

ТМ	Г. XXXII	Бр. 3	Стр. 491 - 508	Ниш	јул - септембар	2008.
----	----------	-------	----------------	-----	-----------------	-------

UDK 791.4(73)"193":316.75 791.43:351.751.5

Оригинални научни рад
Примљено: 29.02.2008.

Немања Звијер
Филозофски факултет
Београд

**РАНИ ОДНОС ХОЛИВУДА
ПРЕМА НЕМАЧКОМ ФАШИЗМУ
(Прилог проучавању идеологизације популарне културе)**

Резиме

У раду ће бити размотрена идеологизација популарне културе, тачније једне њене сфере која се односи на филмску продукцију. Ова проблематика ће се посматрати на примеру односа америчке филмске индустрије према немачком фашизму, у периоду пре почетка Другог светског рата, одн. током 1930-тих година. Пажња ће бити посвећена односу званичног Холивуда према фашистичком режиму у Немачкој, као и факторима који су тај однос у знатној мери условљавали. У том смислу, нагласиће се утицај политичког естаблишмента САД на филмску продукцију, као и институционализација (ауто)цензуре у оквиру америчке филмске индустрије, која је у великој мери креирала "званичну политику" Холивуда.

Кључне речи: популарна култура, холивудска индустрија, филм, идеологија, политика, нацизам, антифашизам

Увод

За данашње време се може рећи да има најмање две значајне карактеристике. Једна је махом формалног карактера и односи се на покушај схватања и одређивања његове суштине, што се углавном своди на, врло често сасвим некритичко, коришћење префикса *пост-* при чему настају различите сложенице (пост-национално, пост-модерно, пост-колонијално, пост-хладноратовско, пост-индустријско, пост-историјско и сл.) које су понекад више у функцији придева него

што су *differentia specifica* самог времена. Друга карактеристика је нешто "суштинскија" и односи се на распрострањеност и свеprisутност масовних медија, која се сама по себи врло често не може битије разликовати од доминације. Једна од последица овако велике раширености масовних медија јесте и рапидно ширење популарне културе и до најудаљенијих крајева света (Херман и Мекчесни, 2004: 15). Поред тога, масовни медији, посебно они аудио-визуелног карактера, поред информативне, образовне и евентуално уметничке функције, добијају и оне функције које су идеолошке или политичке природе. На тај начин, кроз широку медијску лепезу тесно се прожимају популарна култура и идеологија. Даглас Келнер (Douglas Kellner) сматра да је идеологија представљена у популарној култури у облику слика, симбола, генеричких кодова, митова и филмова, али и у облику идеја и/или теоријских позиција (Kellner, 2005). Идеолошки садржаји у оквирима популарне културе су најчешће латентног карактера, а њихово пласирање посебно је погодно кроз филмски медиј, пре свега због његове специфичне природе. Идеологизација путем филма, између осталог, може подразумевати и начине на које филм промовише одређена политичка становишта или репродукује различите идеолошке матрице. Сама филмска идеологија преноси се помоћу слика, ликова, сцена, дијалога и нарације у целини (Келнер, 2004: 117). Међутим, филмска идеологија има и другу страну, а она се односи на факторе и чиниоце који утичу на филм током његове продукције, и доводе до тога да он као готов продукт поседује одређене идеолошке карактеристике. Овај аспект филмске идеологије је такође значајан, и он у ствари представља процес који претходи коначној форми филма као идеолошког објекта.

Гледајући ствари из ове перспективе, постаје јасно да је филм изузетно моћно идеолошко средство путем којег се на релативно лак и убедљив начин могу репрезентовати (па и наметати) специфичне вредности и ставови. На овај начин, филм може играти веома значајну улогу и у односима глобалних снага. Овакве могућности филма одавно су схваћене, па се са његовом инструментализацијом почело релативно рано. Као пример на коме се може пратити прожимање филма и бројних других идеолошко-политичких тенденција, можда најбоље може послужити америчка филмска индустрија са седиштем у Холивуду. Посматрајући холивудски филм и његову повезаност са политиком одн. идеологијом, чини се посебно занимљивим осветлити зачетке ове везе. Сходно томе, оквир анализе у раду се смешта у тридесете године XX века, а посматра се холивудски однос према немачком фашизму.¹ Поред тога што овај однос представља неку

¹ Како се у раду се користи синтагма "немачки фашизам", тако се намеће потреба да се она мало детаљније осветли, мада, мора се нагласити, без амбиције за

врсту авангарде каснијој, много бруталнијој, идеолошко-политичкој инструментализацији филма, он се може посматрати и као, условно речено, парадигма за већину потоњих случајева идеологизације и саме популарне културе.

Зачеци идеолошког и политичког у Холивуду

Филмска продукција, посебно холивудска, и њен развој, никако се не могу сагледати изоловано, тј. као резултат унутрашњег уметничког сазревања, независног од окружења и његових захтева. Сами тим што настаје у друштву, филм је подложен не само његовим утицајима, већ и утицајима различитих друштвених подсистема који га могу обликовати према сопственим потребама и циљевима. За социолошку анализу филма, најинтересантнији би били они утицаји који долазе из идеолошке и политичке сфере. Друштвено-политичка условљеност филмског медија, веома добро се може уочити на примеру оних филмова који долазе управо из Холивуда. Ова условљеност, у начелу, може имати две стране, посредну и непосредну. Код прве, реч је о софистицираном наметању одређених вредности и ставова преко филмске наратије, путем којих би се даље вршила критика или апологија унутрашње или спољне политике САД-а, а код друге, се ради о директном утицају политичких фактора (или оних који нису експлицитно политички, али имају примаран идео-

