotinje – antropološki i kinematografski. Za primer antropološkog proučavanja i razumevanja najsiromašnijih društvenih slojeva uzeti su teorijski i praktični dometi Oskara Luisa i njegove koncepcije „kultura bede“. S druge strane je ponuđena analiza predstavljanja sirotinje kroz filmsko ostvarenje Vitorija De Sike, *Čudo u Milanu* (1951). Cilj ovakvog poređenja je suočavanje dva pogleda – jednog sa pretenzijom dolaženja do naučne istine o sirotinji, i drugog – sa pretenzijom subjektivnog umetničkog kreiranja „drugačije vizije stare i romantične priče o bogatom čoveku i siromahu“ i razmatranje njihovih spoznajnih i interpretativnih efekata i eventualnih potencijala za „bolje“ antropološko sagledavanje i širu teoriju i praksu datog problema.

Ključne reči: Oskar Luis; kultura bede; urbana sirotinja; italijanski neorealizam

The events are not necessarily signs of something, of a truth of which we are to be convinced, they all carry their own weight, their complete uniqueness, that ambiguity that characterizes any fact. So, if you do not have the eyes to see, you are free to attribute what happens to bad luck or to chance.

Bazin (1972, 52)

Antropološko interesovanje za život u sirotinjskim naseljima, tzv. slamo-
vima, odnosno za omeđene demografske grupe stacionirane uglavnom na ru-
bovima urbanih društvenih i simboličkih prostora, otpočelo je s istraživanjima

* Tekst je rezultat rada na projektu *Identitetske politike Evropske unije: Prilagodavanje i primena u Republici Srbiji* (ev. br. 177017), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

američkog antropologa Oskara Luisa (*Oscar Lewis*). Luisova ključna studija u kojoj je izneo svoju poznatu koncepciju *kultura bede*¹ pojavila se desetak godina nakon što su u Italiji snimljeni svetski verovatno najpoznatiji filmovi koji su posvećeni pričama iznedrenim upravo u kontekstu urbanog siromaštva, u okviru filmskog pokreta *neorealizam*. Ovaj rad je nastao kao rezultat neke vrste eksperimentalne znatiželje o tome šta bi nam mogla doneti uporedna analiza ova dva načina predstavljanja, rasuđivanja i poučavanja o sirotinjskim zajednicama u pogledu daljeg razmišljanja o sirotinjskim zajednicama kao „drugosti“ sopstvenog društva (grada/naselja), ali i o srodnim pitanjima u vezi sa džentifikacijom, skvotiranjem, opstajanjem romskih i drugih divljih naselja, smeštaja izbeglica i migranata, kao i o širem socio-ekonomskom poretku, čije je siromaštvo deo ili derivat. Rezultate pomenute Luisove teorije o kulturi bede, koju ću predstaviti u prvom delu rada, jukstapozicionirala sam s jednim od neorealističkih filmova proslavljenog italijanskog reditelja Vitorija De Sike (*Vittorio De Sica*), *Čudo u Milanu* (*Miracolo a Milano*, 1951). Analizu tog filma, koji je nastao u okviru pokreta čija se idejna, etička i estetska polazišta mogu sumirati kao težnja ka što realističnijem i estetski što verodostojnijem predstavljanju svakodnevice, predstaviti ću u drugom delu rada. Cilj takvog poređenja je istraživanje eksplanatornih i epistemoloških potencijala i dometa jedne antropološke teorijske koncepcije i jednog filma, u relativno podudarnom tematskom okviru. Idejni i etički principi neorealističkog pokreta ostavljaju nam mogućnost da se zapitamo i da li ovaj film, na primer, možemo razmatrati u korelaciji ili čak kao neku vrstu dopune zaključaka do kojih je Luis došao.

Kultura bede i beda kulture

Sa sve većom vidljivošću slamova² po gradovima Amerike i Evrope, još tokom XIX veka, na pitanja o njihovim uzrocima, održavanju i rastu, socijal-darvinisti su nudili tada uobičajeno maltuzijansko objašnjenje, uklopljeno u širi model objašnjenja o širenju siromaštva u doba razvoja industrijskog kapitalizma. Za razliku od toga, pri kraju XX veka, antropološka, ali i sva druga naučna i nenaučna, socijalno-politička zanimanja za probleme sirotinjskih, divljih naselja počela su da bude humanitarne, aktivističke, emancipatorske, inkluzivističke i u krajnjoj instanci paternalističke porive kod zainteresovanih istraživača.³

¹ Reč je o knjizi *Five Families: Mexican Case Studies in the Culture of Poverty*, prvi put objavljenoj 1959. godine.

² Reč *slam* (eng. *slum*) u Leksikonu stranih reči i izraza definisana je kao „deo grada naseljen pukom sirotinjom; prljava, zabitna, uličica loše reputacije“ (Vujaklija 1991, 830).

³ Primer aktivističkih dilema u domaćoj urbanoj antropologiji, u susretu sa “novootkrivenim ‘plemenom’ urbanih ‘divljaka’” na Starom Sajmištu, videti u: Vučinić (1995).

Politički angažovana istraživanja sirotinjskih naselja (prvenstveno u pogledu crnačkih siromašnih porodica) u SAD prvo su, sredinom XX veka, počeli da sprovode sociolozi Glejzer (Nathan Glazer) i Mojnihan (Daniel Patrick Moynihan).⁴ Negde između početnih bioloških, „naučno-rasističkih“ objašnjenja, pa kasnijih „moralističko-pežorativnih“, politički angažovanih socioloških rešenja i savremenijih aktivističko-humanističkih kritičkih etnografija – 1960-ih godina umetnula se i kulturalistička ili kulturno-deterministička teorija o *održivosti* slamova, najrečitije izražena u Luisovoj koncepciji „kultura bede“, a popularizovana u delu Majkla Haringtona (Michael Harrington) „Druga Amerika“⁵. Kao i ideje iznete u Mojnihanovom izveštaju,⁶ i Luisove ideje su se uklapale u idejnu političku klimu posleratne Amerike. U to vreme, u okviru društvenih nauka se pojavljuju tzv. „nauke javnih politika“ („policy science“), kao odraz optimističkih pogleda da nauka može da doprinese rešavanju društvenih problema.⁷ Iako je data koncepcija do danas pretrpela oštre kritike, što levo orijentisanih teoretičara⁸, što brojnih humanističkih i politički angažovanih empiričara, odnosno raznih vrsta urbanih etnografa (v. Goode 2009) – ona je ipak ostala prisutna kao legitimizujuće objašnjenje permanentnog siromaštva u društvima širom sveta.⁹

⁴ Oni su, prema Radovanovićevim rečima, u svojim istraživanjima nastavili da koriste konzervativni teorijsko-metodološki pristup Frenklina Frezera iz 1930-ih godina i „na takav način dobijene zaključke, s autoritetom naučno utvrđenih istina, pretočili u tekuću društveno-političku ideologiju i praksu i socijalno političku delatnost organa i službi buržoaske države koji se bave zvaničnim staranjem o sirotinji“ (Radovanović 1985, 28).

⁵ Knjiga *The Other America: Poverty in the United States* prvi put je objavljena 1962, a na naš jezik je prevedena 1965. godine.

⁶ Mojnihan je autor dokumenta u javnosti poznatog kao *Mojnihanov izveštaj* (Moynihan Report, 1965), koji je postao baza državno-političkih programa pojedinih vladinih tela. Ovaj dokument, pod naslovom *Crnačka porodica: slučaj za nacionalnu akciju* prvobitno je bio namenjen samo za najuže krugove američke vlade, ali kasnije, po njegovom obelodanjanju, Lindon Džonson je na osnovu tog dokumenta održao svoj čuveni govor na ceremoniji dodele diploma na Harvardu, u kome je najavio „novu politiku prema crnačkom narodu“ (v. Radovanović 1985, 32–3. Detaljniju raspravu o tome videti dalje, u istom radu).

⁷ Luisove ideje su korišćene u programima za borbu protiv siromaštva tokom 1960-ih, tj. za rešavanje problema „ostataka“ siromaštva (jer je siromaštvo u tom periodu posmatrano kao lako rešiv, marginalan problem) (Goode 2009, 187).

⁸ U domaćem naučnom kontekstu najoštriji kritičar i analitičar koncepcije kulture bede bio je sociolog Miroslav Radovanović (v. npr. Radovanović 1976; 1983; 1985).

⁹ Istraživanja najsiromašnijih slojeva u našem društvu uglavnom su usredsređena na uslove života romskog stanovništva, pri čemu se „romska kultura“ u diskursu NVO sektora, kao i onog kreiranog u okviru socioloških i politokoloških istraživanja, i dalje predstavlja po uzoru na Luisov koncept „kulture bede“ (Zarić 2015, 150).

Osnovna premisa kulturalističkih tumačenja načina života u sirotinjskim naseljima¹⁰ jeste da život u takvim zajednicama, koje su teritorijalno definisane, a ekonomski i društveno marginalizovane, vremenom dovodi do razvijanja specifičnih kulturoloških odlika, koje je veoma teško ili čak nemoguće promeniti. Prema tome, život u bedi proizvodi specifičnu *kulturu* ili *potkulturu* bede¹¹, koja duboko determiniše ponašanje svojih pripadnika i čini ih unutrašnjom kulturnom *drugošću*, bez obzira na to da li je ona istorijski, nacionalno, religijski ili etnički deo kulturnog mejnstrima šireg društva, odnosno grada ili šireg naselja. Oslanjajući se na Luisovu tezu, Harington piše da „biti siromašan znači biti unutrašnje otuđen, rasti u kulturi koja se u korenu razlikuje od one koja je vladajuća u društvu“ (prema: Radovanović 1976, 55). Takvo tumačenje zasnovano je na dirkemovskoj, ali pre svega na antropološkoj esencijalističkoj tradiciji tumačenja kulture, kao *sui generis* fenomena koji u pojedincu nastavlja da „živi“ i kada on prekine svoju interakciju s njim. Takva tumačenja su bila karakteristična pre svega za školu „kultura i ličnost“, koja je pretpostavljala jaku vezu između psiholoških aspekata pojedinca i kulture koja u najvećoj meri određuje „projekat njegovog života“. Prema toj teoriji, kulturne odlike se prenose putem socijalizacije, s generacije na generaciju, a geografska bliskost različitih kultura nije garant prenošenja kulturnih odlika, već upravo suprotno – tada granice kulturnih „membrana“ nastoje da budu još neprobojnije.

Oskar Luis je do svog antropološkog „otkrića“ kulture bede došao na osnovu dugoročnih terenskih istraživanja među siromašnim meksikanskim i portorikanskim porodicama.¹² Kao dobar poznavalac opštih uslova života sirotinje, on je doneo, po mnogima, ispravan zaključak da kulturu bede treba posmatrati kao svojevrsnu „adaptaciju i reakciju siromašnih na sopstveni marginalizovan položaj u klasno stratifikovanom, visoko individualističkom kapitalističkom društvu“ (Luis 1985, 16). Po uzoru na tradicionalno antropološko, kulturološko tumačenje, Luis ističe kako je „srž kulture njena *pozitivna adaptivna funkcija*“ (moj kurziv – I. G.). Međutim, u celini posmatrano, on zaključuje da se tu radi o „tankoj i relativno površnoj kulturi“:

¹⁰ U radu ću upotrebljavati izraze kao što su slam, divlje naselje, sirotinjski kamp/četvrt/naselje i sl. kao sinonime, iako se o mogućnosti poređenja značenja ovih termina može dalje raspravljati, naročito po pitanjima njihovog obima, infrastrukturne opremljenosti, mesta, vremena i razloga njihovog razvijanja. Osnovna odlika takvih naselja je da predstavljaju neku vrstu „satelita“ urbanih sredina, građenu bez i izvan urbanističkog plana i komunalne infrastrukture.

¹¹ Luis je ova dva pojma koristio kao sinonime u ovom slučaju, a pojam kultura je koristio češće, prosto kao kraći oblik, pogodniji za upotrebu.

¹² Glavna dela u kojima je izneo rezultate tih istraživanja su *Five Families: Mexican Case Studies in the Culture of Poverty* (1959), *The Children of Sanchez: Autobiography of a Mexican Family* (1961) i *La Vida: A Puerto Rican Family in the Culture of Poverty – San Juan and New York* (1966).

Postoji vrlo mnogo patosa, patnje i praznine među onima koji žive u kulturi bede. Ona ne pruža mnogo podrške ili zadovoljstva i njeno ohrabivanje nepoverenja teži da uveliča bespomoćnost i izolaciju. Zaista, beda kulture je jedan od ključnih aspekata kulture bede (Luis 1985, 25).

