

Dragana Antonijević

*Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

dantonij@f.bg.ac.rs

Američki gangster:* „Crnački don“ kao socio-kulturna kontradikcija

Apstrakt: U radu se analizira film *Američki gangster* (2007) u režiji Ridlija Skota, o životu crnačkog gangstera Frenka Lukasa, neobičnog i sposobnog čoveka. Na početku je dat komentar o razlozima za izbor ovog filma, posle čega sledi filmska dijegeza u okviru koje su dati svi relevantni podaci o filmu i njegovom sadržaju, kao i sažeta biografija Frenka Lukasa koja predstavlja jedan od konteksta za analizu i ujedno osnovni sinopsis filma. Potom je primenjena generička analiza u kojoj su dati najvažniji elementi žanrovskog obrasca gangsterskih filmova i njihov kratak istorijat, da bi bilo sagledano koje karakteristike u okviru žanra ima analizirani film. U okviru žanra, detaljnije su razmatrana dva specifična problema: istorijska rekonstrukcija i mitizacija gangstera kroz folklorizaciju i popularizaciju tog lika. Kontekstualna analiza je bila posvećena odnosu kriminala, kompeticije, agresivnosti i „američkog sna“ kao ideala i načina života. S druge strane, razmotren je problem etničkog i posebno crnačkog kriminala u getoiziranim delovima američkih gradova kao kontekst u kome je Lukas delao. Semantička analiza je sažela neke od osnovnih socio-kulturnih kontradikcija u filmu određujući njegov ideološki okvir i poruke.

Ključne reči: gangsterski film; istorijska rekonstrukcija; mitizacija antiheroja; američki san; urbani crnački kriminal

Nekoliko reči o ličnom izboru

Detektiv Riči Roberts: *Moja istraživanja pokazuju da je Frenk Lukas iznad Mafije.*

Javni tužilac: *Za koga on radi? Za koju porodicu?*

Riči Roberts: *On nije Italijan, on je crnac.*

Javni tužilac (podrugljivo, krevelji se): *Nijedan crnja nije uspeo u onome što američkoj Mafiji nije pošlo za rukom ni za sto godina!*

Američki gangster (2007)

* Ovaj tekst je rezultat rada na projektu br. 177035 koji u celosti finansira MPNTR Republike Srbije.

Ja volim kriminalistički žanr sa svim njegovim tipovima i varijetetima.¹ No, odluka da analiziram film *Američki gangster* potekla je iz skoro pa trivijalnog razloga čije je poreklo bilo u mojoj neobaveštenosti. Naime, nisam znala da je krajem 60ih i u prvoj polovini 70ih godina 20. veka u Americi postojao heroinski bos velikog formata, „self-made man“, moćni čovek koji je vladao Harlemom – crnac po imenu Frenk Lukas (*Frank Lucas*). Moje iznenađenje bilo je ravno onom javnog tužioca koji, u neverici, u filmu izgovara rečenicu: „No nigger has accomplished what the American Mafia hasn't in a hundred years!“ Čak ni specijalni odred policije, predvođen detektivom Riči Robertsom (*Richie Roberts*), koji je tragao za organizacijom i njenim „kumom“ koji je prodavao do tada najčistiji heroin zvani „Blue Magic“, nije ni slutio da iza svega stoji – „crnački don“. Kriminal u Americi ima svoju boju i etničko poreklo.

Moja naknadna razmišljanja kretala su se u pravcu kontroverzne ličnosti crnog Frenka Lukasa i njegovog belog pandana detektiva Ričija Roberta, koji su mi delovali kao Janusovo lice „reda i zakona“. No sam lik Frenka Lukasa zahtevao je od mene ne samo promišljanje, već i izvesno „dopadanje“, ono koje je neophodno da se nečemu posveti vreme, trud i tekst. I tu sam se prepoznala u rečima Denzela Vošingtona, koji je na sebe preuzeo da na filmu odigra ulogu

¹ Postoje brojne rasprave o tome šta tačno čini karakteristike kriminalističkog žanra i njegovih najvažnijih podžanrova: *detektivskog/policijskog filma* uključujući *film noir*, *gangsterskog filma* i *trilera*. Nedoumice uglavnom izaziva činjenica da se kriminalne i uopšte nezakonite aktivnosti, kao i istrage o njima, nalaze i u drugim poznatim žanrovima poput vesterna, SF filmova, horora, komedije i slično. Sasvim je, međutim, izvesno da je već decenijama, od početka zvučnog filma, ovaj „žanr koji nije žanr“ (Leitch 2002, 2) najomiljeniji kod publike koja ga dobro prepoznaje, uživa u njemu i ne zamara se time šta čini njegovu bit. To je problem koji više muči naučne i stručne krugove od kojih neki, čak, smatraju da kriminalistički žanr zapravo ne postoji, to je prosto – drama, ili pre „kišobran koncept“ koji obuhvata čitav niz drugih žanrova (Langman and Finn, 1995, ix). Pitanje, dakle, šta bi činilo *differentiu specificu* kriminalističkog žanra kao narativnog sistema obično se rešava na nivou tri ključne ličnosti koje čine okosnicu žanra i oko kojih se pletu sve akcije i zapleti: kriminalca/zločinca, detektiva/policajca/vladinog agenta i žrtve, s akcentom na neodumici i iznenađenju kao ključnim artističkim efektima. Smatra se da gangsterski film stavlja naglasak na kriminalca, pripremu i izvedbu kriminalnog čina i događaje posle toga; da detektivski ili policijski filmovi stave akcenat na istragu u vezi zločina i privođenje pravdi kriminalaca; dok trileri stave naglasak na žrtvu i motive. Glavni kulturni paradoks kriminalističkih filmova, smatra Tomas Lič, leži u potrebi da se, s jedne strane, opravda postojeća socijalna struktura i odbrani društveni red, moral i zakon koje kriminal ugrožava, i s druge strane da se ispitaju granice, da se izazove isti taj društveni red kroz neki kriminalni akt prikazujući, često, kriminalca kao herojsku figuru, dovodeći u pitanje moralni autoritet sudskog sistema i pokazujući tanku granicu između krivih i nevinih (Leitch 2002, 15). O kriminalističkom žanru i njegovim podžanrovima videti više npr. u: Reaburn 1988; Langman and Finn 1995; Neale 2000; Leitch 2002, Mitchell 2003.

neobičnog gangstera. Poznato je, kažu, da Denzel Vošington ne voli gangsterski film i da bi odigrao ulogu Frenka Lukasa uporno je tražio „dopadanje“, ono „nešto“ što bi ga privuklo liku, ono što je nazvao „the arc of character“. Kada ga je našao – pristupio je ulozi. Tako i ja – pristupila sam analizi filma, možda više zbog Denzela Vošingtona nego samog Lukasa. Ali, to je već drugi deo priče – o mitizaciji antiheroja kroz sjajnu glumačku izvedbu.

Američki gangster, premda je delo znamenitog režisera Ridlija Skota, narativno i kinematografski urađen visoko profesionalno, verovatno nije kalibra epske trilogije „Kum“ Frensis Forda Kopole ili furioznog rimejka „Skarfejsa“ Brajana de Palme. Može se reći, takođe, da su gorostasni don Vito Korleone, izborima rastrojeni Majkl Korleone, psihotično violentni Toni Montano, dopadljivo neurotični Toni Soprano ili gangster-intelektualac Rasel „Stringer“ Bel zanimljiviji i raskošnije predstavljeni likovi od Frenka Lukasa. Ali tu postoji jedna bitna razlika: oni su izmišljeni likovi u koje su režiseri i glumci mogli slobodno da utkaju sve svoje kreativne fantazije i ideje, dok je Frenk Lukas – stvarna osoba, sa svim svojim karakternim i životnim ograničenjima i kontroverzama. I još uvek je živ.

Američki gangster – dijegeza

Ulični ratnici

*Gospodin Skot veoma voli svog lošeg momka.
Pretvorivši Lukasa u figuru koja pre zavodi nego što
odbija, ohrabrio nas je da i mi tome podlegnemo*
Manohla Dargis za *New York Times*²

Američki gangster (American gangster) je film iz 2007. godine, u trajanju od 157 minuta, u produkciji Ridlija Skota i Brajana Gejzera i kompanija Imagine Entertainment, Scott Free productions i Relativly Media. Film je režirao Ridli Skot (*Ridley Scott* 1937), jedan od najznačajnijih i najuspešnijih savremenih stvaralaca koji u svojoj filmografiji ima upisane izuzetne filmove, od kojih su neki postali kulturni, kao na primer *Osmi putnik* (*Alien* 1979), *Istrebljivač* (*Blade Runner* 1982), *Telma i Luiz* (*Thelma & Louise* 1991), *Gladijator* (*Gladiator* 2000), *Nebesko kraljevstvo* (*Kingdom of Heaven* 2005), *Prometej* (*Prometheus* 2012), *Marsovac* (*The Martian* 2015) i dr. Na top listama *Američki gangster* se ubraja u njegovih 5 ili 10 najboljih filmova³.