широм теоријском елаборацијом. Наиме, поменута синтагма на први поглед може изгледати погрешно, пошто се термин фашизам најчешће употребљавао за описивање друштвено-политичког система у Италији, док је за Немачку важило да је била нацистичка. Овај епитет је био коришћен углавном због тадашње владајуће партије, чији је скраћени облик "нацистичка партија" преузет из прве речи њеног пуног имена (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei – NSDAP*). Не поричући да заиста постоје одређене разлике између идеолошких поредака у две поменуте земље, чињеница је да су *развијени фашистички системи* (курзив Н.З.) постојали у Немачкој од 1933. до 1945. и у Италији од 1922. до 1943. године (Куљић, 1987: 277). Дакле, чини се да је коришћење синтагме "немачки фашизам" оправдано, пошто се у посматраном историјском периоду у Немачкој заиста конституисао фашистички систем у дословном смислу речи и са препознатљивим карактеристикама, од којих би требало поменути потпуно прожимање друштва фашистичком идеологијом, трајни манипулативни систем којим се ствара лажна плебисцитарна и легална сагласност, продирање државне власти у друштвене и приватне области и њихова јединствено усмерена политизација ради стварања чвршће аутократске основе као и снажна националистичка, антилиберална и антисоцијалистичка оријентација (Куљић, 1987: 275-276). Поред тога, употреба термина "нацизам", као синонима синтагми "немачки фашизам", такође се чини легитимном, иако је тај термин можда мање прецизан, пошто има нешто мању експликаторну моћ од свог синонима (више је у функцији дескрипције него објашњења).

лошки карактер) на сам процес филмске продукције. И у једном и у другом случају идеолошко-политички утицаји се, мање или више транспарентно, одражавају на филмски медиј. У том смислу, Даглас Келнер сматра да је холивудски филм био, почевши од 1960-тих година па све до данас, блиско повезан са политичким покретима и борбама у тој епохи (Kellner, 2005). Ова Келнерова тврдња, премда сасвим тачна, чини се недовољно прецизном, пошто се може уочити да су се различите политичко-идеолошке импликације рефлектовале на филмске продукте холивудске индустрије знатно пре шездесетих година прошлог века. Потврда за ово може се пронаћи најпре у околностима које су пратиле читав Други светски рат, а посебно улазак САД у тај сукоб (крајем 1941. године), када се Холивуд беспоговорно ставио на располагање политичком естаблишменту, што се конкретизовало у великом броју патриотских филмова са тада специфичном ратном тематиком. Након тога, у првој декади Хладног рата (1950-те године), Холивуд је у великој мери био уздрман политичким потресима, чији су извор пре свега биле идеолошки обојене истраге сенатора МекКартија (McCarthy) и Комитета за неамеричке делатности (*House Un-American Activities Committee*), а целокупна ситуација се свакако одразила и на саму филмску продукцију. Међутим, чини се да се клица повезаности холивудског филма и политике, одн. идеологије, зачала нешто пре поменутих догађаја, тачније у годинама које су претходиле избијању последњег великог планетарног сукоба.

Друштвено-политичко стање у Европи током 1930-тих година било је у највећој мери окарактерисано етаблирањем, а затим и јачањем фашизма. Фашистичка експанзија је у одређеној мери пробудила политичку свест и у самом Холивуду. Конкретизација 'политичке свесности' у оквиру филмске индустрије била је оличена између осталог и у оснивању "Холивудске антинацистичке лиге" (*The Hollywood Anti-Nazi League*) 1936. године. Овај политички покрет, који је имао око четири хиљаде чланова и међу чијим лидерима су од познатијих личности били Мелвин Даглас (Melvyn Douglas) и Џејмс Кегни (James Cagney), био је врло активан, што се огледало у учесталим демонстрацијама, подржавању и спонзорисању радио емисија, издавању сопствених новина као и у ометању и спречавању скупова и састанака профашистички оријентисане организације "Немачко-америчког савеза" (*The German-American Bund*) (Ross, 2004). Политички активизам у Холивуду је, са једне стране био апсолутна новина с обзиром на то да је филмска индустрија била искључиво оријентисана на забаву, али је са друге био и, како се сада чини, сасвим логична последица одређених, узајамно повезаних, дешавања. Наиме, екстремна репресивност и друге страхоте нацизма натерале су бројне европске уметнике, а међу њима и филмске ствараоце, на емиграцију

како би сачували голе животе. Многи од њих су своје ухлебљење нашли управо у Холивуду², снажно свесни важности филмова у интернационалној борби против наци-фашизма (Giovacchini, 2001). Поред тога, велики број интелектуалаца и уметника у Холивуду 1930-тих година прихватио је левичарску политичку културу (која је једним делом била одговор на кризу изазвану великом депресијом), а према појединим ауторима, међусобно приближавање холивудских левичара и избеглица из Европе омогућило је стварање нове генерације филмација, који су тежили ка усклађивању холивудских филмова са тадашњом реалношћу. (Giovacchini, 2001). Исто тако, не би требало изгубити из вида и чињеницу да су многи истакнути филмски радници били махом јеврејског порекла, што је такође могло бити један од значајнијих чинилаца политичке мобилизације, имајући у виду третман Јевреја у нацистичким режимима. Све ово заједно је, чини се, у знатној мери утицало на то да се јави, условно речено, рани антинацистички покрет у Холивуду, који се заправо може посматрати и као прва отворенија и експлицитнија повезаност холивудске индустрије са неким политичким начелом или идеолошком доктрином.

Оно што се прво уочава када се посматра овакав политички активизам холивудских посленика јесте то да су готово у потпуности изостале филмске инсценације њихових политичких ставова, што би се сматрало логичним, имајући у виду природу њиховог посла. Када се ово каже има се у виду непостојање филмова који би се критички (или пак на било који други начин) осврнули на узаврело стање у Европи и свету током четврте декаде XX века.³ Овде се, наравно, не мисли да се филмови морају нужно бавити текућом ситуацијом, али актуелни догађаји су увек представљали важан и врло примамљив материјал за холивудске филмове. Ипак, оваква пракса није била примењена и у случају наци-фашизма. Уздржан став званичног Хо-

² Међу тим емигрантима најпозантији су били Фриц Ланг, Роберт Сидмак (R. Siodmak), Били Вајдлер (Billy Wilder), Детлеф Сирк (D. Sierck, касније познатији као Douglas Sirk), Бертолд Брехт (B. Brecht) и др.