Jedan od osnovnih uslova za razvijanje kulture bede, po Luisu, jeste nedostatak pravog učešća i integracije siromašnih u najvažnije institucije šireg društava (Luis 1985, 17). Najvažnije osobenosti kulture bede su one koje odražavaju neučestvovanje u organizovanim delatnostima društva ili njihovo potpuno odbacivanje, kao što su: nepismenost, provincijalizam, slobodne veze, napuštanje žena i dece, učestvovanje u dobrovoljnim udruženjima izvan proširene porodice (Luis 1985, 20); nepostojanje osećaja za sopstvenu istoriju/istoričnost, kao ni osećaja kontinuiteta; tu prevladava osećaj očajja, apatije, beznađa (Luis 1985, 22); u identitetskom smislu, među sirotinjom je prisutno osećanje teritorijalnog pripadništva, koje oštro razdvaja slamove od ostalog dela grada (Luis 1985, 19), pri čemu je istovremeno uočljiv nedostatak identifikacije sa širim društvom, osećajem istorijske i tradicijske povezanosti; fatalizam i nizak nivo aspiracija (Luis 1985, 23). Ostale osobenosti uključuju: visoku učestalost materinskog lišavanja; usmeno izražavanje; slabu ego strukturu; konfuziju u seksualnoj identifikaciji; nedostatak kontrole impulsa; snažnu usmerenost ka sadašnjici s relativno slabom sposobnošću da se odloži zadovoljstvo i da se planira budućnost; rašireno verovanje u mušku superiornost i visoka tolerancija psihopatologije svih vrsta (Luis 1985, 19–20).¹³ Kako to Radovanović sumira, „'kultura bede' na kondenzovan način izražava onečovečujuće društvene uslove u kojima se životna snaga i aktivnost čoveka guši a ciljevi i očekivanja neprestano ograničavaju i sužavaju“ (Luis 1985, 58).

Pored ovih – iz perspektive srednje klase – negativnih odlika kulture bede, Luis uočava i neke koje se iz iste perspektive uobičajeno posmatraju kao negativne, ali za koje on smatra da to ne moraju biti, kao što je na primer navedena usmerenost na sadašnjicu ili konkretnost nasuprot apstraktnoj orijentaciji. Međutim, i pored povremenih sklonosti ka romantizaciji kulture bede i iako je uočio specifičnu strukturu kulture bede i pružio obilje podataka koji ilustruju njen racionalitet i dovtljivost u pogledu načina na koje se siromašni dovijaju u teškim životnim uslovima, on na kraju društveni život u ovoj kulturi opisuje pojmovima patologije i zaključuje da upravo ta patološka svojstva održavaju kulturu bede i onemogućavaju njenu promenu. Iako, dakle, pritiscima koje šire društvo vrši na svoje članove i samoj strukturi šireg društva pripisuje glavnu odgovornost za postojanost (sup)kulture bede, on naglašava da to nisu i jedini razlozi:

¹³ Mojnihan pak, na osnovu svojih „selektivno iznetih srednjih izvora“ (Radovanović 1985, 33) portretira „potkulturu“ niže klase pomoću niza „bazičnih“ osobenosti i „izuzetnosti“ crnačke sirotinje, kao što su „vladavina žena“ ili „matrijarhat“, „demaskuliniranost muškaraca“, vaspitno-obrazovni neuspesi, rasprostranjena delinkvencija, kriminalitet, nezaposlenost, uživanje droga (Radovanović 1985, 33–4).

Supkultura razvija mehanizme koji teže da je perpetuiraju, posebno posredstvom onog što se dešava s pogledom na svet, aspiracijama i karakterom dece koja u njoj odrastaju. Zbog toga poboljšane ekonomske mogućnosti, iako apsolutno bitne i s najvišim prioritetom, nisu dovoljne da suštinski promene ili odstrane subkulturu bede. Štaviše, njeno odstranjivanje je proces koji će trajati kroz više generacija čak i pod najboljim okolnostima, uključujući socijalističke revolucije (Luis 1985, 26).

Kulturalistička perspektiva na sirotinjske slamove, potekla prvenstveno od Luisa, pretrpela je niz kritika i pokazala se ne samo kao logički nedosledan i političko-ideološki podoban koncept, već i kao veoma štetan za one o kojima govori, marginalizujući „bednike“ sve dalje od „ostatka društva“. Logička nedoslednost je najuočljivija u Luisovoj cikličnoj strukturi zaključivanja – siromaštvo je izvor kulture bede, a kultura bede je razlog održavanja siromaštva, koja sadrži i tautološke karakteristike, oličene u tvrdnji „kultura bede je način života u bedi“. Kako to vidi Radovanović, njegova koncepcija predstavlja i izraz prikrivenog normativno-vrednosnog stava buržoaske nauke, kao i psihološku racionalizaciju koja služi kao sredstvo za potvrđivanje stereotipa o sirotinji od strane vladajućih društvenih klasa. Ovaj autor čak smatra da se ovde radi o „kulturalističkom“ obliku rasizma, zaodnutom u ruho naučnog, teorijski i metodološki obrazloženog „novog znanja o bedi“, približavajući se tako čak biologističkom determinizmu“ (Radovanović 1985, 64). Štaviše, ovakvo viđenje siromašnih, koje pretpostavlja da su oni zapravo psihološki oštećeni pojedinci, koje treba prepustiti stručnjacima da poprave njihove poremećene psihe i vrednosti (pored „postepenog dizanja nivoa života“, što je zapravo Luisovo jedino viđenje rešenja njihovog problema), smatra se čak jednim korakom dalje od „bioloških“ objašnjenja (Goode 2009, 197). S obzirom na to da mi je u ovom radu namera da uporedim načine na koje nas antropologija i kinematografija mogu učiti ili barem upoznati s problemima sirotinjskog života, kao specifične kulturne ili socio-ekonomske unutrašnje „društva“, nisam u mogućnosti da se osvrćem na sve uglove kritike ovog koncepta i umesto toga ću izdvojiti neke od njegovih metodskih, teorijskih i moralnih pouka koje smatram korisnim za dato poređenje.

Opšte učenje Oskara Luisa sadržano u apstraktnoj koncepciji „kultura bede“ navodi nas na zaključak da se tu radi zapravo o nekoj vrsti „začaranog kruga“ iz koga gotovo da nema izlaza. Ono što me je posebno navelo na poređenje predstava o siromaštvu koje nam je ponudio jedan američki antropolog tokom 1960-ih godina i nekoliko italijanskih filmskih stvaralaca krajem 1940-ih i početkom 1950-ih godina¹⁴, jeste još jedno Luisovo, u tekstu već nagovešteno, „otkriće“

¹⁴ Ovde mislim na reditelja filma *Čudo u Milanu*, Vitorija De Siku i na njegovog bliskog saradnika – scenaristu, odnosno pisca romana po kome je film snimljen – Cezara Cavatinija, o kojima će svakako biti više reči u nastavku teksta.

– da je kultura bede zapravo univerzalan fenomen. Za razumevanje univerzalne prirode ovog koncepta ključno je, po Luisu, razlikovati bedu, tj. siromaštvo *per se* i kulturu bede. On napominje da nabrojana obeležja kulture bede predstavljaju u stvari jedan statistički profil, što znači da je učestalost i međusobna povezanost njenih osobenosti ovde veća nego u ostatku jedne populacije (Luis 1985, 20), na osnovu čega izvodi uopštavajuću pretpostavku da je kultura bede zapravo univerzalno rasprostranjena svuda u svetu gde god postoje ruralni ili urbani slamovi, bez obzira na nacionalni ili kulturni kontekst. U najopštijim crtama, logika ovakvog uopštavanja može se opisati na sledeći način: određeni socio-ekonomski uslovi proizvode određenu vrstu kulture, koja dalje proizvodi određenu vrstu psihologije i socijalnih odnosa; ovim poslednjim se kultura zatvara i počinje da perpetuirati samu sebe, pri čemu njen psihološki (iskrivljeni) profil postaje toliko čvrst da čak i poboljšanje ekonomskog položaja ne može biti garant da će se ona poboljšati, prilagoditi i konačno asimilovati u širu kulturu ili društveni sistem.¹⁵

Luis je do svojih zaključaka došao na osnovu dugoročnih terenskih istraživanja i zbog toga sama nisam u poziciji da mu protivrečim na empirijski utemeljen način. Međutim, čini mi se da je jedna od glavnih mana teorijskog rezonovanja ovog autora, tj. jedna od osnovnih uzroka njegovih, za neke istraživače kontroverznih, zaključaka upravo u preteranom oslanjanju na terensku građu. Demonstrirajući u svom delu sopstvenu nemogućnost ili nevoljnost za uspostavljanje dublje kontekstualizacije razloga ne samo za održavanje nego i sve veće širenje siromaštva i produbljivanje socijalnih razlika, Luis je pripisujući *kulturi* svojstva eksplansa i eksplananduma istovremeno, zapravo samo prikrivao društveno-ekonomsku suštinu kapitalističkih odnosa. Rezultat takvog logički nedoslednog i kulturno-determinističkog, ali i moralističkog tumačenja života u sirotinjskim naseljima završava se dakle u svođenju kulturnih odlika gotovo isključivo na psihološku devijantnost. Ona se u najboljem slučaju, kako Luis smatra, može lečiti psihijatrijskom intervencijom, paralelno s postepenim ubrizgavanjem, tj. povećavanjem životnog standarda (v. Luis 1985, 25–6). Metaforički rečeno, takav način predstavljanja sirotinjskih slamova, tj. „kulture“ koja u njima živi, podseća na svojevrstan društveni „korov“ koga treba oplemeniti i kultivisati, dok šira društvena struktura podseća na nekakav „uređeni

¹⁵ Kada govori o pomenutim socio-ekonomskim uslovima, on zapravo priznaje da je „supkultura bede deo šire kulture kapitalizma, čiji društveni i ekonomski sistem kanališe bogatstvo u ruke relativno male grupe i zato upućuje na rast oštih klasnih razlika“ (Luis 1985, 26). Ipak, on nam i dalje nedovoljno jasno objašnjava na koji način razume prirodu korelacije između bede i šireg društvenog konteksta. Kada govori o (univerzalnim) odlikama kulture proizvedene u datim uslovima, on dakle govori o „skupu socijalnopsiholoških karakteristika i obeležja individualnog i grupnog ponašanja i međuljudskih odnosa unutar siromašnih porodica i sirotinjskih naselja“ (Radovanović 1985, 62).

vrta“. Pritom se možemo zapitati: da li nam ovakva metafora zapravo otkriva da kultura-shvaćena-kao-korov uopšte može da se nazove kulturom, s obzirom na to da su njeni proizvodi gotovo ništa drugo do nepredvidivi, neorganizovani, moralno i na sve druge načine utučeni i izopačeni, „nekulturni“ ljudi? I da li iz toga sledi da sistemski organizovano savremeno društvo, tj. šira „kultura“ u tom smislu može da se posmatra kao „antropogeni faktor“¹⁶, koji ima presudan uticaj za rasprostranjivanje i dinamični razvoj korova? Ova pitanja me navode na možda i ključno pitanje ovog rada: da li se metafore, alegorije, parabole i slične stilske figure iz antropološke perspektive mogu i smeju razmatrati kao relevantna sredstva za razumevanje određenog problema, naravno, pod uslovom da su proizašle iz prethodnog nastojanja da se dati problem na što verodostojniji način istraži i prikaže? Kako je već na početku rada nagovešteno, u nastavku teksta ću pokušati da uspostavam neku vrstu zamišljene „razmene znanja i ideja“ između antropologije Oskara Luisa i kinematografije Vitorija De Sike. Drugim rečima, idejna pozadina mog (antropološkog) gledanja filma za svrhu ovog rada je Luisova kultura bede u dijalogu s neorealističkim principima i ciljevima filmskog prikazivanja realnosti i smeštanje filma *Čudo u Milanu* negde između ta dva idejna pravca.

Čudo u Milanu kao bajkoviti dokument

It could be this very purity which makes it impossible to define, for it has as its paradoxical intention not to produce a spectacle which appears real, but rather to turn reality into a spectacle.