² Manohla Dargis, „Sweet, Bloody Smell of Success“, *New York Times*, 2. November 2007. Dostupno na: <http://www.nytimes.com/2007/11/02/movies/02gang.html?pagewanted=all>

³ Vdeti npr. na <http://www.tasteofcinema.com/2017/all-23-ridley-scott-movies-ranked-from-worst-to-best/3/>.

Scenario za film je pisao Stiven Zejljen (*Steve Zaillian*) na osnovu teksta „The Return of Superfly“ (*Povratak šmekera*)⁴ novinara Marka Džekobsona (*Marc Jacobson*), koji je radio intervju s Frenkom Lukasom i njegov biografski profil objavio avgusta 2000. godine u Njujorškom magazinu⁵. Džekobsonovu priču otkupljuju producerske kuće Universal Pictures i Imagine Entertainment i započinju traganje za režiserom i glavnim glumcima za film pod radnim naslovom „Superfly“ (*Šmeker*) što je, uz mnoge pregovore, izmene scenarija i povremena odustajanja od filma, na kraju rezultiralo 2006. godine prihvatanjem Ridlija Skota da režira film. Muziku je radio Mark Strajtenfeld (*Marc Streitenfeld*) koji je dodao primese bluz i soula da bi muzički dočarao sedamdesete godine prošlog veka u Njujorku, a trud je uložen i u pronalaženje lokacija za snimanje koje su ličile na zapušteni Harlem 70ih.

Skot je prihvatio da režira *Američkog gangstera* zaintrigiran paradoksalnim vrednostima dva glavna lika, „dva harizmatična ulična ratnika“⁶: harlemskog heroinskog bosa Frenka Lukasa i detektiva Ričarda „Riči“ Robertsa. „Oni su kao u ogledalu jedan prema drugom“, rekao je Skot, „Jedan je lično vrlo etičan, pa ipak njegov posao je krajnje diskutabilan, naime to je heroin. Međutim, njegova etika u vezi biznisa kao procesa i procedure do te mere je minuciozna i pedantna da zavređuje poštovanje. Drugi karakter je takođe paradoksalan. Lični život mu je pakao, ali je uporan i veoma pošten. Tako da postoji ta etička konfuzija“⁷. Za scenaristu Stivena Zejljena to je film o američkom biznisu i rasi: „Ako zamenite heroin za bilo koji proizvod biće vam jasno. Ideja nije bila toliko o dileru droge koliko o pitanju šta se dešava kada crni biznismen preuzme posao? To nije moglo da traje“⁸.

Zasluga za prilično veliki uspeh filma, i kod kritike i kod publike,⁹ svakako pripada i sjajnoj glumačkoj ekipi koju je Skot okupio: *Denzel Washington* u ulozi Lukasa i *Russel Crowe* u ulozi Riči Robertsa, a osim njih važne uloge imaju i

⁴ „Superfly“ u žargonu označava inteligentnu, šarmantnu, respektabilnu, „cool“ osobu. Videti na: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=superfly>.

⁵ Mark Jacobson, „The Return of Superfly“, *New York Magazine*, 7. August 2000. Dostupno na: <http://nymag.com/nymag/features/3649/>

⁶ Peter Bradshaw, „American Gangster“, *The Guardian*, 16. November 2007. Dostupno na: <https://www.theguardian.com/film/2007/nov/16/russellcrowe.denzel-washington>

⁷ John Leland, „Gross National Product: The Heroin Trade’s New Face“, *New York Times*, 20 October 2006. Dostupno na: <http://www.nytimes.com/2006/10/29/movies/29lela.html?pagewanted=2>

⁸ Isto.

⁹ Na sajtu IMDb film je ocenjen sa 7,8/10 (www.imdb.com/title/tt0765429/?ref_=rv_i_tt), dok je na Rotten Tomatoes dobio od kritike ocenu 7/10, a od publike 4/5 (www.rottentomatoes.com/m/american_gangster).

Josh Brolin (korumpirani detektiv Truo¹⁰), *Armand Assante* (Dominik Katano¹¹, „capo“ njujorške mafijaške porodice Lukeze), *Ted Levine* (načelnik policije Lu Tobak koji angažuje Robertsa na specijalnom zadatku lova na heroinskog bosa), *Cuba Gooding Jr.* (u ulozi Lukasovog velikog rivala, harlemskog dilera Nikija Barnsa¹²), *Idris Elba* (u ulozi Tanga, beskrupuloznog dilera koga Lukas ubija čime objavljuje svoju vlast), *Ruby Dee* (mama Lukas, dobitnica dve nagrade za najbolju epizodnu žensku ulogu) i drugi.

Premijera filma je održana u Apolo teatru u Harlemu, a zaradio je dva i po puta veću sumu od uložених sredstava. Film je nominovan za dva Oskara i za još 35 nagrada, od kojih je dobio 12. Na top listama nalazi se među 20 najboljih gangsterskih filmova.

Američki gangster je, zapravo, film sa dve paralelne priče.

Jedna prati uspon Frenka Lukasa (1930) nakon smrti njegovog mentora i poslodavca, velikog harlemskog kriminalnog bosa, narko-dilera i kladioničara „Bampi“ Džonsona¹³ 1968. godine. Radeći 15 godina za Bampija Džonsona kao vozač i saradnik, Lukas je upoznao posao, važne ljude i način rada kriminalnih sicilijanskih porodica za koje je Bampi radio. Film nas, potom, vodi kroz glav-

¹⁰ Detektiv Robert Bob Leuči (*Robert Bob Leuci*) poslužio je kao uzor fiktivnom liku detektiva Trua. Pogledati fusnotu 15.

¹¹ Dominik Katano je fiktivni lik koji je rađen po uzoru na Karmina Tramuntija (*Carmine Tramunti*) koji je 1967. godine postao „glava“ mafijaške porodice Lukeze (*Lucchese*), jedne od njujorških „Pet porodica“. Vidi: http://mafia.wikia.com/wiki/Dominic_Cattano; https://en.wikipedia.org/wiki/Carmine_Tramunti;

¹² Liroj „Niki“ Barns (*Leroy „Nicky“ Barnes*) bio je, po mišljenju mnogih, veći i poznatiji diler od Lukasa. Barns je ujedinio njujorške crnačke gangove u tzv. „Savet“ (*The Council*) po ugledu na „Komisiju“ – organizaciju pet italo-američkih mafijaških porodica. Lukas nije hteo da priđe toj organizaciji da bi sačuvaо svoj nezavistan posao, budući da je Barns nabavljao drogu preko italijanske mafije i prodavao skuplje od Lukasa. Bili su veliki rivali, ali kada ih je novinar Mark Džekobson sastavio 2007. godine da daju zajednički intervju (Jacobson 2007), ponašali su se kao prijatelji i stari znanci. Niki Barns je uhapšen 1977. godine i budući da je bio informer o drugim dilerima, oslobođen je 1998. godine kroz program zaštite svedoka. O njemu je 2007. godine snimljen dokumentarni film „Mr. Untouchable“ u kome je govorio o svom životu. Vidi na: <https://www.biography.com/people/nicky-barnes-481806>; <http://www.imdb.com/title/tt1086340/>

¹³ Lik Elsvorta „Bampi“ Džonsona (*Ellsworth „Bumpy“ Johnson*), čuvenog i respektabilnog kriminalnog bosa, povezanog za mafijašku porodicu Đenoveze, poslužio je kao inspiracija i glavni lik u nekoliko TV serija i filmova kao npr. *Shaft* (1971), *The Cotton Club* (1984), *Hoodlum* (1997) i dr. U *Američkom gangsteru* prikazan je kao dobročinitelj crnačke sirotinje i mudri savetodavac Frenku Lukasu. Vidi na: <http://www.blackpast.org/aah/johnson-ellsworth-bumpy-1906-1968>; <http://www.imdb.com/character/ch0025644/bio>

ne epizode Lukasovog samostalnog gangsterskog života koje pokazuju njegov promišljeni put „self-made man-a“, izuzetni dar biznismena upregnut u kriminalne aktivnosti, njegov originalni način pribavljanja i prodaje droge, uspon do pozicije jednog od najmoćnijih i najbogatijih kriminalnih šefova u Njujorku tog doba, sve do pada i hapšenja 1975. godine.

Druga priča prati pomalo neuravnoteženog Ričija Robertsa (1937), detektiva iz Nju Džerzija, prokaženog u njujorškoj policiji zbog svog poštenja: pronašao je milion dolara u napuštenom automobilu, pazar od trgovine drogom, i umesto da ih zadrži za sebe i svog partnera ili eventualno podeli s drugima u stanici, što je tada bila „normalna“ pojava, vratio ih je pošteno nazad državi! To mu kolege nikad nisu oprostile, ali je time, osim njihovog prezira, pribavio i mit o sebi. Kada Njujorkom počne da hara „heroinska kuga“ – duplo jeftiniji i duplo jači od svih „brendova“ na tržištu droge – heroin „Blue Magic“, odnoseći na desetine života narkomana nenaviknutih na tako čistu drogu, policijski načelnik Lu Tobak, imajući na umu poštenje, upornost i doslednost Ričija Robertsa, angažuje ga na tajnom zadatku da pronade ko nabavlja i prodaje tu drogu, ostavivši mu određene ruke da sam napravi svoju jedinicu od pouzdanih ljudi i postupi u istrazi po svom nahođenju, rizikujući i sukob s njujorškom policijom, čuvenoj po svojoj korumpiranosti.