³ Евентуално, као изузетак, могао би се поменути филм "Црна легија" (*Black Legion*) из 1937. године, са Хемфријем Богартом (Humphrey Bogart) у улози фабричког радника који остаје без унапређења због радника пољског порекла, па се, револтиран том чињеницом, придружује "Црној легији", расистичкој групи која се бори против странаца. Оваква организација је заиста постојала на средњем западу САД током 1930-тих година, проповедала је нативизам и практиковала насиље, а била је одговорна и за убиства важнијих радничких вођа, подметање бомби и учествовање у 57 убиства или покушаја убиства (Schwartzman, 2002). Премда се овај филм није на директан начин бавио наци-фашизмом, критика ове идеологије се у одређеној мери може назрети кроз, како се наводи, документовање криминалних активности ове фашистичке организације (Schwartzman, 2002).

ливуда кад је у питању практична делатност може се, између осталог, тумачити и деловањем неколико фактора који се генерално постављају као примарни приликом стварања и продукције филмова. У литератури се тако наводи да је за сваког продуцента, без обзира на његову финансијску и креативну моћ, веома важно да обрати пажњу на неколико кључних ствари, а оне се тичу реакције публике, критике, цензуре и коначно реакције званичне државне политике (Ранковић, 2000: 148). У складу са тим, могу се извући најважнији чиниоци који су утицали на чињеницу да је Холивуд током већег дела 1930-тих година одбијао да производи филмове о политичкој ситуацији у Европи, а поготово о Хитлеровом доласку на власт. Ти чиниоци, заслужни за овакву "производну стратегију" Холивуда, могу се, генерално гледано, поделити у три групе.

Економски чиниоци

Прва група разлога, генерално гледано, повезана је са пријемом одређеног филма код публике, а како је рецепција публике главни критеријум успеха холивудског филма (комерцијалног, пре свега), може се сасвим јасно наслутити економски карактер ове групе разлога. Наиме, приходи са европског тржишта су чинили важан део укупног профита који је Холивуд остваривао (Rostron, 2002), а с обзиром на то да су већ били доста смањени због растућег непријатељства, студији једноставно нису били ради да их још више редукују негативним осликавањем својих потенцијалних купаца. Овоме би требало додати и деликатност ситуације у сопственој земљи, где је изолационистичко осећање доминирало, па су филмови који би се томе критички успротивили ризиковали одбојну реакцију публике. Према томе, резервисаност према нацистичком режиму, у смислу његовог неутралног приказивања или не приказивања уопште, била је, у знатној мери, мотивисана страхом од губитка великог дела профита. Треба напоменути да је Холивуд доста рано схватио величину губитка профита губљењем немачког и сродних тржишта, због чега су холивудски филмски продуценти на време постали обазриви према Немцима. У том смислу су већ 1920-тих година престали да их негативно осликавају као што су радили непосредно после Првог светског рата (Moser, 2001). Сем тога, током 1930-тих година амерички филмски продуценти су отишли и корак даље у својој снисходљивости, повинујући се одређеним нацистичким прописима, као што је било отпуштање и одбијање запошљавања "не-Аријеваца" у својим филијалама у Немачкој након 1933. године (Moser, 2001). Фобија од губитка профита (вероватно једна од кључних када су у питању холивудски продуценти) показала се ипак оправданом, пошто је, према Мозеру, Хитлер почетком 1936. године наметнуо строга ограничења за дистрибуцију америчких филмова у Немачкој. Упркос

напорима већине америчких продуцената да умире нацистички режим и приволе га на мање репресивну дистрибуциону процедуру, само 30 холивудских филмова је приказано у немачким биоскопима те године, а до 1939. године цело централноевропско тржиште је практично нестало (Moser, 2001). Хитлеров напад на Пољску септембра 1939. године допринео је да се већ ионако катастрофално лоше европско тржиште у потпуности дезинтегрише.⁴ Према неким ауторима, рат у Европи довео је до затварања 1.400 биоскопа што је за Холивуд представљало губитак од 2.5 милиона долара годишње (Ранковић, 2000: 145). Све у свему, може се рећи да је комерцијални опортунизам био један од значајнијих разлога избегавања било каквог експлицитног бављења наци-фашизмом.

(Ауто)цензура

Поред економских фактора треба поменути и другу групу разлога која је била унутрашње природе, што значи да је долазила из самог Холивуда, а њен карактер је пре свега био морално-политички. Наиме, почетком 1920-тих година услед, за оно време, велике продукције филмова (и до 800 годишње), енормног богаћења филмских звезда које су се одале ексцентричном животу и скандалима, као и за то време све слободнијим сценама у филмовима, пуританска јавност је дигла свој глас. Револт пуританаца је био оличен у моралном кодексу који је 1922. године завео Вилијам Хејс (William Hays), директор филмских продуцената и дистрибутера САД. "Хејсов кодекс" је садржао листу тема чије је приказивање на филмском платну било забрањено, а између осталог, односио се на било какво исказивање сексуалности, пољупце дуже од седам стопа филма, симпатично портретисање криминалних дела, вулгарности, ругање било којој религији или нацији и још доста сличних рестрикција. Ова листа је успоставила стандарде за моралну чистоту у холивудским филмовима, а 1930. године се развила у "Правилник производње филмова" (*Motion Picture Production Code*). Треба нагласити да нису сви доживљавали морални кодекс и његову институционализацију у Правилнику као инструмент стриктне цензуре. Томас Доерти (Thomas Doherty) сматра да тај документ није био израз негодовања конзервативаца, већ расправа која је рефлектовала дубље промишљање естетике, образовања, комуникацијских теорија и моралне филозофије (Doherty, 1999). Он је даље наглашавао да правилник треба посматрати у тадашњем контексту и да из те перспективе представља прогресиван и реформски импулс, у коме је јасно показана брига за правилно вас-

⁴ Током 1940-те године амерички филмови су могли бити извезени само у неутралне земље као што су Шведска, Португал или Швајцарска (Gronemeyer, 1999: 87).