Bazin (1972, 67)

Određenje filma *Čudo u Milanu* kao (neo)realističke bajke¹⁷ može zvučati kao oksimoron. Međutim, pre nego što se vratim na ovu naizgled paradoksalnu odrednicu, neophodno je da napomenem da u ovom slučaju pojam „bajka“ koristim u širem značenju nego što je to uobičajeno pri upotrebama ovog pojma za označavanje specifičnog žanra usmenog narodnog stvaralaštva. Ono na osnovu čega bismo nesumnjivo mogli reći da ovaj film sadrži određene „bajkovite“ sižejne elemente, jeste aspekt fantastike koji je Cvetan Todorov nazvao „čudesnim“ (Antonijević 2013, 10). U ovom filmu su zaista prisutni upečatljivi čudesni motivi, koji su pre svega u funkciji pomoći junaku pri njegovom susretu s nadmoćnim zločincem i njegovim pomoćnicima, koji prete da ugroze postizanje željenog (utopističkog) cilja kome junak teži. Usput, junak svoju čudesnu

¹⁶ Ovaj termin se u biologiji koristi za opisivanje svih stanja u prirodi (najčešće negativnih), koja su preinačena pod ljudskim delovanjem i lošim upravljanjem.

¹⁷ Na sličan način su ga okarakterisali Kurl i Snajder (Curle and Snyder 2000, 11).

moć koristi i kako bi usrećio svoje prijatelje, odnosno čitavu svoju zajednicu. Ipak, neke od ključnih odlika bajki u ovom filmu su diskutabilno prisutne. Srž ove vrste pripovesti je specifična narativna struktura koja obavezno obuhvata borbu junaka „s različitim iskušenjima i teškoćama“, uplitanje čudesnih pomoći i njegov obavezan trijumf na kraju; prema tome, bajka obavezno uključuje srećan kraj i „utopijsku poruku nade i utehe“, zbog čega se smatra „jednim od najvrednijih žanrova usmene književnosti“ (Antonijević 2013, 10). Dakle, možemo slobodno reći da je upravo obavezno optimističan kraj bajke ono što čini njenu suštinsku funkciju ili poruku. Specifična narativna struktura, kao i sam kraj filma o kome je ovde reč, šalje pak mnogo diskutabilniju poruku i upravo zbog te činjenice smatram da se on ne može okarakterisati kao tipična bajka i da se s aspekta antropološkog iščitavanja komunikacijskog dometa njegove celokupne forme i sadržine ne može kao takav analizirati. Naprotiv, ono što sugerišu rezultati analize koju sam ovde preduzela i za šta smatram da je (barem implicitno) bila namera tvorca ovog filma, jeste ukazivanje na to da život (sirotinje) *ne treba* doživljavati kao bajku i da se čudesnim intervencijama zapravo ne može postići ništa u pogledu problema koji su u filmu prikazani. Umesto toga, smatram da su autori na poetičan i fantastičan način u filmu prikazali da se vrhunskom humanističkom idealu – međuljudskoj solidarnosti (koja je pozadinska ideja svih De Sikinih filmova: De Sica 2000, 37), može barem na kratko približiti samo (realnim) ljudskim intervencijama.

Istina, ovakav zaključak u određenoj meri deluje kao da protivreči i samim autorima filma, De Siki i Cavatiniju (Cesare Zavattini), koji su u više navrata, kao što je već navedeno, isticali da taj film, bez obzira na različita tumačenja, treba gledati kao bajku (v. De Sica 2000, 26; Zavattini 2000, 56; Balio 2010, 54). Ipak, takvi njihovi iskazi nikada nisu „crno-beli“. De Sika, na primer, na jednom mestu o ovom filmu kaže: „Još jednom ponavljam... ostao sam veran svetu svoje imaginacije. Ali po pitanju stila, film *Čudo u Milanu* je za mene otvorio nove horizonte. Njegov sadržaj je humanistički, ali njegova inspiracija, klima u kojoj se razvijaju njegovi likovi, njihov način razmišljanja i ponašanja i sama njihova sudbina, bliže su povezani s legendama sa Severa, s [Hansom Kristijanom] Andersenom na primer, nego s našim savremenim latinskim svetom“ (De Sica 2000, 26). I na nekim drugim mestima De Sika i Cavatini su izjavljivali da je ovaj film za njih predstavljao neku vrstu „ventila“ ili ekskursa iz krutih neorealističkih stilskih okvira, ali je nesumnjivo da su u njemu i dalje zadržani teorijsko-etički ideali neorealističkog pokreta, čiji je idejni genije upravo Cavatini, a De Sika možda njegova fundamentalna energija. To pre svega znači da su oni čak i u ovom bajkovito-satiričnom ostvarenju ostali verni neorealističkim principima, među kojima su poetičko izražavanje kritičkih komentara o realnosti savremenog društvenog poretka i u okviru toga, ono što je za ovaj rad od najveće važnosti – nastavak pokušaja da se filmom istražuje, prikaže, razume i

uči o životu sirotinje. Zapravo, pristupajući istoj temi na stilski „relaksiraniji“ način, udaljivši se od svojih dotadašnjih gotovo dokumentarističko-umetničkih pretenzija, De Sika i Cavatini su postigli verovatno i za njih same iznenađujuće efekte kod publike, ali naročito kod filmske i druge – mnogobrojne kritike. To što se na *Čudo u Milanu* naročito u italijanskoj političkoj, intelektualnoj i široj javnosti gledalo kao na „kap u prepunoj čaši“ u nizu neorealističkih filmova koji su se pojavili tih godina, naročito me je potaklo da za svrhu ovog rada odaberem baš ovaj „netipični“ neorealistički film. Činjenicu da film očigledno nikoga ili retko koga ko ga je gledao nije ostavio ravnodušnim, spojena sa činjenicom da se u njemu obrađuje tema siromaštva na autentičan, „buntovnički komičan“ (Crowther 1951) ili na neki drugačije shvaćen način, smatram dovoljnim razlozima za analizu poruke koju film šalje iz perspektive antropološke potrage za alternativnim pristupima značajnoj temi istraživanja socio-kulturnog položaja sirotinje u savremenom društvu. A o tome koliko je ova tema značajna za Cavatinija, centralnog intelektualnog pokretača neorealizma, najrečitije je izrazio sam Cavatini u okviru svog odgovora na optužbe da neorealisti samo o sirotinji prave filmove:

Ali neorealizam može i mora da se suoči sa siromaštvom. Počeli smo sa siromaštvom iz prostog razloga što je to jedna od najvitalnijih realnosti našeg vremena i izazivam bilo koga ko može da dokaže suprotno. Verovati ili se praviti da veruješ da smo snimanjem pola tuceta filmova o ovom problemu završili posao bila bi velika greška. [...] Kada bilo ko (može biti publika, reditelj, kritika, država ili crkva) kaže „STOP sirotinji“, tj. stop filmovima o sirotinji, on čini moralni greh. On odbija da razume, da uči. A kada odbija da uči, svesno ili nesvesno, on izbegava realnost. Izbegavanje potiče iz nedostatka hrabrosti, iz straha (Zavattini 2000, 55–6).

Da bismo što bolje razumeli film *Čudo u Milanu*, ali i bilo koji drugi film koji obrađuje neku antropološki i socio-politički relevantnu temu, neophodno je imati na umu ovakve pretpostavke koje su nesumnjivo prethodile njegovom stvaranju, ali i osnovne metapodatke koji su relevantni za analizu značenja filma (Kovačević 2015, 744). Ipak, pre toga se moram osvrnuti još jednom na pitanje tumačenja same formalne strukture filma, koja je takva da se „opire da se podvrgne analizi“ (Bazin 1972, 67).

Ovaj film se često lako svrstava u zonu zabave i relaksacije, kao „italijanska bajka“, „divan i komičan film o ljudskoj dobroti i pokvarenom društvu“, pa čak i kao „trend u produkciji koji je naglašavao ‘sunčaniju stranu italijanskog života’“ (Balio 2010, 55). Međutim, interesantne su velike oscilacije u razumevanju njegove poente kao – prozaične i detinjasto nevine s jedne strane i kao „teške“ i pronicljive s druge strane. To se ponekad može primetiti čak i kod jednog gledaoca ili čak kritičara. Tako je na primer (doduše, samo jedan dan nakon njegove svetske premijere), ovaj film predstavio ugledni filmski kritičar *New*

York Times-a, Bosli Kroter (Bosley Crowther). Nakon što ga je, između ostalog, okarakterisao kao iskrenu i pronicljivu satiru o modernom društvu u formi teško svarljive bajke i pružio naoko dobro promišljenu analizu, svoj prikaz je završio pomalo nesigurnim tonom: „Iako je upitno da li ovaj film ima jednostavnu, univerzalno razumljivu poruku, kao na primer stari Čaplinovi filmovi, ili da su njegova značenja toliko oštroumna kao što neki smatraju, u svakom slučaju se radi o jednoj divnoj zabavi koja bi trebalo da bude predmet diskusija u mesecima pred nama“ (Crowther 1951). Takođe, dualistička priroda ovog filma na mnoge ostavlja utisak ambivalentnog doživljaja; tako ga, na primer, savremeni filmski kritičar gore navedenog američkog lista, Ričard Brodi (Richard Brody), opisuje kao političku komediju i satiru o bazičnim žudnjama i bogatih i siromašnih, ali istovremeno i kao očajnički vapaj (Brody 2015). Stilska i strukturna nekoherentnost u odnosu na ostale neorealističke filmove i teškoće u zauzimanju jasnog kritičkog stava koje su iz toga proizišle, uticali su na to da se ovaj film gotovo uvek zaobilazi u pregledima i analizama filmova neorealističkog pokreta. Ovom filmu se pristupalo najčešće kao predmetu posebne analize, ali s obzirom na to da zauzima važno mesto u istoriji svetske kinematografije, kao jedno od remek-dela tzv. zlatnog doba italijanskog filma – relativno retko je analiziran. Ono što se na osnovu uvida u postojeće analize pokazalo jeste to da je ovaj film zapravo veoma podesan za razmatranje iz najrazličitijih disciplinarnih uglova.

U ovom radu nema mesta niti potrebe za detaljnim razmatranjem svih postojećih načina na koje je film analitički posmatran, ali radi ilustracije lepeze načina na koje se iz njega mogu iščitavati ili u njega učitavati različita značenja, navešću neke od njih. Čuveni francuski filmski kritičar i teoretičar, Andre Bazin, bio je neskriveno naklonjen zajedničkim delima De Sike i Cavatinija, tako da je često u nemogućnosti pružanja neke prihvatljive racionalizacije veličine i širine njihovih umetničkih dela objašnjenje nalazio u De Sikinjoj plemenitoj dobroti i njenom spoju sa Cavatinijevom genijalnom kreativnom imaginacijom. Tako na primer, Bazin govori o Vitoriju de Siki, kao i o velikim umetnicima uopšte, kao da oni u svojim delima otelovljuju neku vrstu arhetipskih predstava o univerzalnoj ljubavi i dobroti koja se nalazi u svim ljudima. Po njemu, film *Čudo u Milanu* bi jedino [*sic*] mogao da se posmatra kao refleksija toplog srca Vitorija de Sike – refleksija na nivou filmskog sna, provučena kroz medijum socijalnog simbolizma tadašnje Italije; u suprotnom bi, po njemu, „bilo teško razumeti pukotine u dramaturškom kontinuitetu i njegovu indiferentnost prema svakoj narativnoj logici“ (Bazin 1972, 71). Bazin je takođe smatrao da je glavni razlog mnogobrojnih (neuspešnih – I. G.) pokušaja da se izvrši politička egzegeza *Čuda u Milanu*, posledica nerazumevanja da je taj simbolizam samo jedna jednostavna alegorija ljubavi (Bazin 1972). Ipak, on nas upozorava da se ne zanosimo opštim porukama o ljubavi i zajedništvu, koje De Sika i Cavatini nesumnjivo slave u ovom filmu i da na osnovu toga pomislimo da se radi o