Postoje mnoga svedočanstva i dokazi da je krajem 60ih i početkom 70ih godina 20. veka njujorška Jedinica za specijalne istrage u borbi protiv narkotika bila izuzetno korumpirana, ne mogavši da ostane imuna na reku dolara koja se valjala ulicama Njujorka od prodaje droge, klađenja, prostitucije i drugih kriminalnih aktivnosti. Svedočenje Frenka Lukasa i drugih uhapšenih kriminalaca, ali i rad prikrivenih agenata poput Frenka Serpika¹⁴, odvelo je veliki broj tadašnjih detektiva i policajaca iza rešetaka. Lukas kaže da nikada nije imao problem s podmićivanjem policije – „iškolovao sam više pandurske dece od države“ – ali je Marku Džekobsonu govorio s velikim prezirom o njujorškoj Jedinici za specijalne istrage, a među njima je posebno bio omražen pohlepni detektiv Robert Bob Leuči koga su zvali „Babyface“¹⁵. Jedinica je razvila posebne načine istrage

¹⁴ Tema je obrađena eksplicitno u hvaljenom i nagrađivanom filmu *Serpico* (1973) Sidnija Lameta (*Sidny Lumet*), s Al Pačinom u glavnoj ulozi. To je biografski film o detektivu Frenku Serpiku (1936) čiji je zadatak bio, početkom 70ih godina, da kao prikriveni agent otkrije razmere korumpiranosti u njujorškoj policiji, o čemu je svedočio pred Knepovom komisijom. „Knapp Commission“ je bila posebno formirana komisija za istragu o korumpiranosti među policijom, a dobila je ime po sudiji Whitmanu Knappu koji ju je vodio. Serpiko je bio prvi policijski agent koji je svedočio protiv drugih policajaca, zbog čega je navukao na sebe gnev i mržnju kolega. Vidi: <https://www.biography.com/people/frank-serpico-9542108>.

¹⁵ Bob Leuči, da bi izbegao da bude i sam gonjen zbog korupcije, pristao je početkom 70ih da kao prikriveni agent, poput Frenka Serpika, učestvuje u istrazi o široko rasprostranjenoj korupciji među kolegama u njujorškoj Specijalnoj jedinici za borbu

i hapšenja krstareći Njujorkom i birajući svoje mete, baveći se reketiranjem pa čak i sopstvenim biznisom u dilovanju drogom koju bi prethodno zaplenili od uličnih dilera ili tokom isporuka heroina kroz tada veoma aktivnu „francusku vezu“¹⁶. Od 70 osoba uposlenih u toj jedinici do 1976. godine bilo je uhapšeno ili pod istragom njih 52.¹⁷

Neki kritičari smatraju da je šteta što je Ridli Skot suočio i sastavio Lukasa i Robertsa tek u poslednjih deset minuta filma.¹⁸ Ne slažem se s tim i smatram da je Ridli Skot uradio dobru stvar. Da ih je u filmu ranije spojio, to ne bi bio film o gangsterskom životu Frenka Lukasa, već o njegovom suđenju i svedočenju. Što je važnije, Skot je na taj način napravio jukstapoziciju dva izuzetna karaktera, komparirajući ih i pustivši glumačkim veličinama – Vošingtonu i Krouiju – da izgrade svoje likove i njihove priče, približavajući ih, kako istraga napreduje, postepeno jednog drugom, stvarajući time narativnu tenziju i dramsku napetost.

protiv narkotika. Njegova uloga u tome ostala je donekle dvosmislena, bunio se zbog istrage korupcije samo među policijom ističući da je sudski sistem u velikoj meri bio takođe korumpiran. Jedva je pristao da oda kolege i to tek pod pritiskom da i sam bude optužen. Tokom dvogodišnje istrage kao informer bio je i meta napada. Posle povlačenja iz policije postao je predavač i pisac kriminalističkih romana i scenarija. O njemu je snimljen film *Prince of the City* (1981) u režiji Sidnija Lameta koji je pokušao „da napravi heroja od jednog od najpokvarenijih i najopasnijih policajaca u državi“, napisao je Nikolas Pileđi, novinar *Njujorškog magazina*, avgusta 1981. godine, u tekstu „The Not Quite Prince of the City“, dostupno na: https://books.google.rs/books?id=J-Q-CAAAMBAJ&pg=PA28&lpg=PA28&redir_esc=y&hl=en#v=onepage&q&f=false. O Leučiju je detaljan tekst napisao i Sam Roberts, „Robert Leuci, 75, Who Exposed Graft Among Fellow Detectives in '70s, Dies“, *New York Times*, 13 October 2015, dostupno na: <https://www.nytimes.com/2015/10/14/nyregion/robert-leuci-75-who-exposed-graft-among-fellow-detectives-in-70s-dies.html>. Informacije o filmu *Prince of the City* dostupne na: http://www.imdb.com/title/tt0082945/trivia?ref_=tt_ql_2.

¹⁶ „Francuska veza“ je naziv za lanac krijumčarenja droge koji je išao od Turske preko Marselja do američke Istočne obale i bio glavni kanal za dobavljanje narkotika koji su potom preuzimale njujorške mafijaške porodice i dalje distribuirale. O istinitim događajima u vezi dvoje policajaca iz njujorške Jedinice za borbu protiv narkotika i njihovim pokušajima da se razbije „francuska veza“, snimljen je 1971. godine film *Francuska veza* (*The French Connection*) u režiji Vilijema Fridkina (*William Friedkin*) s Džinom Hekmenom (*Gene Hackman*) i Rojem Šajderom (*Roy Scheider*) u ulogama policajaca Džimija „Popaja“ Dojla i njegovog partnera Badija „Klaudi“ Rusoa. Dostupno na: <http://www.filmsite.org/fren.html>; <http://www.imdb.com/title/tt0067116/>

¹⁷ John Corry, „‘Prince Of The City’ Explores A Cop’s Anguish“, *New York Times*, 9 August 1981. Dostupno na: <http://www.nytimes.com/1981/08/09/movies/prince-of-the-city-explores-a-cop-s-anguish.html?pagewanted=all>

¹⁸ Tony Macklin, „American Gangster“, *Fayetteville Free Weekly*, 15 November, 2007. Dostupno na: <http://tonymacklin.net/content.php?cID=59>

Across 116th street¹⁹

*116 ulica, od Sedme do Osme Avenije, bila je moja.
Ja sam je vodio. Ja sam je posedovao!*

Frenk Lukas

*Hteo sam da budem bogat kao beli čovek, da budem
bogat kao Donald Tramp*

Frenk Lukas

HELOU, HARLEM

Frenk Lukas²⁰ je rođen 9. septembra 1930. godine u gradiću La Granžu, u Severnoj Karolini, u sirotinjskoj porodici, kao najstariji sin od petoro dece. Budući da je u ranoj mladosti video kako Kju Kluks Klan nekažnjeno ubija njegovog bliskog rođaka, dvanaestogodišnjeg dečaka zbog optužbe „da je pogledao belu devojčicu“, Lukas je rano izgubio svaku iluziju o tome da će ga sistem štititi i da će mu omogućiti legalan beg iz siromašne i zaostale sredine. U filmu je tu scenu opisao Ričiju Robertsu nakon hapšenja, rekavši da od tada nije imao ni najmanje poštovanja za policiju. U leto 1946. godine Lukas dolazi u Njujork gde ulazi u svet uličnog kriminala. „Nikad u životu nisam video toliko crnog sveta na jednom mestu. To je bio svet crnaca. Rekao sam – Helou, Harlem!“

POD BAMPIJEVOM ZAŠTITOM

Godinu dana nakon dolaska u Njujork Lukas iznenada dobija zaštitnika – uglednog i poštovanog kriminalca Bampi Džonsona, „harlemskog Robina Huda“, koji ga uzima kao svog vozača. Lukas svugde ide s njim, divi mu se i poštuje ga kao svog učitelja: „Od njega sam naučio mnoge stvari: da ne žurim, da radim stvari pažljivo i s ljubavlju, da se trudim da budem džentlmen“.²¹ „Pazio sam na njega, štitio ga... Učio sam od njega. Bampi je bio bogat, ali nije bio bogat kao beli čovek, nije bio imućan. Nije imao svoju kompaniju. Mislio je da

¹⁹ Jasna je aluzija na pesmu Bobija Vomaka (*Bobby Womack*) „Across 110th street“ koja je, uostalom, upotrebljena i u samom filmu.