питање младих и заштиту жена, као и захтев за једнаким поштовањем домаћег народа и страних људи (Doherty, 1999). Исти аутор наглашава да је сама цензура била врло лабава пошто примењивање Правилника није било стриктно, већ само формално, у смислу да је Правилник постојао само као писани документ, али није имао никакву регулаторну снагу (Doherty, 1999). Због такве ситуације, 1934. године се оснива Управа за контролу производње (*Production Code Administration*), на челу са Џозефом Брином (Joseph Breen), чинећи на тај начин надзор над филмовима још успешнијим и свеобухватнијим, а самим тим и много строжијим. Управа је имала функцију надзорног, одн. контролног органа (*regulatory arm*), а сам Џозеф Брин је сумњао да Јевреји у Холивуду користе филмове да би увећали мржњу према Немачкој и Италији, и у том смислу је доследно спречавао све садржаје који су могли увредити Берлин или Рим. У складу с тим, Брин је лично интервенисао 1934. у циљу потпуног заустављања продукције анти-хитлеровског филма "Бесни пас Европе" (*The Mad Dog of Europe*) (Moser, 2001).

С обзиром да су "Хејсов кодекс" и Правилник били углавном усмерени на моралну цензуру, Управа је проширила свој утицај и на политичку сферу, вршећи стриктну контролу садржаја изbacиваних филмова и посебно обраћајући пажњу на политичку или идеолошку пропаганду.⁵ Њена улога је била посебно важна и уско повезана са природом филма онако како су је видели холивудски моћници. По њима, основна и једина функција филма јесте забавна (*entertainment*), па они као такви треба да опусте и разоноде гледаоце, а на сваки садржај који на било који начин и у било којој форми кокетира са политичким, гледало се као на покушај идеолошке манипулације. У складу са тим, филмови који су мало отвореније алудирали на узаврелу политичку ситуацију у Европи, морали су да буду подвргнути строгој корекцији у смислу избацивања свих непотребних политичких алузија.

Не би требало изгубити из вида да је регулација филмске продукције од стране оба тела била унутрашњег карактера, пошто су цензорске институције настале у оквиру самог Холивуда. Ова потреба за неком врстом аутоцензуре могла би се, евентуално, објаснити

⁵ Да би избегли проблеме са Правилником, студији су током 30-их заједно са филмом избацивали и тзв. "pressbook" који је био нека врста рекламног материјала за тај филм, и у коме је између осталог требало бити наглашено да дотични филм није пропагандни, да се не замера ни једној нацији, да не садржи предрасуде и да се елиминише свака повезаност са актуелним догађајима или конфликтима. Ако се не би на овај начин оградиле, онда је било потребно такву ограду направити у најавној или одјавној шпици филма. Ово је било неопходно ако се желело да филм избегне цензорске 'маказе' и да уопште дође до публице.

на два начина. Као прво, холивудске главешине су преко тих институција могле усмеравати производњу филмова у оном правцу који би им осигурао максималан профит, што би значило повлађивање захтевима гледалаца, јер су они ти којима је производ првенствено намењен и чија посета биоскопима директно утиче на повећање зараде неког филма. У том смислу, сервирање садржаја који имају лак и забаван карактер сигурно ће привући више публике него теме које се баве политичком проблематиком и које на неки начин могу збунити ту исту публику и раздрмати је из већ уљуљканих схватања. Други разлог, који је иницирао потребу за ауторегулацијом у виду цензорских установа, можда би се могао пронаћи у бојазни холивудског естаблишмента од сукоба са званичном политиком. Овај разлог први пут актуелизовао непосредно пред Други светски рат, а свој врхунац је доживео у годинама Хладног рата.

Политички фактори

С обзиром да је контрола идеолошко-политичког садржаја филмова преко цензорских органа имала пре свега унутрашњи карактер треба нешто рећи и о спољашњим разлозима (може се слободно рећи и притисцима) који су долазили углавном преко Сената. САД су током 1920-тих и 1930-тих биле на релативно чврстом курсу изолационизма,⁶ а то опредељење је произишло из уверења да укључивање у Први светски рат није уопште служило виталним националним интересима, већ је, напротив, довело до велике депресије. Због тога се на оне филмове који су се, посредно или непосредно, тицали тадашње ситуације у Европи гледало са особитим неодобравањем и као на покушај поновног увлачења Америке у догађаје из којих она није могла извући никакву корист. Јачину и жилавост овог изолационистичког става најбоље осликава једна у низу истрага наводне ратне пропаганде у холивудским филмовима која је 1941. спроведена од стране сенатора Бартон К. Вилера (Burton K. Wheeler). Истрагу је иницирао такође сенатор Џералд П. Нај (Gerald P. Nye), жестоки антиинтервенциониста, који је у обраћању преко радија оптужио велике холивудске студије да су постали "гигантске пропагандне машинерије" (*gigantic engines of propaganda*) и да су искористили свој утицај на амерички народ за промовисање укључености у рат који се тада водио у Европи (Moser, 2001; Snow, 2004). Критике, напади и оптужбе на рачун холивудских студија, од стране Вилера и његових савезника у Сенату биле су јаке и упорне, али не и

⁶ Једна анкета из новембра 1936. године показала је да се чак 95% Американаца изјаснило против било каквог мешања САД у евентуални рат на европском континенту (Ross, 2004).