jednom optimističnom i, dodala bih, bajkovitom filmu. Bazen, na njemu svojstveno suptilan način, sugerije da ovaj film sadrži i implicitnu političku, nimalo optimističnu poruku. Do tog zaključka je došao logičkim zaključivanjem: ako se ljudi već predstavljaju tako kao da su svi u svojoj prirodi dobri, a da u svetu nekakvo zlo nesumnjivo postoji i da se ono očigledno ne nalazi u ljudskim srcima, onda mora biti da je ono negde u poretku stvari. To, po njemu, može biti društvo, a može biti i da nam film predstavlja „specifičnu tragediju današnjeg sveta – uzdizanje samoobožavajuće društvene realnosti na transcendentalan nivo“ (Bazin 1972, 73). Hart Vegner (H. Wegner) je poredeći *Čudo u Milanu* sa Vergilijevom *Enejidom*, pak, došao do zaključka da film zapravo predstavlja napad na instituciju „Države“ čiji je simbol Eneja. Pritom, on smatra da je Totov lik u filmu osa radnje, koji ima uloga vođe prosvetljene zajednice čija je uloga slična onoj Pjera Bezuhova u *Ratu i miru* – „da osigura trijumf vrline“, da očisti ljude od predrasuda, da razlije principe u harmoniju sa duhom vremena i da preduzme obrazovanje mladih“ (Wegner 2000, 193). Parafrazirano, ishod ovakvog Vegnerovog čitanja filma je zaključak da on predstavlja neku vrstu Cavatinijeve socijalne utopije u kojoj je Totov lik kreiran kao uzorna figura dvadesetog veka, baš kao što je Vergilije kreirao Eneju kao ideal svoje avgustovske epohe (Wegner 2000, 193). *Čudo u Milanu* je, pritom, „anti-Enejida, jer su i De Sika i Cavatini verovali da su ideje i ideali rimske države zloupotrebljeni (...) Enejida je delo orijentisano na budućnost, dok *Čudo u Milanu* ukazuje na prošlost da bi pronašao odgovore za sadašnjost“ (Wegner 2000, 195). Aleksander Grinštajn na određeni način dopunjuje Vegnerovo tumačenje, istražujući drugačiju moguću alegorijsku dimenziju filma, analizirajući ga iz psihoanalitičke perspektive; takva perspektiva analizu usredsređuje na odnos Toota i njegove starateljice-majke Lolote i dolazi do osnovnog zaključka da „na najdubljem nivou, film ispoljava želju da instiktivne težnje svih vrsta, naročito one edipovske, ne treba napuštati jer i one mogu biti zadovoljene“ (Grinstein 2000, 188).

* * *

Samo na osnovu ovih letimično predstavljenih rezultata različitih vrsta analiza možemo uvideti da ovaj film ima takve semantičke potencijale koji otvaraju mogućnost za različite značenjske kombinatorike. U njemu kao da se stalno kriju neke nedokučene mogućnosti tumačenja i kao da uvek ostavlja mogućnost analitičarima da u njemu ukažu na neke nove poente ili da iz njega izvuku one kojih čak ni autori filma nekada nisu svesni. Iako su sve navedene analize, kao i neke druge koje ovde nisam spomenula, značajne za razumevanje filma, čini mi se da nijedna nije u dovoljnoj meri posvećena aspektu koji je u fokusu ovog rada – značaju ovog filma za predstavljanje teme sirotinjskog života. Jasno je da je to tema koja se uvek nalazi u centru radnje i koja istovremeno stalno bdi nad

radnjom, bilo da je reč o ovom ili nekom drugom De Sikinom i Cavatinijevom filmu. Na to, uostalom, ukazuje i sam De Sika: „Iako sadrži groteskne i fantastične elemente, moj poslednji film još jednom portretiše dramu siromašnih ljudi koji žive svoje izolovane živote od drugih ljudi“ (navedeno u: Grinstein 2000, 182). Zbog toga mi se čini da preterano fokusiranje analize na stilske aspekte ovog filma i na zbunjujuću strukturu njegove fabule nije od presudne važnosti ako želimo da istaknemo najvažnije značenjske aspekte filma (barem iz perspektive iz koje ga ja ovde posmatram). Međutim, pogrešno bi bilo razumeti da taj stilski „odušak“ autora smatram nebitnim za svoju analizu. Njega smatram veoma bitnim iz najmanje dva razloga. Prvo, uvođenje bajkovitih, čudesnih motiva razumem kao posledicu namere da se njima, između ostalog, postigne efekat *naglašavanja* nekih problema, koje autori smatraju suštinski važnim, ali istovremeno u realnosti nerešivim. Klod Roj (Claude Roy) je, čini mi se, želeo da ukaže na istu poentu kada je ovaj film opisao kao poziv gledaocima da uđu u *igru*, koja se sastoji u poređenju *najviše* moguće realnosti sa slikama koje *najmanje* nalikuju realnosti (Roy 2000, 179). Grotesku i fantastiku, dakle, tumačim kao stilska sredstva za isticanje postojećih društvenih odnosa moći, koji se u filmu predstavljaju kao da se dešavaju „iza ogledala“ konvencionalnih predstava o datim odnosima. Takvo shvatanje je, čini mi se, u saglasju i sa De Sikinim objašnjenjem sopstvenih namera u vezi s ovim filmom: „A ipak, priča je u suštini bajka/parabola (eng. *fable*). Moram priznati da me privukla ideja da pokušam da, u okviru savremenog idioma i pomoću najpoznatijeg oblika izražavanja – pokretnih slika – kreiram drugačiju viziju jedne stare i romantične priče o bogatom čoveku i siromahu. To je neravnopravna bitka, ali siromah, pomoću svoje čudesne veštine i hrabrosti, uvek uspeva na kraju da se uzdigne na vrh“ (navedeno u: Grinstein 2000, 182).

Drugi razlog zbog koga smatram da su stilske odlike ove neorealistične ili umetničke/autorske bajke važne nije direktno u vezi sa samom analizom, ali je presudno uticao da se na nju uopšte odlučim. Bez obzira na to da li ćemo film posmatrati kao „najčistiju formu neorealizma“ (Bazin 1972, 67), ili kao spoljnu granicu ovog pokreta, „koja je dijalektiku realizma i iluzije gurnula skoro do njenog pucanja“ (Bondanella 2000, 177), čini se da je ta njegova formalna „nedefinljivost“ samo dodatno bacila svetlo, ne samo na ovaj film, već na celokupan De Sikin neorealistički opus i time potpirila nezadovoljstvo koje je sve vreme tinjalo u političkoj i široj javnosti tadašnje Italije povodom ovog pokreta. Neke osnovne crte tih nezadovoljstava navešću u narednom odeljku teksta, ali ono što je za ovaj rad važnije od detaljnog posvećivanja njihovim sadržajima, jeste činjenica da je ovaj film – možda i nezavisno od namera njegovih autora, temu italijanske posleratne sirotinje doveo u žižu pažnje šire italijanske i svetske javnosti. Pri tome nikako ne smemo zaboraviti važnost koju su u tom smislu imali ostali neorealistički filmovi, naročito remek-delo De Sikine i Cavatinijeve saradnje *Kradljivci bicikala* (Ladri di biciclette, 1948), ali se u ovom radu na njih ne mogu osvrnati.

Analiza filma

Metapodaci i recepcija

Film *Čudo u Milanu* predstavlja De Sikin omaž scenaristi i njegovom dugogodišnjem prijatelju i saradniku Čezaru Cavatiniju, a zasnovan je na Cavantinijevom romanu *Totó il buono* objavljenom 1943. godine¹⁸. Svi De Sikini filmovi iz neorealističkog perioda su zapravo proizvodi njihove saradnje i zato mislim da je ispravnije reći da su to njihova zajednička, a ne samo De Sikina dela (kako se obično navodi). Uz to, Cavatini je u teorijskom pogledu verovatno najznačajnija figura neorealističkog filmskog pokreta i njegov glavni zagovarač u umetničkim krugovima. Pored De Sike i Cavatinija, za glavne predstavnike ovog pokreta smatraju se i reditelji Lukino Viskonti (Luchino Visconti) i Roberto Rosellini (R. Rossellini).¹⁹ Osnovna umetnička i etička načela pokreta nastala su kao dvostruki kritički *odgovor* na – s jedne strane, „istorijski trenutak“ završetka Drugog svetskog rata i na postojeće socio-ekonomske nejednakosti i, s druge strane, na dominantne umetničke pravce tog vremena – kako na Musolinijevu fašističko-propagandnu filmsku produkciju (tzv. *belih telefona*) koja je dolazila iz studija Činečita (Cinecittà), tako i na kapitalističku strukturu hollywoodske produkcije i njen glamur. Da bi ostvarili svoje alternativne umetničke težnje ka analizi i predstavljanju stvarnosti (koje su, između ostalog, obuhvatale i smanjivanje inače preskupih troškova filmske produkcije), pripadnici pokreta su se služili sličnim tehničkim i produkcijskim sredstvima, kao što je snimanje na autentičnim lokacijama, angažovanje neprofesionalnih glumaca (često i za glavne uloge)²⁰, improvizacija, dodavanje dijaloga u postprodukciji i slično.²¹ U

¹⁸ Zavatini je sa De Sikom saradivao na dvadesetak filmova, pri čemu je napisao scenarije za sve najznačajnije De Sikine filmove iz perioda neorealizma: *Čistači cipela* (Sciuscià, 1946), *Kradljivci bicikala* (1948) i *Umberto D.* (1953).

¹⁹ Viskontijevi filmovi koji su nastali u okviru neorealističkog perioda su *Opsesija* (Osessione, 1943), *Zemlja drhti* (La Terra Trema, 1948) i *Najlepša* (Bellissima, 1951), a Roselinijevi: *Rim, otvoreni grad* (Roma città aperta, 1945), *Paisan* (Paisà, 1946), *Nemačka, godina nulta* (Germania anno zero, 1948), *Stromboli* (Stromboli, terra di Dio, 1950), *Evropa '51* (Europa '51, 1952).

²⁰ Na primer, glavni glumac u filmu *Kradljivci bicikala*, Lamberto Mađorani (L. Maggiorani) bio je fabrički radnik pre nego što ga je De Sika zapazio i angažovao za ulogu Antonija Ričija. Frančesko Golizano, koji tumači lik Totoa u *Čudu u Milanu*, na audiciju za svoj prvi film *Sotto il sole di Roma* (1948), reditelja Renata Kastelanija (Renato Castellani), otišao je kao poštanski službenik.

²¹ O italijanskom neorealizmu, kao i o delu Vitorija De Sike, napisano je do danas mnoštvo kvalitetnih studija. Za najobuhvatniju studiju o neorealizmu i danas se smatra studija *Patterns of Realism* (Armes 1971), a o delu Vitoria De Sike videti, na primer, hrestomatiju i zbornik radova *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, koju su

stilskom pogledu, za ovaj pokret su bili karakteristični mizanscen, poigravanje s dokumentarističkim stilom, veća zainteresovanost za protagonistu nego za priču u strogom smislu, posvećenost sitnim životnim detaljima, nizak nivo drame. Naravno, nisu se svi reditelji iz ovog pokreta trudili da se striktno pridržavaju datih načela. Najrasprostranjenija su retrospektivna mišljenja da su upravo De Sica i Cavatini predstavljali pokretačke energije pokreta; Andre Bazin čak sugeriše da je film *Kradljivci bicikala* možda „idealni centar oko koga gravitiraju, svako u svojoj orbiti, dela ostalih velikih reditelja“, a da je *Čudo u Milanu* „možda najčistija forma neorealizma“ (Bazin 1972, 67).