²⁰ O životu Frenka Lukasa moguće je saznati iz nekoliko izvora. Prvi čini lična priča Frenka Lukasa objavljena u tekstu „The Return of Superfly“ Marka Džekobsona (Jacobson 2000), koja je poslužila kao predložak za filmski scenario. Drugi koristan izvor je Džekobsonov intervju s Lukasom i Nikijem Barnsom, objavljen u tekstu „Lords of Dope town“ (Jacobson 2007). Treći izvor je Lukasova biografija objavljena na sajtu „Biography“, dostupno na: www.biography.com/people/frank-lukas-25371. Treba dodati i da je Frenk Lukas, zajedno s novinarom Elijom S. Kingom objavio 2010. godine autobiografiju „Original Gangster: The Real Life Story of One of America’s Most Notorious Drug Lords“ u izdanju St. Martin’s-a.

²¹ Te rečenice u filmu koje Lukas izgovara svojoj ženi ironično su praćene scenama brutalnog prebijanja ili ubijanja dužnika i nelojalnih saradnika.

ima, ali nije. Samo je njome upravljao. Beli čovek je posedovao kompaniju i samim tim posedovao je i njega“. Kada Bampi iznenada umre u Lukasovom prisustvu – u stvarnosti u jednom restoranu, a na filmu u nekoj prodavnici tehničke robe gde Bampi, simptomatično, kaže kako „žutaći uzimaju posao Amerikan-cima“, Lukas biva prepušten sam sebi, preuzimajući deo Bampijevih poslova.

BIZNIS PLAN

„Ako bismo zanemarili da je bio diler heroína, karijera Frenka Lukasa mogla bi da posluži kao idealna studija slučaja za svaku poslovnu školu... Upravljao je trgovinom drogom u Njujorku sa zavidnom kapitalističkom strategijom“ napisao je na svom blogu poznati kritičar Rodžer Ebert²². Da bi opstao, Lukas je smislio jedinstven biznis plan koji se, u suštini, sastojao u tome da zaobiđe sve dobavljače i dilere droge i da sam bude uvoznik, diler i gazda prodajući drogu jeftinije od drugih. Dakle – sam svoj čovek. Novinaru Džekobsonu je ispričao kako je došao do ideje da mora da promeni obrazac snabdevanja i prodaje droge koji je to tada postojao: zaključao se u hotelskoj sobi, isključio telefon, navukao roletne, tražio da mu se dostavlja hrana i ni sa kim nije pričao nekoliko dana. Posmatrao je svoj život unazad i sve šta je do tada uradio, a onda projektovao budućnost, „buljeći unapred u svaku moguću krivinu na putu“. Shvatio je da mora da ima sopstvenu nabavku i odlučio je da ode u Jugoistočnu Aziju, jer su ljudi koji su učestvovali u vijetnamskom ratu pričali o kvalitetnim narkoticima koje tamo nabavljaju.

PUT NA TAJLAND

Iako nikada pre toga nije putovao van Amerike, Lukas se uputio sam u Bangkok. U baru u kome se okupljaju američki vojnici sreće bivšeg narednika Leslija „Ajka“ Etkinsona (*Leslie Ike Atkinson*), koji je bio oženjen Lukasovom rođakom, a dobro je poznao prilike i vodio je u tom baru lanac snabdevanja drogom i prostitutkama. „Ajka je znao svakoga tamo, svakog crnog momka u Armiji, od kuvara pa nadalje“, pričao je Lukas, to je bila „vojska unutar vojske“ koja će kasnije poslužiti Lukasovoj organizaciji kao „internacionalni distributivni sistem“. Snabdeven potrepštinama i s pratnjom, Lukas je otišao u „Zlatni trougao“ – deo džungle na tromeđi Tajlanda, Burme i Laosa, gde se na velikim poljima uzgajao mak. Tamo je stupio u kontakt s Čang Kaj Šekovim bivšim generalom, sada „kraljem opijuma“ Kun Saom s kojim je dogovorio direktnu kupovinu droge. Tom prilikom Lukas kupuje 132 kg nesečene droge za 4200 dolara po kilogramu, dok je u to vreme italijanska mafija naplaćivala

²² Roger Ebert, „American gangster“, 1 November 2007. Dostupno na: <http://www.rogerebert.com/reviews/american-gangster-2007>

50 000 dolara za „ključ“²³. Lukasova priča o tome kako je putovao rekama i džunglom, trgovao s bivšim kineskim generalom, kako su se s polovinom tovara droge jedva živi vratili u Bangkok jer su morali da daju deo droge banditima da bi ih oslobodili, da su više puta bili napadani i da je u tim okršajima izgubio deo pratnje, da su bili izlagani raznim opasnostima u džungli od životinja, bolesni od groznice, gladni – predstavlja uistinu zanimljiv opis Lukasovih azijskih dogodovština koje je ispričao Džekobsonu, a od kojih su se samo neke scene našle u filmu.

CADAVER CONNECTION

Najkontroverznija priča u vezi Lukasa jeste tzv. „cadaver connection“ – način na koji je krijumčario heroin iz Azije. Priča kaže da je preko Ajka Etkinsona i njegovih pouzdanih ljudi organizovao skrivanje heroina u sanducima mrtvih vojnika koji su za Ameriku prevoženi avionima. Lukas je to više puta negirao, tvrdeći da se nikad ne bi „petljao s leševima“ i da je u duši patriota. Tvrdio je da su tu „prljavu priču“ izmislili policajci da bi ga ocrnili. Međutim, u toj priči ima deo istine: Lukas kaže kako je Etkinsonu poslao pouzdanog stolara koji je pravio duplo dno na kovčezima i da je tako droga stizala vojnim transportnim avionima iz baze u Vijetnamu Bijen Hoa do vojnog aerodroma Port Brag u Severnoj Karolini, a odatle put Njujorka. Ajk Etkinson je pak pričao da su drogu slali skrivenu u nameštaju koji su Amerikanci slali kući, i da su samo jednom upotreбили sanduke s duplim dnom. Kako bilo, jedna od ključnih scena u filmu je svakako ona kada Roberts rastavlja bukvalno ceo transportni avion na delove da bi pronašao drogu, a potom, na užas prisutnih, počne da otvara sanduke s leševima. No, svakako najneverovatniji (izmišljen?) deo priče ispričao je sam Lukas: od desetina tajnih isporuka najomiljenija mu je bila „Henri Kisindžer operacija“. Trebalo je isporučiti 125 kilograma heroina, ali se u tom trenutku nije našao „prijateljski“ plan letenja. Na raspolaganju su jedino imali Kisindžera koji se tada nalazio u nekoj misiji pomoći Bangladešu. Znali su kuvara u Kisindžerovom avionu i dali su 100 000 dolara kao mito nekom generalu da, kad bude trebalo, „pogleda na drugu stranu“. „Pomislio sam – ko će koga vraga da proverava Kisindžerov avion? Možeš misliti – Henri Kisindžer! Pitam se šta bi rekao kada bi znao da je pomogao krijumčarenje droge!“ ispričao je smejući se Marku Džekobsonu. Cela ova storija o prenosu heroina vojnim avionima svakako baca loše svetlo na američku vojsku jer su neki, evidentno, bili upućeni i direktno umešani u krijumčarenje droge: „To znači da dok se vodi rat u kome je poginulo 50 000 američkih vojnika, vojska švercuje narkotike“ požalio se Roberts u filmu.

²³ Key u žargonu dilera kilogram nesećenog heroina, v. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=key>

COUNTRY BOYS

Lukasov gang činila su njegova braća i rođaci sa sela koje je doveo u Njujork, poznati u Harlemu podsmešljivo kao „Country boys“ („Seljačine“), budući da Lukas nije verovao gradskim momcima tvrdeći da su pohlepni i nepouzđani. Svoj gang je organizovao kao porodični sistem po ugledu na italo-američke mafijaške porodice, s čijom organizacijom se upoznao dok je radio s Bampijem. Braći je otvorio različite zanatske radnje koje su ujedno bile i paravan za pranje novca i distribuciju droge. Lukas je, inače, pored ilegalnih aktivnosti, imao i niz različitih legalnih poslova²⁴ kojima je upravljao sa zavidnom sposobnošću i uspehom, što je bio jedan od razloga zašto je izmicao pažnji policije.

116. ULICA

Lukas je vladao blokom oko 116. ulice u Harlemu, „od reke do reke“, kojom je zagospodario ubivši u po bela dana na sred prepune ulice Tanga, robustnog i grubog dilera koji ga je ugrožavao i koji je pokušavao da sebi potčini Lukasa. „Kada si u ovoj vrsti posla u kojoj sam ja, moraš biti stvaran. Moraš pokazati na šta si sve spreman. Svi su ga se plašili. Rekoh sebi, Tango, ti si moj čovek... To je bila moja prava inicijacija u potpuno preuzimanje poslova“.