без основа, с обзиром да је низ филмова промовисао милитаристички дух међу Американцима, а познате филмске звезде су често на радију пропагирале интервенцију (Moser, 2001)⁷. Међутим, сама истрага није успела озбиљније да науди холивудској индустрији, између осталог, захваљујући и комбинацији изванредне саветодавне вештине њеног заступника пред Сенатом⁸ и неспособности сведока које је позивала супротна страна (Loy, 2003). Поред тога, истрага није створила ни позитиван одјек у јавности нити је успела да дође до квалитетнијих доказа који су могли водити формалној акцији Сената. Мозер наводи да је један од разлога за овакву ситуацију била и непрекидна кампања против истраге која је вођена у штампи, где се сама истрага описивала као инквизиција, као одсечна даска за изражавање изолационистичких погледа, али и као антисемитска, што је уједно била и најтежа оптужба, а произилазила је из чињенице да су сви који су оптужени за манипулацију филмском индустријом били Јевреји (Moser, 2001), а уз то је и Џералд Нај у својој оптужби јасно нагласио да је Холивуд био под јеврејском контролом (Snow, 2004). И поред тога што није успела да оствари свој крајњи циљ, ова истрага је врло значајна јер представља, с једне стране, први директан уплив политике и њених субјеката у сферу филмске продукције и једну од почетних фаза у симбиози ова два ентитета која се у потпуности остварила током Другог светског рата, а са друге, непосредну везу између ранијих истрага моралног типа и каснијих истрага наводних субверзивних (тј. комунистичких) делатности, показујући на тај начин да је филмска индустрија готово од самог почетка била под константним политичким надзором.

Холивуд vs. нацизам

Политичка истрага усмерена против холивудске индустрије је као доказ за своје тврдње о пропагандном утицају на амерички народ и на изражавање проратних ставова имала у виду неколико филмских остварења, међу којима је највише било оних реализованих од стране "Warner Bros." студија. Власници овог студија, браћа Ворнер (Harry & Jack Warner), били су означени као коловође јеврејске ратнохушачке пропаганде (Schwartzman, 2002). То није био први пут да ови филмски могули имају проблема са цензорским органима. Током година које је у САД обележила велика депресија и њене после-

⁷ У овој потоњој активности посебно су се истицали чланови и припадници већ поменуте "Холивудске антинацистичке лиге".

⁸ Правни заступник Холивуда у овом (политичком) процесу био је Вендел Вилки (Wendell Willkie), председнички кандидат републиканске странке из 1940. године.

дице "Warner Bros." студио се, између осталог, бавио, у тим околностима, веома непопуларним темама као што су криминал, расизам, религијска нетолеранција, банде, злоупотреба дрога и томе слично⁹, а такве тематске склоности донеле су студију сукоб са, већ поменутом, Управом за контролу производње (Wilson, 2006; Schwartzman, 2002). Међутим, овакви, условно речено, социјално ангажовани филмови, иако су у одређеној мери били контроверзни с обзиром на то да су се бавили табу темама, нису изазвали толико контроверзи колико их је изазвао филм "Признања нацистичког шпијуна" (*Confessions of a Nazi Spy*) који је овај студио реализовао 1939. године. Овај филм је био прва отворена критика једног идеолошког концепта кроз филмску медиј, а уједно је био и први експлицитни антинацистички филм реализован у Холивуду. Појава оваквог филма је била последица неколико међусобно повезаних чинилаца. Већ је поменуто да је "Warner Bros." студио, на неки начин, био окренут обичном човеку и његовим свакодневним проблемима, испољавајући на тај начин одређену меру ангажованости, па је, судећи по неким ауторима, било сасвим логично да са Хитлеровим доласком на власт овај студио узме у разматрање и тему фашизма (Wilson, 2006). Исти аутор наводи да је Хери Ворнер већ у марту 1933. године обелоданио своју намеру да филмски прикаже Хитлера и нацизам, што је било само пар месеци након Хитлеровог доласка на власт. Током наредне године "Warner Bros." студио је прекинуо било какву даљу сарадњу са нацистичким режимом¹⁰ затварајући своје канцеларије у Немачкој. Све ово говори да су челни људи овог студија врло брзо формирали политички став у погледу нацистичког режима,¹¹ али да су објективно били спречени да своја гледишта филмски екранизују, пре свега због јаке контроле унутар саме филмске индустрије.¹² Међутим, догађај који се може посматрати као преломан у погледу одлуке студија да сниме филм који ће форсирати, за то време, врло агресивну кампању против нацизма, јесте брутално убиство њиховог шефа продаје Џозе-

⁹ Други студији су махом избегавали такву проблематику, фокусирајући се на ескапистичку улогу филма (што је подразумевало тематику знатно удаљенију и "лакшу" од реалности), која је у тешким друштвено-економским околностима имала посебан значај.

¹⁰ Занимљиво је да су други студији као што су "Paramount", "Fox" и "MGM" наставили тамо да послују све до објаве рата.

¹¹ Не само да су браћа Ворнер имала изграђен политички став према нацизму, већ су успели да у том погледу политизују и хиљаде запослених који су били укључени у креативни процес прављења филмова (Grogan, 2002).

¹² Иако су цензорске активности Управе за контролу производње филмова биле врло рестриктивне, "Warner Bros." студио је у одређеној мери успео да их заобиђе. Као пример за то би се могао навести већ поменути филм "Црна легија", који се може посматрати и као индиректна критика фашизма, али и краће форме као што су анимирани филмови који на врло пародичан начин приказују Хитлера.

фа Кауфмана (Joseph Kaufman) 1936. године у Берлину од стране нациста. Поједини аутори сматрају (Rostron, 2002; Moser, 2001; Ранковић, 2000) да је управо тај догађај био нека врста иницијалне капиле за реализацију филма који је представљао први отворени антифашистички ангажман Холивуда.