Jedna od nedvosmisleno zajedničkih crta svih neorealističkih filmova je usmeravanje pažnje publike na život „običnog čoveka“, pri čemu su zapravo prikazivani siromašni slojevi stanovništva, što urbanog, što ruralnog, često onog koje je zadesila ratna i posleratna beda. No, nisu svi reditelji koji su svrstani u krug neorealističkog pokreta bili u podjednako meri socijalno i politički kritički orijentisani. Može se reći da je u tom pogledu Cavatini prednjačio među ostalima. Sklon teoretisanju, ali i javnim debatama, on je u jednom intervjuu 1952. godine izneo u trinaest tačaka ne samo sopstveno viđenje i teoriju pokreta neorealizma, ili neku vrstu manifesta tog pokreta, već i odgovor na dotadašnje kritike koje su upućivane De Sikinim i njegovim, kao i ostalim neorealističkim filmovima (Zavattini 2000). Naime, reditelji u okviru ovog pokreta su bili uglavnom levo politički orijentisani, što se može videti u generalnoj sumnji koja se u njihovim filmovima izražava prema kapitalističkim hijerarhijama. Filmski kritičar Umberto Barbaro je na primer rekao da „nikada nećemo moći da razumemo neorealizam italijanske kinematografije ukoliko se ne vratimo nazad duhu i istoriji antifašizma“ (navedeno u: Wegner 2000, 191). Međutim, možda baš zato što se Cavatini među njima jedini otvoreno izjašnjavao kao marksist, njegove i De Sicine filmove je tadašnja italijanska levica najviše kritikovala, naročito zbog potpunog odsustva (marksističkog) programskog usmerenja ili bilo kakvih rešenja za prikazanu socijalnu nejednakost u tim filmovima. Duboko etička ideja o istraživanju, upoznavanju i predstavljanju svakodnevice običnog čoveka, kao najizraženiji ideal Cavatinijevih kinematografskih zamisli, očigledno se našao u nekoj vrsti raskoraka s apstraktnijom političkom vizijom, kojoj je on istovremeno bio privržen. Sam De Sica, koji je nesumnjivo bio veoma socijalno osvešćen režiser, programski nije bio opredeljen niti je bio sklon političkim propovedima. Nesklon teorijskim raspravama, svoje filmove je uglavnom kratko opisivao kao „borbu protiv odsustva ljudske solidarnosti“, a na navedene optužbe da njegovi filmovi ne nude nikakva rešenja, odgovarao je da je „posao umetnika da razotkriva probleme, a ne da nudi rešenja“ (v. De Sica 2000, 30–49). Međutim, i onaj deo levo orijentisane kritike koji je delimično bio

uredili Kurl i Snajder (Curle and Snyder 2000) i koja je meni bila dragocen izvor za istraživanje u ovom radu.

naklonjen De Sikinim ranijim neorealističkim ostvarenjima, potpuno ga napušta nakon *Čuda u Milanu*, dodajući mu na svoje ranije optužbe za sentimentalnost sada i optužbu za hirovitost (Curle and Snyder 2000, 11). Kako to formuliše Bazen, „De Sikina senzitivnost je posebne vrste i zbog toga se ne uklapa lako u bilo koju moralnu, religijsku ili političku generalizaciju; dvosmislenosti koje se prisutne i u *Kradljivcima bicikala* i u *Čudu u Milanu* korišćene su i od strane hrišćanskih demokrata i komunista. Utoliko bolje, jer prava parabola treba da ima ponešto za svakoga“ (Bazin 2000, 70).

Ipak, De Sikini filmovi su bolje prolazili u inostranstvu nego u Italiji. Sam film *Čudo u Milanu* naišao je na veoma pozitivne kritike u Americi i ostalim delovima sveta, a dokaz za to su gran pri na Kanskom festivalu 1951. godine i druga značajna priznanja²². Glavni De Sikin protivnik je zapravo bila italijanska vlada. Radilo se, naime, o veoma moćnoj kritici, koja je po mnogima presudno uticala i na gašenje čitavog pokreta. Određene novine su čak sugerisale da je De Sika filmom *Čudo u Milanu* nastojao da uzburka socijalne animozitete, što je De Siku naročito pogodilo i na šta je on, između ostalog, odgovorio da je ovaj film upravo suprotno – inspirisan ničim drugim do hrišćanskim osećanjem ljudske solidarnosti: „U njemu govorim prirodnim jezikom čoveka koji ne zatvara oči pred patnjama njegovih bližnjih, jezikom kojim hrišćanstvo govori poslednjih dvadeset vekova“ (navedeno u: Grinstein 2000, 182). Glavna meta i suština kritike italijanskih vlasti, ipak, bila je sama tema njihovih filmova – sirotinja. Kako je nekoliko godina po završetku rata Italija počela polako da se stabilizuje i obnavlja, kritika ovih filmova je postajala sve oštrija i direktno počinje da se odnosi na insistiranje neorealista na portretisanju bede, siromaštva i opštih društvenih nejednakosti, smatrajući da time doprinose širenju negativne slike o Italiji u svetu (Milovanović 2014, 109)²³, otežavanju sklapanja sporazuma sa stranim investitorima i slično. Italijanska vlada je 1949. godine povodom toga usvojila Andreotijev zaštitni zakon,²⁴ koji je kontrolisao filmsku produkciju u zemlji, kao i izvoz domaćih filmova na strano tržište. Nakon premijere sledećeg

²² Nagrada Udruženja njujorških filmskih kritičara za najbolji film na stranom jeziku (1951), kao i nagrada američkog Nacionalnog odbora za recenziju filmova za najbolji strani film (1951). De Sikin film *Kradljivci bicikala* je 1949. godine čak nagrađen počasnim Oskarom, kao najbolji strani film (tada još uvek nije bila ustanovljena nagrada za najbolji strani film), a Cavatini je tri puta bio nominovan za Oskara za najbolji scenario za filmove *Čistači cipela*, *Kradljivci bicikala* i *Umberto D.* (između ostalih priznanja).

²³ Nakon one koju je o sebi davala fašističkom vlašću i učešćem u Drugom svetskom ratu.

²⁴ Đulio Andreoti je bio novinar i pisac, istaknuti predstavnik Partije hrišćanskih demokrata, koji je dve godine nakon toga izabran za ministra unutrašnjih poslova, a funkciju premijera Italije je vršio u tri mandata (1972–1973; 1976–1979; 1989–1992); vršio je i druge ministarske funkcije.

De Sikinog filma, *Umberto D.* (1952), sam Đulio Andreotti (Giulio Andreotti) poslao je otvoreno pismo upućeno De Siki, u kome je između ostalog pisalo sledeće: „Tražimo od ljudi koji se bave kulturom da budu svesni svoje društvene odgovornosti, koja ne bi trebalo da bude ograničena samo na opis zloupotreba i beda sistema i jedne generacije... Ako je istina da se protiv zla treba boriti ljutitim bacanjem svetla na njegove najbednije aspekte, takođe je istina da De Sika čini lošu uslugu sopstvenoj zemlji, ako ljudi širom sveta počinju da misle da je Italija u XX veku ista kao što je to prikazano u filmu *Umberto D.*“ (navedeno u: Curle and Snyder 2000, 11).

U takvom kritičkom kontekstu uzaludne su bile De Sikine (naivne) odbrane na optužbe kao što je ona da je *Čudo u Milanu* zapravo „himna sirotinji“: „Nema himne u čast sirotinji – kao što sam negde pročitao na sopstveni užas – to je bajka, istina, možda pomalo čežnjiva, ali i blago optimistična unutar svog poetskog okvira“ (De Sica 2000, 26). Ništa delotvornije nisu bile ni mnogo rečitije i argumentovanije odbrane Cavatinija (Zavattini 2000),²⁵ a činjenica da se i domaća filmska publika na neki način „umorila“ od neorealističkih filmova i da je radije gledala holivudske filmove, koji su joj „makar na kratko omogućavali beg iz svakodnevnog života“ (Milovanović 2014, 109), ubrzo je dovela do konačnog sloma pokreta.

Iz datog konteksta stičemo s jedne strane uvid u osnovne idejne, estetske i etičke stvaralačke principe koji su vodili De Siku i Cavatinija, a s druge strane uvid u društvenu klimu na osnovu koje je jednim delom film i nastao, a čitav pokret nastao i nestao. Iz njega je takođe evidentno da De Sikine izjave u pogledu ovog, kao i ostalih njegovih filmova, ne treba uzimati uvek zdravo za gotovo jer su one najčešće iznošene u atmosferi velikih pritisaka javnosti. Ali ono na šta smatram da naročito treba istaći iz gore iznetih podataka, jeste uvid u to koliko je u vremenu posle Drugog svetskog rata film bio značajan medij, koji je tada, kako je to i De Sika jednom primetio, počeo da dobija sve precizniju ulogu u oblikovanju javnih stavova (De Sica 2000, 27), a ne samo ulogu puke zabave ili umetničkog dojma. S tim u vezi, očigledno je na koji je način umetnički fokus na prikazivanje života siromašnih slojeva društva percipiran iz perspektive vlasti i šire javnosti. Pokazalo se da su filmovi neorealističkog pokreta predstavljali svojevrsan oblik bunta protiv postojećeg društveno-ekonomskog sistema, bila to prva namera njihovih autora ili ne. Težnja ka što realističnijem prikazivanju života u nižim društvenim slojevima očigledno nije bila u interesu vlasti, a slobodno se može reći da takva težnja nije nikada u interesu vladajuće ideologije. To se pak ne može reći za Luisovu i druge teorije bazirane na konceptu „kulture bede“. Međutim, može se reći da su, usmeravajući svoj umetnički i/ili istraživački fokus na veoma sličnu temu i težeći sličnim idealima – dokumentovanju i predstavlja-

²⁵ Vidi Cavatinijev citat na str. 358.

nju „realnosti“ sirotinjskog života, autori iz ove dve vrste poziva došli do veoma sličnih uvida – da je život u siromaštvu najčešće težak, sumoran, neizvestan, ograničenih mogućnosti i slično. Ono u čemu se ipak najbitnije razlikuju te dve vrste istraživanja je što su neorealisti težili da u prvi plan istaknu siromašne pojedince da bi pokazali da se oni ne razlikuju od drugih ljudi i da bi ih napravili „velikim“ barem na filmskom platnu. Oskar Luis je, svesno ili ne, učinio da sirotinju posmatramo kao različite od „nas“ – kao „druge“ kojima i psihički sklop, a ne samo kulturna obeležja, onemogućavaju da se inkorporiraju u širu kulturu. U oba slučaja, pak, sirotinja se u određenoj meri opredmećuje, bilo u okviru ideoloških ili političkih pobuda, bilo onih umetničkih ili naučnih. Takođe, u oba slučaja se izreka „Sirotinjo, i Bogu si teška“ pokazuje kao adekvatna.

Film *Čudo u Milanu*, sa svojim iznenadnim zaokretom u sferu mašte, na koji su kritika i publika (u svetu, posebno) oduševljeno reagovali, samo je dodatno skrenuo pažnju na sirotinju, koja je i dalje ostala u fokusu umetnika. Iako je u Italiji svog vremena naišao na oštru kritiku, ovaj film se danas ponosno smatra umetničkim/kulturnim nasleđem grada Milana i čitave Italije, a svakako se ubraja i u jedno od najvrednijih dela u istoriji svetske kinematografije. Iz italijanske perspektive on se verovatno danas s ponosom ističe jer se njegova sadržina smatra dokumentom ili konzerviranim nasleđem iz davne, posleratne prošlosti. Međutim, malo je reći da je ovaj film i danas aktuelan, a naročito zbog toga što je do sada malo fantastičnih filmova uspelo da na tako upečatljiv i gotovo ikoničan način predstavi i pruži socijalni komentar o neprilikama običnog čoveka u moralno i ekonomski surovim vremenima, kao što je to ovaj.

* * *

Glavni likovi u filmu su: Lolota (Lolotta) – starica koja pronalazi i odgaja Totoa (Emma Gramatica); Toto (Totó il buono) – glavni protagonist filma (Francesco Golisano); Edvide (Edvige) – devojka u koju se zaljubljuje Toto i služavka bivše buržujke (Brunella Bovo); Rapi (Rappi) – mrzovoljni sebičnjak, jedini koji odbija da se uklopi u zajednicu divljeg naselja (Paolo Stoppa); Mobi (Mobbi) – krupni kapitalista, glavni negativac u filmu (Guglielmo Barnabò). Muziku za film je radio Alesandro Čikonjini (Alessandro Cicognini), koji je komponovao muziku za još šest de Sikinih filmova.²⁶ Partitura za ovaj film smatra se njegovim remek-delom. Brus Elder (Bruce Elder) je opisuje kao muziku koja uspeva da obuhvati „mešavinu radosne, strastvene fantazije i gorkog očaja koji se skriva ispod nje, kao i svaki kadar u filmu“; horski deo – zajedljiva i „zarazna“ destilacija poruke koju film nosi – postao je deo kolokvijalne popu-

²⁶ *Čistači cipela* (Sciusciá, 1946), *Kradljivci bicikala* (Ladri Di Biciclette, 1948), *Umberto D* (1952), *Napuljsko zlato* (L'Oro Di Napoli, 1954), *Krov* (Il Tetto, 1956) i *Poslednji sud* (Il Giudizio Universale, 1961).

larne muzike u Italiji.²⁷ Melodija te poznate horske sekvence je veoma poletna i prepoznatljiva i deluje kao da prkosi predstavama o sirotinji koje ishoduju iz Luisovog i sličnih opisa i tumačenja „kulture bede“. Kao takva, ona se potpuno uklapa u narativni sklop filma.