BLUE MAGIC

Od trenutka kada je organizovao direktno dobavljanje droge iz Azije za gang kojim je sam upravljao, bez drugih posrednika ili osoba iznad sebe, na ulicama Njujorka pojavio se najčistiji i najjeftiniji heroin – „Blue Magic“, napravivši haos na tržištu droge i među narkomanima. Kolike su bile razmere drogiranja i bogaćenja od dilovanja droge ispričao je novinaru Džekobsonu sam Frenk Lukas: „Iznosili smo drogu u četiri sata posle podne, kada panduri menjaju smenu. To nam je omogućavalo nekoliko sati pre nego što se ta lenja kopilad ponovo pojavi. Mogao si da naviješ sat prema mojim kupcima. U četiri sata popodne na ulicama je bilo toliko crnja da si mogao da snimiš film o Tarzanu. Zbog njih su morali da menjaju rutu autobusa na Osmoj aveniji. Do devet sati uveče nisam imao više ni jedan jebeni gram. Sve bi otišlo. Prodato... a ja bih imao milion dolara u džepu“.

ZADOBITI MAFIJU ZA SEBE

U filmu je prikazana scena razgovora između Lukasa i Dominika Katana koji je vodio jednu od italo-američkih mafijaških porodica. Katano upozorava

²⁴ Lukas je u legalnom poslovanju posedovao lanac perionica, lanac benzinskih pumpi, poslovnu zgradu u Detroitu, noćni klub Small's u Harlemu, stanove u Los Anđelesu, Majamiju i Puerto Riku, ogromno imanje „Rajska dolina“ u Severnoj Karolini gde je uzgajao goveda i bikove za oplodnju, a živeo je u lepoj velikoj kući u Nju Džerziju.

Lukasa da svojim poslovanjem i jeftinom drogom ugrožava druge organizacije u Njujorku. Mir je sklopljen tako što je postignut dogovor da mafija u drugim američkim gradovima distribuira Lukasov heroin koji će, pak, od Lukasa nabavljati po jeftinoj ceni. Odlazeći od Katana, Lukasova žena kaže da ima utisak da ih „gledaju kao svoju posluđu“, na šta joj Lukas kaže – „upravo sam ja njega zaposlio“.

DUH IZ HARLEMA

Lukas je mudro shvatio da u javnosti mora da se ponaša drugačije od očekivane i očigledne manifestacije uspeha i bogatstva. Iako je posedovao zaista veliko bogatstvo, važno mu je bilo da se ne ističe. Imao je nekoliko preskupih automobila, ali je na ulicu, da osmatra kako idu poslovi, izlazio u jeftinom, neuglednom, izudaranom ševroletu koji je zvao od milošte „Nellybelle“. Sedeo bi u autu s kapom navučenom na oči, s lažnom bradom, tamnim naočarima i niko ne bi znao ko je on. „Bio sam senka... Duh iz Harlema“. Brata, koji je obukao skupo i upadljivo odelo, strogo je prekorio rekavši mu: „Znaš šta piše na tom odelu? Uhapsi me! Previše si glasan. Najglasniji u sobi je najslabiji u sobi!“ Lukas je, u suštini, bio strogo poslovan i porodičan čovek. Riči Roberts ga je ovako opisao: „Sve u njegovom životu deluje obično, nepretenciozno, legalno i uredno. Ustaje u pet ujutru, šeta psa, doručkuje sam u restoranu u Harlemu, posle ide kod računovođe ili advokata. Uveče je kod kuće. Retko izlazi, a kada izađe sa suprugom ide u svoj noćni klub ili u dva-tri restorana. Nikada nije s mafijašima. Družuje se sa sportistima, muzičarima. Nedeljom vodi majku u crkvu. Onda ide na Bampijev grob da promeni cveće i to bez obzira kakvo je vreme... To nije tipičan dan u životu dilera“.

BUNDA OD ČINČILE

A pao je kada je prvi i jedini put u javnosti skrenuo na sebe pažnju obukavši, doduše nevoljno, preskupu bundu od činčile koju mu je žena poklonila! To je čuvena scena u filmu, koja se i u životu zaista dogodila, na bokserskom meču Muhamed Ali – Džo Frejzer 8. marta 1971. godine u Medison Skver Gardenu. Tada Lukas prvi put definitivno na sebe privlači pažnju detektiva kojima nije bilo jasno ko je taj crnac u skupoj bundi, koji ima bolja sedišta od poznatih italo-američkih mafijaša i koji se pozdravlja s mnogim uglednim ličnostima prisutnim na „meču decenije“. „Ko je, dođavola, taj tip?“ pita se Roberts u filmu. Od tog trenutka Lukasova slika u bundi biva stavljena na vrh policijske table, na kojoj se nalaze šeme i slike raznih kriminalaca u potrazi za glavnim dilerom. Ali ni tada Roberts i njegova ekipa ne shvataju da je „crnački don“ glavni, verujući da je Lukas samo „tip koji uvozi robu, a treba naći onog za koga on radi“. Proći će, stoga, još četiri godine istrage i praćenja dok Lukas ne bude uhapšen.

HAPŠENJE I SVEDOČENJE

Roberts je bio upozoren, posredno, od korumpiranih kolega da ne dira Lukasa – „kravu muzaru koju treba održati u životu“. Ali, to je bio Roberts koji je kao pas tragač uporno sledio svoj trag. U januaru 1975. godine policija pravi raciju u njegovoj kući i nalazi gomilu novca – više od 500 000 dolara i ključeve za tajne depozite na Kajmanskim ostrvima, ali ništa što bi direktno bacalo krivicu na Lukasa. Uhapšen je kada se njegov sinovac slomio, za vreme ispitivanja osumnjičenih, i odao sva imena i načine poslovanja. Na suđenju Roberts započinje svoje izlaganje rečima: „Frenk Lukas je najopasniji čovek koji je hodao ulicama ovog grada“. U istražnom zatvoru vidimo scene razgovora Lukasa i Roberta koji se nadigravaju. Lukas kaže Robertsu: „Dozvoli da te pitam nešto. Ti misliš da time što ćeš me strpati u zatvor, da ćeš spasiti makar jednog narkomana od smrti? Zato što nećeš. Ako to nisam ja, biće neko drugi. Sa mnom ili bez mene, ništa se neće promeniti“. „Onda je to tako“, kaže Roberts. Kada Roberts ponudi Lukasu izbor između bogatog života u zatvoru do smrti ili skromnog dela života na slobodi ako bude sarađivao, Lukas kaže: „Šta hoćeš od mene? Da cinkarim? Koga hoćeš? Gangstere? Uzmi bilo koga. Jevrejske gangstere, irske, italijanske? Isisavali su Harlem od kada su se iskrcali s brodova. Nije me briga za njih“. Roberts mu kaže da želi da čuje imena svih s kojima je radio, policajce koje je podmićivao, dilere kojima je prodavao drogu, svakog koga može da se seti. Lukas mu na to odgovara: „Oh, to nije problem, sve ih pamtim“. „Pa šta je problem?“ pita Roberts. „To što je zatvor premali“, kaže Lukas.

U okviru žanra

Gangsterski film i karakteristike Američkog gangstera

[Američki gangster] je jedan od najinteligentnijih gangsterskih filmova godinama unazad.

To je spektakl o velikim temama, o dva karaktera veća od života

Paul Byrnes za *Sydney Morning Herald*²⁵

Nastanak gangsterskog filma vezuje se za tridesete godine 20. veka.²⁶ Predstavlja jedan od klasičnih velikih holivudskih žanrova čija popularnost ne jenjava od trenutka kada je nastao i kada su ga i gledaoci i producentske kuće pre-

²⁵ Paul Byrnes, „American Gangster“, *Sydney Morning Herald*, 3 January, 2008. Dostupno na: <http://www.smh.com.au/news/film-reviews/american-gangster/2008/01/03/1198949939913.html>

²⁶ Mnogi navode nemi film *The Musketeers of Pig Alley* režisera D. W. Griffitha iz 1912. godine o banditu Biliju Kidu kao prethodnicu žanra (v. Reaburn 1988, 47; Leitch 2002, 20; Shadoian 2003, 29).

poznali kao posebnu formu koja ima svoje distinktivne narativne i strukturalne elemente, kao i ikonografiju.

Okolnosti koje su dovele do nastanka gangsterskog filma bile su višestruke. U socio-ekonomskom smislu žanr je koincidirao i proistekao iz dva, po posledicama, važna fenomena koji su se dešavali u Americi 20ih i početkom 30ih godina: s jedne strane Prohibicija, koja je iznedrila čitav niz organizovanih ilegalnih aktivnosti oko nabavke i prodaje alkohola; i s druge strane Depresija koja je veliki broj ljudi ostavila bez posla, u beznađu, mnoge od njih šaljući put kriminala kao načina preživljavanja. To je vreme kada dolazi do izuzetne ekspanzije velikih gradova u kojima tada čuveni kriminalci, poput Al Kaponea ili Laki Lučana, vladaju ilegalnim aktivnostima, bogate se, postaju slavni i pune stranice štampe koja, sa svoje strane, takođe daje osnovu za narative o gangsterima. Sve je to predstavljalo „sirov materijal“ iz koga je gangsterski film crpeo svoje teme i uzore, bivajući blisko povezan s kulturnim realizmom kao odlikom žanra. Kako Džek Šadojan primećuje, „gangsterski film je bio fiktionalni modalitet, ali neprijatno ekzakatan u vezi nekih osetljivih tema. Blisko je doticao aktuelna dešavanja. Problemi nisu bili ni izmišljeni ni istorijski udaljeni. Gangsterovo anarhično bezakonje i kriminalni uspeh imali su analogije u stvarnom životu“ (Shadoian 2003, 34).