Сам филм, "Признања нацистичког шпијуна", био је базиран на стварним догађајима који су се десили током 1938. године, када је Федерални истражни биро открио и онеспособио нацистичку шпијунску организацију која је деловала у САД а укључивала је и чланове "Немачко-америчког савеза" (Ross, 2004). Филм је такође говорио о шпијунским активностима нациста на тлу САД-а, а по неким ауторима успоставио је шаблон за филмско приказивање самих нациста као хладних и окрутних садиста, истовремено ширећи страх да су се они инфилтрирали са задатком да подрију демократију и униште амерички систем (Schwartzman, 2002).

Реализација и приказивање филма "Признања нацистичког шпијуна" изазвало је изузетно бурне реакције, а "Warner Bros." студио, који је стајао иза свега, отворио је против себе, условно речено, три "фронта". Први који су реаговали, још током продукције филма, били су холивудски цензори из Управе за контролу производње, жестоко се противећи таквом пројекту и вршећи константне притиске у циљу његовог стопирања. Код овог цензорског органа лично је интервенисао и др Георг Гислинг (George Gyssling), немачки конзул у Лос Анђелесу, такође инсистирајући да се прављење филма заустави, уз претње да ће Рајх забранити све наредне филмове у којима би играли глумци који су се појавили у овом филму (Ross, 2004). Поред овога, требало би навести и политичке притиске који су долазили из САД-а, а били су оличени у горе поменутој истрази Сената која је уследила након реализације и приказивања филма, а где је дотични филм био један од "главних осумњичених".¹³ Други "фронт" против студија и филма покренуо је онај део јавног мњења који је био изолационистички оријентисан или пак пријатељски настројен према Немачкој, као и према идеологији коју је ова држава тада репрезентовала. У том смислу, након премијере филма на адресу "Warner Bros." студија стигло је стотине претећих писама (претње смрћу су посебно биле упућене самој браћи Ворнер), због чега су имена многих сарадника дуго времена држана у тајности, а сам студио је био приморан да ангажује сопствено обезбеђење приликом пројекција (Ross, 2004).¹⁴ На крају, реаговао је и сам нацистички режим, који га

¹³ Изолационисти из Конгреса су жестоко напали филм, оптуживши га да "ствара хистерију међу америчком публиком и да подстиче на рат" (цит. према Snow, 2004).

¹⁴ Жестину негативних реакција поводом приказивања филма можда најбоље показује инцидент који се догодио у Милвокију, када је разуларена маса након пројекције спалила локални биоскоп "Warner Bros."-а (Grogin, 2002).

је забранио свугде где је имао власт. Тако је до августа 1939. године филм био забрањен у Немачкој, Италији, Јапану, Холандији, Норвешкој и Шведској, а током следеће године забрањен је у још 18 држава (Ross, 2004). Све ове, махом негативне, реакције поводом спорног филма могу указати на неколико ствари. Са једне стране, оне веома добро показују каква је била друштвено-политичка клима у САД током 1930-тих година, с обзиром на то какав је третман од стране дела јавног мњења доживео један филм са, за то време, врло експлицитним и специфичним политичким ставовима. Са друге стране, експресна забрана филма од стране нацистичког режима у Немачкој, која је уследила само пар месеци након премијере филма у САД (премијера је била крајем априла 1939. године), сасвим јасно говори о важности филмског медија на једном, ширем, идеолошком плану, што даље имплицира чињеницу да филмови могу представљати и изузетно важан фактор у спољно-политичким односима.

Контроверзе које је изазвао филм "Признања нацистичког шпијуна" биле су у потпуности обрнуто сразмерне скромном успеху који је постигао на благајнама. Могуће је претпоставити да су на такав, релативно слаб, пријем од стране публике, али и филмске критике, утицале управо и (негативне) реакције које је филм произвео у јавности, а то је даље могло знатно обесхрабрити и друге да реализују филмове са сличном проблематиком. Заправо, током 1939. године реализован је само још један филм отворено критичан према нацизму. Реч је о остварењу "Берлинске звери" (*Beasts of Berlin*) у продукцији нискобуџетног студија "Producers Pictures Corporation". Сматра се да је ово био први амерички филм који је осликавао живот у Немачкој под нацистичким режимом (Rostron, 2002), а, између осталог, говорио је о немачком покрету отпора током Хитлерове владавине, као и о ужасима концентрационих логора. Према је ово био филм са врло скромним буџетом због чега је унапред био осуђен на ограничену рецепцију од стране публике,¹⁵ он је посебно занимљив због тога што је његов првобитни назив био "Хитлер – берлинска звер" (*Hitler – Beast of Berlin*), али је након интервенције Управе за контролу производње и цензорских одбора у Њујорку (где је филм био и забрањен као превише провокативан), Њу Џерзију, Вирџинији и Чикагу његов наслов промењен. У магазину "Time" је, рецимо, приликом приказивања поменутог филма, већа пажња посвећена управо компликацијама насталим услед цензуре него самом филму, који је, узгред, оцењен као прилично досадан.¹⁶ Ригидност цензорских бари-

¹⁵ Критичари су га генерално оценили као уметнички промашај, али су зато у њему видели пропагандни тријумф (Rostron, 2002).

¹⁶ Преузето из текста "The New Pictures", објављеног у магазину "Time" 04. децембра 1939. године, URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,762992,00.html>

јера отелотворених у "Хејсовом кодексу" је, између осталог, забрањивала негативно портретисање и нација и истакнутих личности, па тако није могао бити направљен изузетак ни у случају немачког диктатора.