Dijegeza

*The struggle is unequal; but the poor man,
by dint of prodigious courage and presence of mind,
emerges victorious in the end, just when it seems
that he is fated to succumb.*

De Sica (2000, 26)

Čudo u Milanu gledala sam u svetlu njegove tri specifične odlike, koje sam sama izdvojila kao najvažnije za svoju analizu. Iz perspektive ovog istraživanja, smatram da je njegova prva važna karakteristika to što je u njemu sirotinja predstavljena kao da ima kapacitete za radost življenja i za borbu, dok je u ostalim De Sikinim filmovima ta tema obrađivana na relativno turoban način. Druga, od prve neodvojiva, važna odlika jeste De Sikin odnos prema realnosti: on ima pretenzije da govori o realnosti, ali bi možda najispravnije bilo reći da on to čini na „zaobilazan“ način. Radnja filma je zapravo otelovljenje humanističkog „sna“, želje ili ideala autorā o tome kako bi svet *mogao* da izgleda. Zbog toga je ova alegorična i ponekad veoma šaljiva i zajedljiva priča istovremeno i veoma ozbiljna i u njoj se humor i mizerija stalno prepliću, tako da nikada ne dozvoljavaju gledaocu da u potpunosti „suspenduje svoju nevericu“ (Young 1995, 105). Uz to, da bi ispunio svoja alegorijska nastojanja, ali da bi istovremeno poslao što jasnije poruke, De Sica je ipak morao da se, da iskoristim opet reči Kolina Janga (Colin Young), „povinuje i onoj vrsti semantičkih zakona koji u jednoj kulturi dopuštaju da verifikujemo slike kao autentične“ (Young 1995, 105). Da bi to postigao, on gotovo u svakom kadru filma kroz simboliku (univerzalno) prepoznatljivu (zapadnom) gledaocu šalje poruke, koje ću ja po sistemu sopstvenih kognitivnih prioriteta u ovoj kratkoj analizi izdvojiti i prokomentarisati. S druge strane, da bi pripovedanje o pomenutim idealima imalo smisla, oni moraju biti utemeljeni u i ne smeju se previše udaljavati od realnosti. *Jedine* „realnosti“ koje je De Sica za svrhu svojih pripovedačkih i moralnih nastojanja upotrebio u ovom filmu su: scenografija (film je sniman na autentičnoj lokaciji grada Milana); sama činjenica postojanja sirotinje u divljim naseljima po rubovima Milana i *realne* društveno-ekonomske nejednakosti ne samo u Milanu, nego u celom svetu. Ta stratifikacija društva prikazana je u filmu troslojno i čine je sirotinja, srednja i činovnička klasa i visoka klasa, odnosno krupni kapitalisti.

²⁷ Odlomak iz Čikonjinijeve biografije sa sajta *iTunes*, dostupno na adresi: <https://itunes.apple.com/ca/artist/alessandro-cicognini/id1154602>.

Ne smemo zaboraviti da je ovo istovremeno i film o ljudskoj gluposti i apsurdnosti ljudskih želje i dela. Tu poruku nam De Sika šalje već u uvodnoj špici, na kojoj je postavljen detalj slike Pitera Brojgela Starijeg (Pieter Bruegel the Elder), *Nizozemske poslovice iz 1559. godine*, na kojoj su prikazani ljudi, životinje i predmeti koji ilustruju poslovice i izreke iz holandskog jezika; osnovna tema ove, kao i većine ostalih Brojgelovih slika su upravo navedene teme gluposti, apsurda i poročnosti ljudi²⁸. U tom smislu, kao treću važnu odliku filma uzimam to da se u njemu ljudskom ponašanju pristupa na *holistički* način, iako je sama radnja primarno postavljena po modelu borbe suprotnosti (koje ću takođe izdvojiti u nastavku teksta). Naime, neorealizam se ne bavi problematizovanjem psihologije pojedinaca koje prikazuje, već je njegov kognitivni prioritet prikazivanje šire zajednice. M. Milovanović primećuje da problemi koji se u neorealističkim filmovima prikazuju nisu, kao na primer u verizmu, važni sami po sebi, već da se „naglasak stavlja na kontekst u kome se odvija radnja, pa je od samog problema važnija njegova analiza“ (Milovanović 2014, 106). U *Čudu u Milanu* De Sika, dakle, predstavlja svoje holističko shvatanje o čoveku, bez obzira na socio-ekonomski položaj koji on zauzima u društvu.

Film neću predstaviti analizirajući scenu po scenu u njegovom hronološkom sledu, iako smatram da skoro svaka scena u njemu obiluje značenjima i da za služi da joj se posveti posebna pažnja. Umesto toga, usredsrediću se samo na one motive u sadržaju filma koje smatram najvažnijim za svrhu razumevanja osnovnih poruka filma i, naravno, načina na koji je u njemu predstavljena i na koji se razume sirotinja i generalno stanje u društvu. Pre toga svakako valja ukratko opisati sinopsis njegove radnje.

C'era una volta...

Ovim rečima, u maniru bajki, počinje film, iako je radnja smeštena u ambijent tadašnjeg Milana. Naracija priče, postavljena u grad Milano, u tom (vanvremenom) vremenu, podeljena je u dve celine – bezbrižno vreme i vreme nevolje. U prvoj pratimo život dobroćudnog Totoa, siročeta koje je u bašti kupusa pronašla starica Lolota, usvojila ga i odgajila. Još dok je bio mali, starica umire i Toto odlazi u sirotište. Bez uvida u njegov život u sirotištu, Totoa vidimo kako iz njega izlazi kao punoletan mladić. Nasmijan i srećan, ali bez igde ikoga, tumarajući gradom stiže na parcelu zemlje pored pruge, na samom rubu Milana, inače privatno vlasništvo jednog krupnog posednika. Toto tu zatiče mnoštvo beskućnika, koji po čiči zimi spavaju u improvizovanim skloništima od lima i kartona, razbacanim po poljani i odlučuje da ostane na tom turobnom mestu. U sledećoj sceni, opet preskačući jedan vremenski period, vidimo prvu veliku transformaciju u

²⁸ Originalni naziv ove slike je *Plavi plašt* ili *Glupost sveta*.

filmu, očigledno posledicu Totove intervencije – polet, grade se kuće od dasaka, čuje se horska pesma, proleće je. Toto postaje neka vrsta pokretača i ujedinitelja zajednice beskućnika. Druga celina filma počinje drugom velikom transformacijom, kada ova harmonična zajednica otkriva da iz tla na kome su izgradili svoj „gradić“ izbija nafta. Rapi, jedini pravi podmitljivi pokvarenjak u zajednici, tajno saopštava ovu vest nezajažljivom kapitalisti Mobiju i on istog trenutka odlučuje da rastera siromahe odatle i kupi zemlju od njenog dotadašnjeg vlasnika (koji, naravno, nije znao za naftu). Sirotinja pokušava da se odbrani od Mobijeve vojske i, u trenutku kada izgleda da je sve izgubljeno, Totou se javlja Lolota u vidu odbeglog anđela i krišom od rajskih čuvara mu daruje belu golubicu koja može da ispuni svaku želju. Toto koristi tu čudesnu moć, prvo da bi oterao Mobijevu vojsku, a potom ispunjavajući želje svim svojim sugrađanima u naselju. Ipak, golubicu mu ubrzo oduzimaju rajski čuvari i ova mala zajednica, sa Totom na čelu, gubi na kraju svoju bitku protiv Mobija. Nestašna Lolota-anđeo još jednom uspeva da umakne čuvarima i ispunjava Totou poslednju želju: on oslobađa sve svoje drugove iz zaprežnih marica i zajedno sa njima odleće u nebo na metlama koje uzimaju od čistača sa Pjace del Duomo, ispred Milanske katedrale: „Tamo gde svako kaže 'dobar dan', ali pravo 'dobar dan'“.

Osu naracije u ovom filmu čini njen glavni protagonist – Toto, u čijem su liku sublimirane osnovne ljudske vrednosti koje žele da istaknu De Sika i Cavatini; kao takav, on predstavlja *merilo* vrednosti. S obzirom na to, mislim da je čitavu analizu filma moguće sprovesti samo se fokusirajući na njega. Određenje tih osnovnih vrednosti, kao i Totove životne uloge ili misije možemo pronaći već na samom početku filma.

Već u prvih četiri minuta možemo videti koje su osnovne vrednosti koje se ističu u filmu. Na primer, scena izlivanja prokipelog mleka sa šporeta je jedina scena koju Lolota i Toto dele u filmu, pored one u kojoj je Lolota na samrtničkoj postelji, ali obe – kao i većina ostalih scena, obiluju simboličkim značenjima. Na primer, iako nam je već jasno da je Lolota siromašna i da verovatno teško uspeva da priušti detetu mleko, ona nasmejana, kao i uvek, otvorenih usta počinje da se divi tom prizoru prosipanja mleka, ništa manje nego mali Toto. Videćemo da će Toto takav „opušten“ odnos prema materijalnim vrednostima pokazivati kasnije u još mnogo situacija u filmu. Pored toga, značaj odgoja i onoga što se „ponese iz kuće“ u ovom filmu je veoma naglašen. U pogledu poređenja sa Luisovim stanovištima, odmah na početku možemo uočiti i veliku sličnost između njegovih i De Sikinih iskaza. Zapravo, čitav Totov odnos prema životu i drugim ljudima biće potpuno određen vrednostima kojima ga je naučila njegova starateljica Lolota: obrazovanje, marljivost, ushićenje u stvaralaštvu i, naravno, nesebična ljubav. Sve te vrednosti su na veoma rečit način predstavljene u prvim scenama filma. Na primer, u pomenutoj sceni s izlivanjem mleka vidimo kadar šporeta na kome je velikim i jasnim slovima ispisana reč *Ardor*,

što na italijanskom jeziku znači „revnost“, a ništa manje nije rečita ni scena u kojoj Lolota, dok leži na samrtničkoj postelji, ispituje Totoa tablicu množenja. Luis značaj odgoja dece podiže na ravan čitave „kulture bede“, ali uočivši potpuno suprotnu tendenciju u podizanju dece, odnosno potpuno odsustvo brige i posvećenosti deci, upravo tu karakteristiku kulture bede određuje kao jedan od glavnih razloga za njeno perpetuiranje, čak nezavisno od mogućeg poboljšanja materijalnih uslova života pripadnika kulture bede.

Drugi razlog zbog koga smatram da je scena izlivanja mleka veoma važna za razumevanje poruke filma želim posebno da istaknem. Naime, po uzoru na Harta Vegnera (Wegner 2000), ovu scenu posmatram kao scenu *proviđenja* ili uvoda u Totovu buduću misiju. Dok oduševljeno posmatra mleko kako teče po podu, Loloti pada na pamet ideja: nemarno bacivši zembilj sa namirnicama, ona ispod jedne komode izvlači kutiju sa maketama kućica i drveća i poletno ih postavlja pored „obala reke mleka“, očas posla stvorivši minijaturno „naselje“ na podu. Iz pogleda malog Totoa u krupnom kadru, postaje nam jasno da je taj trenutak za njega imao veoma veliku važnost i da je predstavljao neku vrstu *proviđenja*, određenje njegovog životnog puta i cilja. Opkoračivši maketu naselja na obalama „mlečne reke“, Lolota ushićeno izjavljuje: „Nije li svet divno (ital. *grande*) mesto?“ i u oduševljenju i smehu hvata Totoa za ruku i poziva ga da zajedno sa njom preskače improvizovano naselje. Vegner je zapravo, na osnovu date scene, glavni motiv čitavog filma video u isticanju Totove uloge *vođe* jedne *prosvetene zajednice*. S obzirom na to da su sve pozitivne vrednosti koje se kroz Totov lik ističu u filmu zapravo „obrnute“ u odnosu na realnost ljudskog uobičajenog ponašanja i sistema vrednosti, potpuno se mogu složiti sa navedenim Vegnerovim shvatanjem. U poređenju sa Luisovim opisom realnosti kulture bede, pak, ovaj film se čak može gledati kao direktan odgovor na njega. Naime, Luis kaže da „upravo nizak nivo organizacije daje kulturi bede njen marginalan i anahroničan kvalitet u našem visoko složenom, specijalizovanom, organizovanom društvu“, dodajući da su mnogi primitivni narodi dostigli viši nivo socio-kulturne organizacije od naših modernih gradskih stanovnika slama (Luis 1985, 16).²⁹ Međutim, iako De Sika (i Cavatini) očigledno i sami smatraju da je organizacija veoma važan element života u jednoj (idealnoj) zajednici, važno je u tom smislu takođe primetiti da po njima to nije najvažnije što sirotinjskoj zajednici *fali*. Ne zaboravimo da oni svojom parabolom ne upućuju samo na probleme sirotinje, već na generalne društvene probleme. Širem društvu očigledno ne nedostaje socijalna organizacija, ali mu očigledno i dalje *nešto* nedostaje, a čini mi se da oni oni ovim filmom žele reći da je to upravo nedostatak ljudi kao što je Toto.