U kinematografskom smislu, gangsterski film je zamah doživeo pronalazačenjem zvučnog filma koji je omogućio publici dodatna audio uživanja u kofoniji mitraljeskih rafala, škripi kočnica i prodornog zvuka policijskih sirena. Gangsterski film je i tipičan proizvod holivudskih studija, pri čemu se posebno ističe uloga producentske kuće Warner Brothers koji su bili zainteresovani za niskobudžetna urbana snimanja, proleterski milje i realne društvene probleme, što je dovelo do toga da taj studio favorizuje snimanje gangsterskih filmova kao spoja kriminala i socijalnog realizma. Osim toga, Warner Bros je sagradio komplikovanu scenografiju za snimanje gangsterskih filmova što ga je upućivalo na dalju produkciju tog žanra i iznajmljivanje kulisa za gangsterski film drugim producentskim kućama (v. Strinati 2000, 57–58; Leitch 2002, 24). Sniman sve do kraja 50ih godina u crno-belju tehnici, gangsterski film je posedovao karakteristike „cinema reality“ s jakim akcentom na moralnim dilemama i konfrontacijama koje je opisivao.²⁷ Žanr je razvio i svoju posebnu ikonografiju, kopirajući životni stil velikih kriminalnih bosova – skupa odela, dobra kola, lepe žene, noćni klubovi, „lavirint mračnih ulica i betonskih kanjona“ u kojima gangster neprikosnoveno vlada, i slično (v. Reaburn 1988, Shadoian 2003, Strinati 2000, Leitch 2002, Mitchell 2003).

²⁷ Zanimljivo je zapažanje Džeka Šadojana da je snimanje gangsterskog filma u kolor tehnici razvodnilo oštrinu konflikata i moralnih dilema koje su raniji crno-beli filmovi posedovali (Shadoian 2003, 242).

Do tog vremena se učvrstio i tzv. „holivudski narativ“ čije su osnovne karakteristike bile: podražavanje realnosti i realizam u prikazivanju; naglasak na ljudskim akcijama i pobudama koji priču guraju napred uz poštovanje uzročno-posledičnih veza između događaja; naglasak na junaku priče koji donosi krajnje razrešenje problema i restauraciju reda; fokusiranje na individui, njenoj psihološkoj ličnosti, karakteru i motivima pre nego na socijalnim, ekonomskim i političkim uslovima u društvu, odnosno ako se društveni sistem uopšte razmatra on je sveden na individualne ciljeve i probleme, a ne na sistem kao takav; te konačno skoro obavezan srećan kraj (Strinati 2000, 28–34). Narativna struktura koju je Holivud koristio kao model sastojala se iz sledećih faza razvoja priče, čiju je strukturu Cvetan Todorov opisao: početna ravnoteža koja uvodi likove i odnose među njima, sledi remećenje ravnoteže kroz niz incidentalnih akcija koje kulminiraju, obično, sukobom heroja i antiheroja, potom smirivanje situacije kroz transformacije koje će dovesti do uspostavljanja nove ravnoteže, drugačije od one početne (Todorov 1987, 166–167). Gangsterski film je oličenje primene takve narativne strukture, gde film prati uspon gangstera kao vid remećenja društvenih odnosa kroz njegove kriminalne aktivnosti i njegov pad kao rešenje konflikta i postizanje nove ravnoteže u kojoj postojeći socio-ekonomski sistem, zakon i moralni red trijumfuju.

Klasični period označavaju tri filma koji će uspostaviti konvencije i obrasce gangsterskog žanra, relevantnih i za kasnija ostvarenja: *Little Caesar* (1931),²⁸ *Public Enemy* (1931)²⁹ i *Scarface* (1932)³⁰. Filmovi su romantizovali gangstera kao heroja koji uspeva, uspinje se i preživljava u opasnom i neprijateljskom okruženju, prikazujući njegov glamurozan život, što je uticalo na veliku popularnost i simpatije kod gledalaca, bez obzira na to što je gangster na kraju filma uvek stradao, bilo da je bio uhapšen ili ubijen. „Harizmatični antisocijalni junak je očigledno ispunjavao neke potrebe publike. Filmska agresija, iako ponekad prekomerna, nije bila inkompatibilna sa zabavom“ zaključio je Šadojan (Shadoian 2003, 34).

Sva tri filma pripadaju vremenu pre striktno primene tzv. „Produkcijskog koda“³¹ koji je uveo cenzuru, propisujući moralni vodič o tome šta sme a šta ne

²⁸ Režija Mervyn LeRoy, glavnu ulogu je tumačio Edward G. Robinson u liku gangstera Caesara Enrica “Rica” Bandella, distribucija Warner Brothers.

²⁹ Režija William A. Wellman, u glavnoj ulozi James Cagney kao Tom Powers, distribucija Warner Brothers.

³⁰ Režija Howard Hawks, u glavnoj ulozi Paul Muni kao Tony Camonte, distribucija United Artists.

³¹ *Motion Picture Production Code*, donet je 1930 godine, njegova striktna primena je započela 1934. godine, a ukinut je 1954. godine. Predstavlja skup pravila o tome šta je dozvoljeno a šta nije da se prikazuje na filmu, a osim zabrana sugerisao je snimanje scena koje su potvrđivale i ohrabrivale tradicionalne vrednosti braka, porodice i društva. Jedan od okidača za striktniju primenu Koda bio je i film „Skarfejs“ koji je zbog

sme biti prikazano na filmu. Do tada su gangsteri mahom bili prikazivani kao žrtve ograničavajućih društvenih uslova, što je izazivalo simpatije za njih, iako ti klasični filmovi nisu opravdavali kriminalni život kao odgovor na siromaštvo (Strinati 2000, 61). Produkcijski kod je propisao da gangstere treba prikazivati „kao psihopate“, da treba prestati s njihovom glorifikacijom kao folklornih ili tragičnih junaka i poslati jasnu poruku da se kriminal ne isplati. To je uticalo na to da čitav niz potonjih gangsterskih filmova, po mišljenju Džudit Hes Rajt, ne prikazuje da je problem u društvu već da je problem u gangsterovom karakteru; stoga nas film uverava da je gangster kriv zato što prati sopstvene izbore a ne zato što je žrtva sveta u kome se našao (Hess Wright 2003, 50).

Kasnije faze razvoja gangsterskog filma pokazuju izvesne promene. Zbog uticaja Produkcijskog koda, do kraja tridesetih godina gangsterski film privremeno zamire, ustupivši mesto tzv. „G-Men“ filmovima u kojima glavne uloge imaju federalni agenti koji istražuju i hapse kriminalce. Tokom 40ih i 50ih dolazi do razvoja *film noira* i obnavljanja gangsterskog filma s naglaskom na organizovanom a ne pojedinačnom kriminalu, a razvija se i podžanr filma o prevarama koji ima komične elemente (*caper film*)³². Do velike promene dolazi 60ih i posebno 70ih godina kada gangsterski žanr oživljava u novom obliku kao visokobudžetni film s velikim režiserskim i glumačkim imenima, vraćajući se na neke teme iz klasične faze. Od 70ih do danas uspešno je nastavljeno snimanje različitih podžanrova gangsterskog filma, mnogi od njih su rađeni kao istorijske rekonstrukcije i biografski filmovi o poznatim gangsterima. Novinu predstavlja uvođenje etničkih grupa kao reprezentata kriminalnih aktivnosti i porodice kao organizovane kriminalne zajednice, što je posebno bilo istaknuto u narativima o tajnoj italo-američkoj Mafiji, kojom je američka javnost dugo vremena bila fascinirana³³ (Strinati 2000, 62–66). Šadojan, pak, vidi dve glavne linije u prikazivanju kriminalaca (Shadoian 2003, 237): jednu čini predstavljanje gangstera

izuzetno nasilnih scena bio povučen iz distribucije. Videti na: <http://www.filmsite.org/crimefilms.html>; <http://xroads.virginia.edu/~ug02/gangsters/censorship.html>; https://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Production_Code.

³² Tipičan primer „caper“ filma je *Žaoka* (*The Sting* 1973) koja govori o prevari u vezi kladenja koja se dogodila 1936. godine. Film je imao ogroman uspeh, režirao ga je Džorž Roj Hil (*George Roy Hill*), a glavne uloge su bile poverene Polu Njumenu i Robertu Redfordu.