Чињеница да је премијера филма "Берлинске звери" (средином октобра 1939. године) била готово пола године након филма "Признања нацистичког шпијуна" и да су то једина два филма која су на неки начин проблематизовала идеолошки концепт наци-фашизма, показује какве је директиве имала производна стратегија холивудске индустрије. Међутим, како је европско тржиште са експанзијом нацизма постајало све суженије, тако су и холивудски продуценти имали све мање тога да изгубе. Поред овога, треба поменути и то да је Вилијам Хејс почетком 1940. године укинуо цензорска ограничења раније наметнута, што је, како се чини, све заједно, условило продукцију филмова са јасно профилисаним (антинацистичким) садржајем. Па тако, већ током 1940-те године реализовано је неколико филмова као што су "Бекство" (*Escape*), "Четири сина" (*Four Sons*), "Човек за кога сам се удала" (*The Man I Married*), "Смртоносна олуја" (*The Mortal Storm*), "Страни дописник" (*Foreign Correspondent*), "Велики диктатор" (*The Great Dictator*) и др. Међу овим филмовима, неколико њих је посебно занимљиво. Филм "Човек за кога сам се удала", прављен је под радним насловом "Удала сам се за нацисту" (*I Married a Nazi*), и говорио је о Американки чији муж по одласу у своју домовину, Немачку, постаје фанатични присталица нацизма. Ово остварење је пробило тадашње границе у својој експлицитности, а у самом сценарију су биле присутне шале на рачун Хитлера (Rostron, 2002). Чувени битански синеаста, Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock), који се иначе уздржавао од било каквог политичког ангажмана (Gronemeyer, 1999: 86), такође је учествовао у филмској критици нацизма. Његов филм, "Страни дописник", говорио је о америчком новинару који разоткрива интернационалну заверу креирану од стране немачких агената. За овај Хичкоков филм, чак је и сам Гебелс (Joseph Goebbels), који је поред функције министра пропаганде био и главно лице задужено за немачку кинематографију, признао да је то ремек дело пропаганде (цит. према Rostron, 2002). На крају, треба поменути и можда најпознатији филм критички оријентисан према нацизму. Реч је, наравно, о "Великом диктатору" Чарлија Чаплина (Charlie Chaplin), филмској сатири која се врло смело и отворено руга и подсмева лику Адолфа Хитлера, који је у самом филму оличен у неспретном генералу Хинкелу (Hynkel).¹⁷ Код овог филма

¹⁷ Сличности између Чаплиновог фиктивног лика генерала Хинкела и самог Хитлера биле су више него упадљиве, како физички тако и с обзиром на њихова презимена.

је занимљиво и то да, када је Чаплин 1939. године обелоданио своје намере да сними поменути филм, Британска влада је извршила притисак на њега да одустане од такве идеје зато што би то само наљутило Хитлера (Rostron, 2002). Међутим, како је био истрајан у намери да исмеје *der Führer*, Чаплин је тај филм реализовао у САД преко своје продуцентске куће "United Artists", остављајући на тај начин неизбрисив траг у светској кинематографији.

Закључна разматрања

Имајући све поменуто у виду, може се рећи да је, условно говорећи, антифашистички покрет у Холивуду, био, на неки начин, прва озбиљнија веза америчке филмске индустрије са неким политичким начелом или ставом. Међутим, холивудски упакована политичка промоција одређених начела у прво време није гледана са благонаклоношћу ни у самом Холивуду (аутоцензура), ни у државном политичком апарату. Овакви услови утицали су да се антифашизам у почетку јави само као организован револт појединаца, као што је била "Холивудска антинацистичка лига". На то је, са друге стране, утицала једна специфична ситуација која се односила на повезаност емиграната из Европе (посебно из нацистичке Немачке) и оних уметника и интелектуалаца у Холивуду који су били лево оријентисани. Може се претпоставити да су такве околности довеле до тога да се у одређеној мери политичка свест и савест филмске индустрије пробуди, што је даље условило и то да су први јавни иступи против нацизма у САД потекли управо из Холивуда. Поједини аутори сматрају чак и да су 1930-те године биле декада када се Холивуд уздигао као главна сила у националном политичком животу (Ross, 2004). Исти аутор наводи да су холивудски глумци, писци, режисери и продуценти били у првом плану интервенционистичке политике, у време када је већина Американаца била изолационистички оријентисана. Критичком одступању од нацизма треба додати и чињеницу да су међу филмским могућима превладавали они ко су били јеврејског порекла. Међутим, из овога не би требало извући закључак да је америчка филмска индустрија у свом отклону од фашизма била хомогена и јединствена. Током 1930-тих година већи део Холивуда је са симпатијама посматрао Мусолинија, а једна мањина, укључујући и Волта Дизнија, била је пронацистички настројена (Томин, 2000: 79). Исто тако, нису све газде студија, па ни они који су били Јевреји, биле превише забринуте због самог нацизма. Ово сведочи и случај чувеног Луиса Мејера (Louis B. Mayer), кога је његов извршни директор по повратку из Немачке 1934. године, известио да Јевреји губе животе, али да ће Хитлер и хитлеризам проћи, а Јевреји ће још увек бити ту (цит. према Ross, 2004). Ово сасвим јасно говори да је про-

фит био изнад људи, како је то Ноам Чомски лепо рекао, и да је економски фактор ипак био примаран.¹⁸ Заправо, економски фактор се може посматрати као један од одлучујућих чинилаца да Холивуд прихвати антифашистички курс, не само декларативно него и у пракси, кроз филмове. Наиме, евидентно је да је талас филмова критичних према нацизму дошао махом као реакција на лош и негативан пријем америчких филмова у Немачкој пред крај 1930-тих година и на губитак скоро целог европског тржишта. Због свега тога, за рани антифашизам Холивуда се може рећи да је у одређеној мери представљао критику антисемитизма, расизма или тоталитаризма, али да је такође био и хладно прорачунат, у смислу да се са његовим форсирањем кренуло тек онда када је било сигурно да се никакав профит не може остварити на немачком тржишту. Међутим, са уласком САД у Други светски рат, производња антинацистичких филмова је постала, са једне стране нека врста продукционог тренда, а са друге реакција на директне захтеве који су долазили од стране политичког естаблишмента.¹⁹

Рани однос Холивуда према немачком фашизму се такође може посматрати и као претходница у каснијој, много отворенијој, идеологизацији и политизацији америчке филмске индустрије, путем које се вршила и идеологизација популарне културе, с обзиром на то да холивудски филм представља њен значајан сегмент.