Toto je istovremeno i veoma jednostavan i veoma kompleksan lik, jer se za njega može zapravo reći da predstavlja neku vrstu *personifikacije* čoveka. Nepoznato poreklo i misteriozna mladost daju Totou karakteristike mitskog junaka.

²⁹ Ovu Luisovu tvrdnju, inače, oštro kritikuju urbani etnografi (v. Goode 2009).

Totoova superiornost u moralnom pogledu biće evidentna u svakom kontaktu sa ljudima na koje nailazi, nezavisno kom društvenom staležu oni pripadali. Ne samo što je otporan na (pokvarene) uticaje sopstvene okoline, on je „imun“ i na kontaminirajuće uticaje strogih institucionalnih struktura, koje ne mogu čak ni da ga oneraspolaže. Iako nam nisu prikazani dani koje je Toto proveo u sirotištu, iz samo jedne scene možemo naslutiti kako je izgledao život u toj ustanovi, jer se iza velikih ulaznih vrata u tu ustanovu naziru kolone striktno postrojene dece, koja gotovo vojnički, pod komandom stroge domoupraviteljke, ispraćaju Totoa u svet. Uprkos neospornoj disciplini i teškim životnim uslovima koji su uobičajeni za ovu vrstu ustanova, Toto veselo i slobodno korača ka ulicama Milana.

Na ovom mestu se moram još jednom osvrnuti na neorealističke aspekte ovog filma. Na primer, kamera koja prati pogrebna kola kroz grad je tipično neorealistička: dok pogrebna kola prolaze ulicom, ona ostaje usmerena na ulicu koja ostaje iza Totovih leđa, na kojoj dva policajca jure nekog čoveka, verovatno sitnog lopova. Ovde vidimo idealan primer metodologije neorealizma na delu. Kamera, kao pogled zainteresovanog deteta, napušta kola iz svog vidokruga i okreće se prema dešavanjima koja se istovremeno odigravaju u blizini, a koje čak ni Toto ne primećuje. U toj sceni, na primer, vidimo tačno ono o čemu je Cavatini govorio: „Kada mislimo izvan scene, mi osećamo potrebu da 'ostanemo' u njoj, jer samo jedna jedina scena može u sebi da sadrži toliko odjeka, može čak da sadrži u sebi sve situacije koje nam mogu biti potrebne. Danas, u stvari, možemo mirno da kažemo: dajte nam 'činjenicu' koju god hoćete i mi ćemo je rasporediti (eng. disembowel) i učiniti od nje nešto vredno gledanja“ (Zavattini 2000, 52). Čineći to kamerom, autor filma nas usmerava na ono što je njemu interesantno u okviru istog kadra (kroz koji je Toto već prošao), u ovom slučaju uvek nešto što treba da nam bliže dočara kontekst dešavanja radnje i možda pre toga – da nam ukaže da radnja zapravo predstavlja samo proizvod konteksta, da je deo jedne šire slike.

Međutim, da bi što jasnije (kritički) ukazao na realne razlike i odnose između različitih slojeva društva, De Sika je ljudski svet „oko“ Totoa predstavio na satiričan, suptilno ismevajući ili komičan način. Oslobođen ograničenja koja su mu u stilskom smislu bila pomalo nametnuta neorealističkim principima pripovedanja, De Sika se služi fantastičnim stilskim sredstvima zapravo da bi što verodostojnije opisao društvene prilike, a ne da bi ih iskrivio i obezvređio njihov značaj. Svaki prosečan gledalac će u tim karikiranim pojedincima lako prepoznati odraz realnih ljudi. De Sika je u tom smislu darovit posmatrač i komentator socijalne realnosti. Na primer, ako pažljivo pogledamo, sve vrste državnih činovnika portretisanih u filmu – socijalni radnici, upravnici sirotišta, policajci, pa čak i rajski čuvari (koji jure odbeglog anđela Lolotu) idu u paru po dvojica, isto su obučeni i čak prave iste pokrete. Na taj način je De Sika očigledno želeo da nam predstavi „tip“ ljudi državnih uposlenika (tj. uposlenika

bilo koje institucije, pa bio to i Raj), koji se ponašaju i izgledaju veoma slično – gotovo isto, bezlično, kao da su došli sa fabričke trake ili kao bezosećajni i programirani roboti. Kamera nas u jednom kadru takođe upućuje i na tzv. „ljude sendviče“, s ozbiljnim i tupim izrazima lica. Ova povorka, koja se na trenutak zaustavlja da bi pogrebna kola sa Lolotinim telom prošla raskrscnicu, nesumnjivo nije slučajno tuda naišla. Valter Benjamin je „ljude sendviče“ (još u devetnaestovekovnim evropskim centrima industrijalizacije – prim. aut.) video kao otelotvorenje spektakla komodifikacije: „Čovek sendvič (bilbord) predstavljao je animaciju neživog; ova figura je lutala ulicama Pariza noseći velike reklame sa vrednostima robne razmene na svojim grudima i leđima. Kao animirani tekst, ljudi sendviči su bili alegorija tela postvarenog putem logike kapitalizma“ (Feldman 1991, 7). Totou zbog ovog prizora dodatno naviru suze na oči. Prikazani su i poslovni ljudi kao otuđeni urbani užurbani pojedinci koji se ne javljaju jedni drugima, ali i pristojno odeveni i elegantni pripadnici srednjih slojeva stanovništva, buržuji, koji blazirano proživljavaju svoje živote u udobnosti – nezainteresovani i nemarni (kao, na primer, putnici voza koji gledaju kroz prozor dok voz polako prolazi pored ledine na kojoj stoji gomila beskućnika; ta scena može malo podsećati i na izolovane posmatračke nekih ekspanata muzeja na otvorenom ili nekog prirodnog rezervata). Ipak, pažnja je usmerena najviše na krupne kapitaliste. Dok su državni službenici i buržoazija predstavljeni kroz tužnu i sumornu prizmu, krupni kapitalisti su predstavljeni skoro na groteskan i komičan način, kao i njihovi poltroni. Dobro podgojeni i ćelavi podsećaju na antropomorfne prasce (koji su česta metafora za halapljivost); odeveni su u crne kapute sa krznenim okovratnicima i u cilindre, što su opšteprepoznatljiv i konvencionalni simboli kojima se koriste satiričari kada predstavljaju kapitaliste i biznismene (u jednoj sceni, oni tokom međusobnog „pregovaranja“ čak počinju da laju jedan na drugoga).

Ipak, ni u „naličju“ sveta – među sirotinjom, De Sika nije naišao na ništa manje ljudske gluposti, pohlepe i taštine. Mrzovoljni podmitljivac Rapi je među njima dobio posebnu pažnju, ali tu je i čitava plejada različitih ljudskih karakterata sa svojim karakterističnim – što fizičkim, što moralnim i psihičkim manama. Upravo među ovim odbačenim slojem stanovništva, koje je lišeno, možemo slobodno reći, svake mogućnosti za lično usavršavanje, za (legalno) sticanje materijalnih dobara i ulaženje u širi socijalni sistem (kako uostalom i Luis opisuje uslove koji proizvode kulturu bede), Toto jedino želi i može da živi, odnosno da deluje. Edviđe, devojka u koju se Toto zaljubljuje, može da se posmatra kao oličenje nade da i među „ljudima koji su i odviše ljudi“ (Wegner 2000, 192) može da se nađe plemenito ljudsko biće.

Ipak, na Totoa ne treba gledati kao na suprotnost prema ostalim ljudima, već pre kao na njihovu dopunu, podršku, prosvetitelja ili pomoćnika. Toto nikoga ne osuđuje i ne ljuti se ni na koga, on je saosećajan i darežljiv. Samo se takvom

junaku, uostalom, može i poveriti golubica koja ispunjava sve želje. On ne osuđuje nikoga i ne deli ljude prema materijalnom bogatstvu i time predstavlja čiste hrišćanske ideale. Čak ni njegovi prijatelji ponekad nisu sigurni da li je Toto „običan čovek“ ili pak „anđeo“, „veliki svetac“ ili „nešto više, nešto više...“, iako je on na svaki način pokušavao da im dokaže da je ovo prvo.

Zaključak

Ne krasi Totoa samo hrišćanski ideali; uostalom, De Sika je, između ostalih, bio na udaru i crkvene kritike. Upravo – ponos (a ne snishodljivost i bogobojažljivost), hrabrost, vedrina, inicijativa, želja za znanjem i radni elan – nisu baš toliko često navođeni kao hrišćanski ideali i oni su barem podjednako u skladu s mnogim drugim teorijskim ili teološkim ideologijama³⁰. No, čini mi se da su De Sikine namere pri pravljenju ovog filma mnogo skromnije. On nema teorijski apstraktne ambicije niti revolucionarne porive, a metodologiju vidi samo kao alat da bi ostvario jednu drugačiju ambiciju: da direktno putem filma govori s gledaocem. Čini mi se da je na to Klod Roj mislio kada je ovaj film shvatio kao igru. I zaista, izgleda kao da je De Sika, potpuno rasterećen od suda publike i kritike i bez bojazni da ga možda neko neće razumeti, svojim umetničkim jezikom uspeo u nameri da barem zbuni ili „probudi“ publiku, tj. da pozove gledaoca da zaista razmišlja i o problemima i lepotama života koje on slika u filmu. Možda je upravo najveća vrednost ove parabole što nije propovednička ili propagandistička, što uvek ostavlja pitanje otvorenim i retko koga ostavlja ravnodušnim.

Čini mi se ipak da najdalje skretanje od razumevanja De Sikine i Cavatinijeve poruke ovog filma čine oni koji ga posmatraju kroz prizmu defetizma i pesimizma. Let sirotinje na metlama u nebo ispred Milanske katedrale ostao je i danas sigurno najkonroverznija i najupečatljivija scena u čitavom filmu. Ova scena se uglavnom razume kao beg, odustajanje od borbe i gubljenje svake nade da će „sirotinja“ ikad „bolje“ živeti, a naročito je zgražavala levo orijentisanu publiku, koja je uglavom samo zbog nje automatski prilepljivala De Siki etiketu nekakvog pesimističnog idealizma. Međutim, sudeći po čitavoj atmosferi koju Toto oko sebe u filmu stvara, usuđujem se da primetim da film zapravo „vrvi“ od optimizma. Jer, na kraju krajeva i pre svega – Toto je graditelj (idealnog) društvenog sistema, koji je otelovljen baš u jednom „divljem naselju“. Tim zaključkom ću završiti analizu poruka ovog filma, iako ih sigurno u njemu ima

³⁰ Istina je, doduše, da institucija crkve u filmu nije izvrgnuta nikakvom komentaru i da bi se o tome moglo još raspravljati, ali smatram da rasprava o takvim pitanjima nije od velike važnosti za razumevanje poruke ovog filma.

još, ali ostavimo to za možda neku drugu priliku. Moja analiza, konačno, pokazuje da je čudo u Milanu – Toto, a ne anđeli, golubica, policajci-operski pevači, crnci koji postaju belci i obrnuto ili letenje na metlama u nebo; da je tako, film bi se verovatno pre zvao „(bar sto) Čuda u Milanu“, jer čudesnih motiva u filmu ima mnogo.

Osvrnemo li se na prethodno iznesene rezultate Luisovih kontemplacija nad sopstvenim iskustvenim spoznajama o životu sirotinje velikih urbanih centara, kakve pouke možemo izvesti iz ovde sprovedene analize, odnosno poređenja? Sama smatram da treba razmatrati različite vrste pogleda na probleme koji nas kao antropologe zanimaju, ne brinući pritom previše o stilu, tj. formi izražavanja tih viđenja i saglasna sam sa stavom da nam, „tamo gde nauka ne doseže, umetnost, književnost i pripovedanje često pomažu da spoznamo stvarnost u kojoj živimo“ (Flivbjerg 2012, 34). Ako ništa drugo, film *Čudo u Milanu* može tome da nas nauči. Koliko smo kao antropolozi ograničeni akademskim i disciplinarnim pravilima posmatranja i prikazivanja i načinom na koji ona utiču na naše zaključivanje može da nam pokaže Luis, ali on je ipak samo još jedan „manjkav“ primer antropološkog pregalaštva. Oba primera nas, međutim, vraćaju na staru dilemu između intervencionizma i pukog „predstavljajstva“. Mogu li efekti našeg rada biti „dovoljni“ ako pokušamo barem da ih učinimo autentičnim i upečatljivim? Da li se u tom smislu možemo voditi De Sikinim i Cavatinijevim motivacijama i težnjama, čak iako nismo umetnici, već samo antropolozi (sa svojim „naučnim“ motivima)?