³³ Počev od 30ih godina italo-američka mafija se organizuje u čvrstu kriminalnu zajednicu. U Njujorku, kao centru, bilo je pet mafijaških porodica, u drugim velikim gradovima po jedna – ukupno 20 mafijaških porodica u SAD. Ujediniio ih je Laki Lučano (*Lucky Luciano*) koji je osmislio njihovu organizaciju „Komisiju“ kao tajnu kriminalnu mrežu. Javnost je njima bila zaintrigirana pre svega preko pisanja štampe, ali zanimljivo je da sve do 60ih godina američki političari, jednako kao i direktor FBI Dž. Edgar Huver (*J. Edgar Hoover*) nisu verovali da takva organizacija uopšte postoji (v. Cawelti 1975, 335; takođe dostupno na: <http://www.history.com/topics/mafia-in-the-united-states>).

kao neurotične, agresivne osobe, često van kontrole u svom ponašanju (pr. Toni Kamonte ili Toni Montano); i druga linija koja prikazuje hladnokrvne, suzdržane gangstere koji drže pod kontrolom svoje aktivnosti i organizacije (pr. Vito i Majkl Korleone), tretirajući kriminal „samo kao biznis, ništa lično“³⁴.

*

Američki gangster poseduje kombinaciju nekoliko pomenutih karakteristika gangsterskog žanra. Najpre, reč je o istorijskoj rekonstrukciji i biografskom filmu, što znači da pripada podgrupi koja kombinuje faktičke i fiktionalne elemente. Film korespondira i s „kulturnim realizmom“, opisujući stanje kriminala, problem s masovnim korišćenjem narkotika i korumpiranost delova policije 70ih godina u Njujorku. Nadalje, film ima karakteristike etničkog gangsterskog filma budući da je centralna tema crnačka mafija organizovana u porodični sistem.

Upotrebljen je i osnovni obrazac klasične faze i njena narativna struktura koja prati uspon i pad gangstera. U filmu se mogu jasno izdvojiti ključne scene koje odgovaraju fazama i promenama u strukturi: *ekspozicija* nas uvodi u ličnost Frenka Lukasa kao Bampijevog pomoćnika i potom kao osobu koja pokušava samostalni kriminalni biznis; druga faza *razvoja akcije* započinje situacijom koju bismo mogli da smatramo incidentalnom, a to je Lukasova odluka da ode na Tajland i dogovori direktnu kupovinu heroina, švercujući ga u američkim vojnim avionima; *kulminaciju* filma predstavlja trenutak prepoznavanja, odnosno scena u kojoj Roberts uočava Lukasa u skupoj bundi od činčile tokom čuvenog bokerskog meča 1971. godine u Medison Skver Gardenu i tada shvata da je Lukas važna osoba koju on do tada nije primećivao: „Ko je taj tip? Imao je fenomenalno sedište, bolje od Katana. Pozdravio se sa Džoem Luisom. Ko je dođavola on?“; faza *razrešenja* predstavlja niz akcija koje će postepeno dovesti do hapšenja Frenka Lukasa; i konačno, *nova ravnoteža* nastaje kroz svedočenje Lukasa u zatvoru što dovodi do hapšenja njegovog ganga, mnogih dilera i korumpiranih policajaca, čime se uspostavlja socijalni red narušen na početku priče.

Takođe, poput klasičnog modela, Lukas je prikazan kao osoba koja je od najranije mladosti krenula put kriminala izazvana brojnim ograničavajućim sistemskim faktorima – pre svega rasnim, a potom i socijalnim i ekonomskim. Film, dakako, ne opravdava kriminalni život Frenka Lukasa, mada je „zaveden“ njegovom ličnošću i sposobnostima prikazujući ga kao izuzetno harizmatičnu osobu. To je takođe jedna od karakteristika klasičnog lika gangstera, ali za ra-

³⁴ Čuvenu rečenicu „Nothing personal, it’s just business“ prvi je izgovorio Oto Berman, koji je tridesetih godina bio računovođa gangstera Dača Šulca (*Dutch Schultz*). Rečenica će kasnije biti često citirana, postaje popularna kao izjava Majkla Korleonea, a izgovorili su je i njujorški dileri Frenk Lukas i Niki Barns u intervjuu Marku Džekobsonu, komentarišući svoje kriminalne poslove (Jacobson 2007).

zliku od ranih uzora koji su bili prikazivani kao agresivne ličnosti, film Lukasa predstavlja na drugačiji način: kao hladnokrvnu, usredsređenu, smirenu osobu koja promišljeno i pažljivo gradi svoj poslovni put.

Novinu, osim pomenutih kombinacija ranih i kasnijih faza u razvoju žanra, svakako predstavlja paralelno prikazivanje dva toka koji se do tada nisu susretali u jednom filmu: gangsterovog životnog puta i detektivske istrage. Ti narativi su obično bili razdvojeni stavljajući naglasak ili na gangstera (klasični i filmovi iz 70ih) ili na policiju i federalne agente (G-Men filmovi). Ovde, pak, imamo paralelnu naraciju dva skoro jednako uzbudljiva i dramatična toka.

Problem s istorijskom rekonstrukcijom

Pravi grad proizvodi kriminalce; imaginarni grad proizvodi gangstera:

on je ono što bismo želeli da budemo i što se bojimo da bismo mogli da postanemo

Warshow 2002, 101

Američki gangster je neobičan film po tome što su svi glavni likovi u filmu još uvek živi. Štaviše, Frenk Lukas i Riči Roberts su pomagali Vošingtonu i Krouiju da što bolje izgrade svoje likove. Kada su filmske istorijske rekonstrukcije u pitanju, to nije uobičajeno. Obično je reč o davno prošlim vremenima ili o ličnostima koje su umrle pre nego što su poslužile kao inspiracija za neki film, ostavljajući mogućnost kreatorima filma da unesu mnogo više fikcionalnih elemenata u priču. U ovom slučaju postojala je tanka nit između života i njegove narativizacije koja je, neumitno, zbog potrebnih dramskih efekata i karakteristika filmskog medija, sabila vreme, zaoštrila suprotnosti i unela dozu mitizacije likova i događaja. To je, međutim, dovelo do nekih zanimljivih reakcija.

Frenk Lukas je bio oduševljen filmom³⁵ i posebno glumom Denzela Vošingtona, mada je kasnije izjavio da mnogo toga u filmu nije tačno već da je izmišljeno zbog dramskih efekata. To je nesumnjivo tačno, poput, recimo, filmske scene njegovog hapšenja dok je izlazio iz crkve s porodicom posle nedeljne mise, a na praznoj ulici, opkoljenoj samo policijom, ispred ga čekao Riči Roberts – to je vrlo upečatljiva i dramatična scena neočekivanog susreta licem u lice progonitelja i progonjenog, dok je u stvarnom životu Lukas uhapšen u svojoj kući. Mitizacija je postignuta pojačavanjem prisutnih kontradikcija: kriminalac, svečano obučen, s porodicom, kao smerni vernik ide u crkvu nasuprot

³⁵ Lukas je, inače, zaradio na ovom filmu: od Universal Pictures je dobio 300 000 dolara, a potom još 500 000 dolara od studija i samog Denzela Vošingtona da kupi kuću i novi automobil. Videti: Susannah Cahalan, „Ganging up on movie’s ‘lies’“, *New York Post*, 4 November 2007. Dostupno na: https://web.archive.org/web/20100214041142/http://www.nypost.com/p/news/national/item_KbkhJ0I4y3vbAa9IEAEZN

neurednom detektivu koji „remeti“ sakralno vreme spremajući se da ga uhapsi i preokrene situaciju iz prividnog u stvarni društveni red. Ipak, činjenica je da su svi glavni momenti Lukasovog života, kako ih je sam ispričao Džekobsonu, prisutni u filmu. Riči Roberts nije bio previše zadovoljan ističući da je u njegov privatni život na filmu uneto elemenata koji se nikad nisu dogodili, i posebno je zamerio što je Lukas prikazan „previše otmeno“³⁶, bojeći se da je sam doprineo mitizaciji Lukasa. Na sličan način reagovao je federalni sudija Sterling Džonson Džunior (*Sterling Johnson Jr.*) koji je bio specijalni tužilac za narkotike i asistirao je tokom Lukasovog hapšenja i na suđenju, opisujući film kao „jedan postotak realnosti i devedesetdevet posto Holivuda“. Štaviše, opisao je Lukasa kao „neobrazovanog, nasilnog, pokvarenog i sve ono što Denzel Vošington nije“.³⁷ Pa ipak, sedam godina pre te izjave tražio je od novinara Marka Džekobsona da pozove Lukasa da se malo popričaju, iskazujući nemalu dozu simpatije za njega (!) (Jacobson 2000).