*Литература**

- Вирилио, Пол. 2003. *Pan и филм I*. Београд: Институт за филм.
 Giovacchini, Saverio. 2001. Taking Hollywood Seriously (introduction), in: *Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal*. Philadelphia: Temple University Press, URL: www.temple.edu/tempress/chapters_1400/1543_ch1.pdf
 Gronemeyer, Andrea. 1999. *Film. A Concise History*. London: Laurence King.

¹⁸ Овде такође треба имати у виду и чињеницу коју наглашава Пол Вирилио да медији у САД већ од 1920-тих година губе свој неутрални положај прелазећи у руке привредних и трговинских центара моћи, а то значи да се финансијским интересима потчињава и читав Холивуд (Вирилио, 2003: 41).

¹⁹ Исти Сенат, који је претходно прогонио филмску индустрију због политичко-идеолошке пропаганде и манипулације јавношћу, убрзо након уласка САД у рат, наложио је Холивуду да прави филмове који би едуковали и упозоравали, ону претходно изманипулисану, јавност о опасностима нацизма (Schwartzman, 2002).

* С обзиром на то да се у раду, између осталог, говорило и о филмовима који су реализовани релативно давно (пре шездесет и више година), а због чега су били изузетно тешко доступни (што свакако није оправдање због чега ипак нису пронађени), коришћена је пре свега секундарна литература, а у великој мери је послужио и интернет сајт института "Фриц Бауер" (Fritz Bauer) из Фарнхфурта (www.fritz-bauer-institut.de), као и сајт "The Internet Movie Database" (www.imdb.com).

- Grogin, Robert. 2002. Celluloid Soldiers: Warner Bros. Campaign Against Nazism (book review). *Canadian Journal of History*, Apr, URL: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3686/is_200204/ai_n9035580
- Doherty, Thomas. 1999. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, Columbia University Press (excerpt from book), URL: <http://print.google.com/print/doc?isbn=0231110944>
- Kellner, Douglas. *Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan*, URL: <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/articles.html>, posećeno marta 2005
- Келнер, Даглас. 2004. *Медијска култура*. Београд: Клио.
- Куљић, Тодор. 1987. *Фашизам*. Београд: Нолит.
- Loy, R. Philip. 2003. Soldiers in Stetsons: B-Westerns go to war. *Journal of Popular Film and Television*, Wntr, URL: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0412/is_4_30/ai_97629462
- Moser, John E. 2001. "Gigantic Engines of Propaganda": The 1941 Senate Investigation Of Hollywood, *Historian*, Summer, URL: http://www.findarticles.com/cf_0/m2082/4_63/77557517/print.jhtml
- Ранковић, Раденко С. 2000. Холивуд, продуценти и рат – нека практична искуства из Другог светског рата, у: Група аутора. *Изазов ратног филма*. Краљево: Културни центар, Фестивал филмског сценарија – Врњачка Бања, City centre – Краљево.
- Ross, Steven J. 2004. *Confessions of a Nazi Spy*: Warner Bros., Anti-Fascism and the Politicization of Hollywood, in: Kaplan, Martin; Blakley, Johanna (ed.). *Warners' War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood*. Los Angeles: The Norman Lear Center, URL: <http://learcenter.tempdomainname.com/pdf/WWRoss.pdf>
- Rostron, Allen. 2002. "No war, no hate, no propaganda": promoting films about European war and fascism during the period of American isolationism, *Journal of Popular Film and Television*, Summer, URL: http://articles.findarticles.com/p/articles/mi_m0412/is_2_30/ai_90301342/print
- Snow, Nancy. 2004. Confessions of a Hollywood Propagandist: Harry Warner, FDR and Celluloid Persuasion, in: Kaplan, Martin; Blakley, Johanna (ed.). *Warners' War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood*. Los Angeles: The Norman Lear Center, URL: <http://learcenter.tempdomainname.com/pdf/WWSnow.pdf>
- Schwartzman, Roy. 2002. Hollywood's Early Cinematic Responses to Nazism. *The Review Of Communication*, 2.4, October: 373-377, URL: www.natcom.org/pubs/ROC/one-four/Schwartzman.pdf
- Томин, Милош. 2000. Филм и пропаганда, у: Група аутора. *Изазов ратног филма*. Краљево: Културни центар, Фестивал филмског сценарија – Врњачка Бања, City centre – Краљево.
- Херман, Едвард; Мекчесни, Роберт. 2004. *Глобални медији*. Београд: Клио.
- Wilson, Ronald W. *Celluloid Soldiers: Warner Bros.'s Campaign Against Nazism (book review)*, URL: http://www.nottingham.ac.uk/film/scopearchive/bookrev/celluloid_soldiers.htm

**HOLLYWOOD AND ITS EARLY RELATION
TO THE GERMAN FASCISM
(A Contribution to Studying the Ideologization of Popular Culture)**

Summary

This paper is analyzing the ideologization of popular culture, especially in the sphere of film production. It treats the relationship between American film industry and the German fascism in the decade preceding World War Two (1930s). The focus is on the relationship between the official Hollywood and the fascist regime in Germany and the main factors of that relationship. In that sense, the emphasis is on the significance of economic factors, the influence of the political establishment of the USA, as well as the institutionalization of (self)censure within the American film industry.

Key Words: Popular Culture, Hollywood Industry, Film, Ideology, Politics, German Fascism, Anti-fascism