De Sika i Cavatini ne govore samo o „suštinskoj ljudskoj dobroti i pokvarenom društvu“, već pružaju mnogo obuhvatniju sliku od toga, pokazujući da ljudska pakost ne mora biti isključivo proizvod „društva“, već da je ona – isto kao i dobrota – inherentna čoveku, bez obzira na njegov socio-ekonomski položaj ili kulturnu pripadnost i da samo s tom činjenicom možemo računati ako želimo da kalkulišemo o prirodi društvenih konstelacija i relacija. Pored toga, njihov doprinos je sadržan i u podsećanju da neki ljudi žive i iza društvenih „kulisa“ i da i oni mogu imati kolektivne i individualne (intelektualne, moralne, psihološke) kvalitete – koji su često među ne-sirotinjom i ne ispoljavaju, naročito zbog institucionalnih i emotivnih stega i nagona za sve većim sticanjem i čuvanjem socijalnog i ekonomskog kapitala. Možda baš nedostatak te vrste stega ova dva autora vide kao najpovoljniji uslov za „kretanje iz početka“ i za uspostavljanje neke nove i bolje društvene realnosti. Možda najvažniji doprinos Cavatinija i De Sike u ovom filmu leži u poetičnom i karikaturalnom probijanju granica između „nas“ i „njih“, *čak* i u okviru „jednog“ društva, ukazujući nam na taj način da svi možemo biti „bedni“ ili „uzvišeni“ bez obzira na socio-ekonomske ili kulturne razlike – što na kraju krajeva slovi za jedan od glavnih ciljeva humanističkih disciplina, kakva je antropologija.

Čini se da je svojim disciplinarno stečenim, epistemološkim i teoretskim navikama Luis postigao suprotan efekat. On je sirotinju instrumentalizovao kao „predmet“ antropološke racionalizacije i u cilju otkrivanja i stvaranja objektivnog naučnog „znanja“ zapravo samo doprineo dubljoj marginalizaciji svog „predmeta“. Njegovo najveće „otkriće“ – da sirotinja poseduje posebnu „kulturu“, u stvari je uobičajen način antropološke legitimizacije sopstvenog istraživačkog usmerenja. Ono što je pak karakteristično za Luisa jeste to da je on svoju novootkrivenu „kulturu“, bez ikakve bojazni od društvene i moralne osude, okarakterisao kao „bednu“ (što je luksuz koji su antropolozi sebi retko mogli da priušte kada su istraživali ostale implicitno „bedne“ kulture). Taj luksuz da može „iskreno“ i „objektivno“ da predstavi stvari „onakvim kakve jesu“ omogućen mu je jer je zapravo govorio ono što su njegovi čitaoci verovatno i želeli da čuju na tu temu. U krajnjem ishodu, njegov najveći kognitivno-teorijski doprinos je iscertavanje margina „kulture bede“ i potrcavanje granice između nje i „ostatka društva“, a praktični – podrška postojećim društveno-političkim praksama u „rešavanju problema sirotinje“. Antropološki sveprimenjajući pojam „kultura“ je u ovom slučaju još jednom pokazao svoje jednostrano lice, uobičajeno svodeći sve postojeće razlike i sličnosti u društvu jedino na razlike u „kulturi“. Možemo reći da je Luis u slučaju „kulture bede“, oslanjajući se na autoritet koji mu daje poziv naučnog analitičara društva, u konceptualnom smislu, ali s praktičnim posledicama, čitav jedan društveni sloj „uhvatio u lepljivu mrežu kulture“ iz koje, po njemu, teško da ima izlaza, ne ostavljajući pritom nimalo prostora čak ni za refleksiju – niti onima o kojima je pisao, a još manje onima koji treba to da čitaju i koriste za svrhe sopstvenog razmišljanja i delovanja.

Literatura

- Antonijević, Dragana. 2013. Antropološko poimanje bajke kao optimističkog žanra. *Etnoantropološki problemi* 13 (1): 9–22.
- Armes, Roy. 1971. *Patterns of Realism. A Study of Italian Neo-Realist Cinema*. New York: A. S. Barnes & Co.
- Balio, Tino. 2010. *The Foreign Film Renaissance in American Screens, 1946–1973*. University of Wisconsin Press: Madison, Wisconsin.
- Bazin, Andre. 1972. *What Is Cinema? Volume 2*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London.
- Bondanella, Peter. 2000. „Neorealist Aesthetics and the Fantastic: The Machine to Kill and Miracle in Milan“. In *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, eds. C. Howard and S. Snyder, 172–179. University of Toronto Press: Toronto, Buffalo, London. Reprinted from ‘Neorealist Aesthetics and the Fantastic: The Machine to Kill Bad People and Miracle in Milan,’ *Film Criticism* 3:2 (Winter 1979), 24–9.

- Brody, Richard. 2015. „Truth and Consequences: Vittorio De Sica’s reality-based movies present dramas of love and money on postwar Italy“. *The New York Times*, September 14.
- Crowther, Brosley. 1951. „The Screen in Review; ‘Miracle in Milan’, an Italian Fable Directed by Vittorio De Sica, at the World“. *The New York Times*, December 18.
- Curle, Hoard, Stephen Snyder. 2000. Introduction to *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, eds. C. Howard and S. Snyder, 3–21. University of Toronto Press: Toronto, Buffalo, London.
- De Sica, Vittorio. 2000. „Letter to Zavattini“. In *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, eds. C. Howard and S. Snyder, 27–29. University of Toronto Press: Toronto, Buffalo, London. Reprinted from *Cinema nuovo* 2:16 (1 August 1953), 70.
- De Sica, Vittorio. 2000. „On Miracolo a Milano /Miracle in Milan (1950)“. In *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, eds. C. Howard and S. Snyder, 26. University of Toronto Press: Toronto, Buffalo, London. Reprinted from Vittorio De Sica, “How I Direct My Films,” preface to the English edition of the screenplay, *Miracle in Milan* (New York: Orion Press, 1968), 1–9.
- De Sica, Vittorio. 2000. „An Interview with Charles Thomas Samuels“. In *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, eds. C. Howard and S. Snyder, 30–49. University of Toronto Press: Toronto, Buffalo, London. Reprinted by permission of the Putnam Publishing Group from *Encountering Directors* by Charles Thomas Samuels. Copyright © 1972 by Charles Thomas Samuels.
- Feldman, Allen. 1991. *Formations of Violence: The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*. University of Chicago Press.
- Flivbjerg, Bent. 2012. *Šta mogu društvene nauke*. Beograd: Službeni glasnik.
- Goode, Judith. 2009. „How Urban Ethnography Counters Myths about the Poor“. In *Urban Life: Readings in the Anthropology of the City*, eds. G. Gmelch, R. V. Kemper and W. P. Zenner, 185–201. Weneland Press: Long Grove, Illinois.
- Grinstein, Alexander. 2000. „Miracle in Milan: Some Psychoanalytic Notes on a Movie“. In *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, eds. C. Howard and S. Snyder, 181–188. University of Toronto Press: Toronto, Buffalo, London. Reprinted from Alexander Grinstein, ‘*Miracle in Milan: Some Psychoanalytic Notes on a Movie/American Imago* 10:3 (Fall 1953), 229–45.
- Kovačević, Ivan. 2015. Fudbal i film: Drug predsednik – centarfor. *Etnoantropološki problemi* 10 (3): 743–763.
- Luis, Oskar. 1985. Kultura bede. *Kultura* 70: 14–27.
- Milovanović, Marija. 2014. Italijanski neorealizam na filmu u kontekstu društvene situacije i istorijskog trenutka. *Koraci* 10 (12): 103–112.
- Radovanović, Miroslav. 1976. Teorija kulture bede. Prevazilaženje pokušaja da se proučavanje bede utemelji u savremenoj sociološko-antropološkoj teoriji „kulture bede“. *Kultura* 33–34: 54–73.
- Radovanović, Miroslav. 1983. *Kultura bede i pauperizacije*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Radovanović, Miroslav. 1985. Kultura bede i kultura politike. *Kultura* 70: 28–41.
- Roy, Claude. 2000. „Appendix: Reflections on Miracle in Milan“. In *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, eds. C. Howard and S. Snyder, 179–180. University of

- Toronto Press: Toronto, Buffalo, London. Reprinted from Claude Roy, 'Reflexions sur (et a propos de) *Miracle a Milan*, ' *Cahiers du cinema* 7 (December 1951), 29–39.
- Vučinić, Vesna. 1995. Antropologija u „divljim“ naseljima; pogled na Staro Sajmište u Beogradu. *GEI SANU* XLIV: 168–184.
- Wegner, Hart. 2000. „Pius Aeneas and Totò, il buono: The Founding Myth of the Divine City“. In *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, eds. C. Howard and S. Snyder, 189–197. University of Toronto Press: Toronto, Buffalo, London. Reprinted from Hart Wegner, 'Pius Aeneas and Toto, il buono: The Founding Myth of the Divine City, ' *Pacific Coast Philology* 12 (October 1977), 64–71.
- Young, Colin. 1995. Observational Cinema. In *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 99–113. Mouton de Gruyter: Berlin, New York.
- Zarić, Miloš. 2015. Romska kultura u političkom i intelektualnom diskursu. *Glasnik etnografskog muzeja* 79: 141–163.
- Zavattini, Cesare. 2000. „Some Ideas on Cinema“. In *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, eds. C. Howard and S. Snyder, 50–61. University of Toronto Press: Toronto, Buffalo, London. Reprinted from Cesare Zavattini, 'Some Ideas on the Cinema/ *Sight and Sound* 23:2 (October-December 1953), 64–9.

Ivana Gačanović

Institute of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia

The poor between the “culture of poverty” and Miracle in Milan

The issue of understanding, empathy and the relationship to the poor, the socially and economically marginalized segments of most contemporary societies, represents one of the most challenging political socio-economic, humanist, and scientific problems of today. The paper compares two ways of understanding and representing the urban poor – anthropological and cinematographic. The theoretical and practical achievements of Oscar Lewis and his idea of the “culture of poverty” are given as an example of the anthropological study and understanding of the poor. On the other hand, an analysis of the representation of the poor in Vittorio De Sica's film *Miracle in Milan* (1951) is given as an example of the cinematographic treatment of the issue. The aim of this comparison is the confronting of two viewpoints – one which aims to get to the scientific truth about poverty and the other – which gives a subjective artistic interpretation of the “old and romantic story about the rich man and the pauper” and the consideration of their cognitive and interpretative effects and potential for an anthropological theory and practice on the issue which would be “better” and wider in scope.

Key words: Oscar Lewis, culture of poverty, the urban poor, Italian neorealism, the film *Miracle in Milan*

Les pauvres entre la „culture de la misère“ et Miracle à Milan

Le problème de la compréhension, de l'empathie et du rapport envers la question des pauvres, en tant que couche socialement et économiquement marginalisée de presque chaque société contemporaine, est un des problèmes politiques, socio-économiques, humanistes et même scientifiques les plus passionnants. Dans l'article sont comparées deux différentes conceptions et représentations des pauvres des villes – l'anthropologique et la cinématographique. C'est sur les résultats théoriques et pratiques d'Oscar Lewis et de sa conception de la „culture de la misère“ que l'on s'est appuyé pour faire une analyse anthropologique des couches sociales les plus pauvres, alors que leur analyse cinématographique a été effectuée à l'appui du film de Vittorio De Sica, *Miracle à Milan*. L'objectif d'une telle comparaison est d'abord la confrontation de deux regards – l'un qui prétend aboutir à la vérité scientifique sur les pauvres et l'autre – qui prétend à la création subjective artistique „d'une nouvelle vision de l'ancienne et romantique histoire sur le riche et le pauvre“, puis, l'examen de leurs effets épistémologiques et interprétatifs et de leurs potentiels éventuels pour une théorie et une pratique anthropologiques „meilleures“ et plus larges liées au problème donné.

Mots clés: Oscar Lewis, culture de la misère, pauvres des villes, néoréalisme italien, film *Miracle à Milan*

Primljeno / Received: 23.05.2017.

Prihvaćeno / Accepted: 8.06.2017.