Tako se pokazalo da je razlika između života i mita ponekad zamagljena i nejasna. Pokazalo se, takođe, da je raditi istorijsku rekonstrukciju sa živim svedocima i učesnicima, a da to nije dokumentarni već umetnički igrani film, koji je osmišljen pre svega da zainteresuje i pokrene publiku, vrlo riskantan potez budući da je odmah po izlasku filma počelo osporavanje njegove tačnosti s različitih strana, čemu su u dobroj meri doprineli ne samo glavni učesnici već i novinari i kritičari. Opsesivno tragajući između istine i izmišljanja, mnogi od njih su zemarili visok kvalitet filma i socio-kulturnu poruku koju šalje, između ostalog i činjenicu da ekranizacija „istinitih kriminalnih priča uvek ima poludokumentarni karakter i da je nemoguće snimiti film u kome je svaki detalj istorijski tačan“ (Rafter 2000, 171). Pitanje je, svakako, do koje mere su režiser i producenti bili svesni rizika u koji se upuštaju, koliko su želeli da se drže istine ili im je, što će pre biti, naprosto bila želja da ispričaju, na svoj način, jednu zanimljivu životnu priču o jednom koloritnom liku u jednom turbulentnom vremenu.

Ridli Skot je za scenario koristio kao predložak ličnu priču Frenka Lukasa ispričanu novinaru. Dakle, film je bio *trostruko posredovan*: najpre verovatnom automitizacijom samog Lukasa, bez obzira na faktičnost događaja o kojima je pričao i koji su, povremeno, u njegovoj storiji delovali još interesantnije i dramatičnije nego što je to prikazano u filmu; potom posredovan narativnom žurnalističkom formom koju je Džekobson upotrebio da bi plasirao priču i učinio je što zanimljivijom; konačno posredovan formom filmskog scenarija koji mora da se prilagodi kinematografskim zahtevima i potrebom za gledanošću i profitom.

³⁶ Susannah Cahalan, „Ganging up on movie’s ‘lies’“, *New York Post*, 4 November, 2007. Dostupno na: https://web.archive.org/web/20100214041142/http://www.nypost.com/p/news/national/item_KbkhlJol4y3vbAa9IEAEZN

³⁷ Jake Coyle, „Fabrications dim American Gangster’s Oscar hopes“, *Toronto Star*, 17 Januray, 2008. Dostupno na: www.thestar.com/entertainment/2008/01/17/fabrications_dim_american_gangsters_oscar_hopes.html

Događaji opisani u filmu bili su udaljeni tridesetak godina od trenutka snimanja. Međutim, ne bih se složila sa Džudit Hes Rajt da su gangsterski filmovi „smešteni u ne-današnjice, toliko udaljeni od savremene društvene strukture u kojoj se pojavljuju da aktuelno vreme i mesto postaju irelevantni“ (Hess Wright 2003, 43). Smatram da događaji iz filma *Američki gangster* nisu direktno aktuelni ali jesu relevantni kao hronično stanje kriminala, problem drogiranja, korumpiranosti sistema i etnički i rasno ograničavajućih faktora koji utiču na kriminogena ponašanja određenih grupa, i to ne samo u američkom društvu. Osim toga, atraktivnost, važnost ili problematičnost određenih istorijskih perioda mogu se sagledati tek s neke vremenske distance, s udaljenosti koja nam omogućuje spoznaju prekretničkih faktora čije se realne posledice i značaj uočavaju mnogo kasnije, a takvo je vreme, izgleda, bilo upravo 60ih i 70ih godina 20. veka.

To je vreme velikih turbulencija u američkom društvu izazvanih vijetnamskim ratom, uspona mirovnih pokreta i pokreta za građanska prava, hipi kulture, masovnog korišćenja narkotika i posebno traumatizovanih i na drogu navučenih vojnika – povratnika s vijetnamskog ratišta. Heroinska pošast koja je harala u to doba, a što jeste tema ovog filma u socio-kulturnom smislu, bila je toliko velika i toliko problematična da je tadašnji predsednik Nikson 1971. godine proglasio tzv. *War on Drugs*³⁸ – rat protiv droge kao državnog neprijatelja broj 1. To je i u filmu dokumentaristički prikazano u sceni Niksonovog obraćanja na televiziji i objavljivanja „novog rata“. U filmu to objašnjava potragu za dilerima droge kao prvorazrednom zadatku federalnih agenata i policije, ali i korumpiranost dela policijskog i sudskog sistema koji su od masovne prodaje droge uzimali reket za svoje „okretanje glave“. Film jasno aludira na sistemske propuste ali i strukturnu korist od trgovine narkoticima kroz lament Ričija Robertsa da „ima utisak da državi nije stalo da zaustavi trgovinu drogom jer bi u protivnom desetine hiljada ljudi ostalo bez posla“ budući da trgovina drogom „zapošljava razne službe: političare, policajce, čuvare zatvora, sudije, advokate...“

No, ono što se ne vidi u filmu, a što je bila važna pozadina „Rata protiv droge“ u etničkom i kulturnom smislu, te posredno i događaja u *Američkom gangsteru*, saznajemo mnogo kasnije iz priznanja Niksonovog bliskog pomoćnika Džona Erlichmana (*John Ehrlichman*): „Želite da znate o čemu se tu zapravo radilo? *Niksonova kampanja iz 1968. godine imala je dva neprijatelja: levo ori-*

³⁸ „War on Drugs“ je bila kampanja koja je više puta pokretana u Americi tokom druge polovine 20. veka. Posle Niksona, Regan je 1982. godine najavio novi rat protiv droge prilično militarističkom retorikom, a takvu politiku su nastavili i Buš stariji i Klinton, dok je u vreme Buša mlađeg došlo do zaokreta ka „ratu protiv terorizma“. Sve vreme tokom trajanja „rata protiv droge“ glavni napad je uvek išao ka urbanim manjinskim grupama (Nunn 2002, 381).

jentisane antiratne osobe i crnce (moj kurziv). Znali smo da nismo mogli da van zakona stavimo osobe koje su protiv rata ili crnce, ali ako bismo dobili javnost koja hipike asocira s marihuanom a crnce s heroinom, i potom ih teško kriminalizovali, mogli smo da destabilizujemo te zajednice. Mogli smo da uhapsimo njihove vođe, da izvršimo racije u njihovim kućama, razbijemo njihova okupljanja i da iz noći u noć u večernjim vestima od njih pravimo zločince“.³⁹

Kenet Nan smatra da je „War on Drugs“ u suštini bio „War on Blacks“, dokazujući to brojnim studijama i statističkim podacima, te da je tokom decenija te kampanje, pod različitim američkim predsednicima, Afro-američka zajednica bila devastirana, hapšena i proganjana, često i bez bilo kakvog očitog razloga (Nunn 2002, 383–384). Trgovina narkoticima predstavlja i danas jednu od najvećih industrija u Americi,⁴⁰ od koje korist najpre imaju ne-crnačke državne i društvene strukture kroz glavni deo profita, kroz interes na tajnim bankarskim depozitima, kroz snabdevanje oružjem, uslugama transporta i uopšte zamkama i navikama životnog stila narkomana, a tek potom i crnci koji kroz uličnu trgovinu drogom i niže ešalone snabdevanja i distribucije rešavaju pitanje enormne nezaposlenosti, piše Kenet Nan (Nunn 2002, 420).

Poetizacija antiheroja

Nemoj me shvatiti pogrešno: Frenk je bio loš. Nikad ne treba da zaboraviš ko su bili ti ljudi.

Ali, šta da radiš? Tip je bio šmeker. On je bio šaljivdžija i ubica. Lako ti se sviđi.

Takvi su bili ti momci. I to je stari problem.

Sudija Sterling Džonson
o Frenku Lukasu (Jacobson 2000)

Dakle, Denzel Vošington je odglumio Lukasa – otmeno. Veoma lako ti se sviđi, što bi rekao sudija Džonson. Bilo je nečeg u Lukasu što se ljudima dopadalo. I sam je toga bio svestan: „Ljudima sam se sviđao. Još dok sam bio dečak, ljudi su me vazda voleli. Uvek sam računao s tim“ poverio se Džekobsonu, ističući da mu je to bila najvažnija veština u preživljavanju: biti neposredan, društven, ljubiv, otvoren. Ali, priča o Lukasu kao simpatičnom i dopadljivom kriminalcu osim lične ima i nadličnu dimenziju.

³⁹ Dostupno na: <http://www.drugpolicy.org/facts/new-solutions-drug-policy/brief-history-drug-war-0>

⁴⁰ The White House Office of National Drug Policy je 2000. godine procenio da Amerikanci godišnje potroše preko 64 milijarde dolara na razne narkotike (OFFICE OF NATIONAL DRUG CONTROL POLICY, WHAT AMERICA'S USERS SPEND ON ILLEGAL DRUGS: 1988–2000, prema Nunn 2002, 420).

U američkom folkloru fascinacija kriminalcima seže mnogo dalje, do slavljених folklorних junaka koji su bili otpadnici, banditi, ljudi van zakona, poput Džesija Džemsa ili Bilija Kida. Kako Kavelti primećuje, romantizacija kriminala započela je u 19. veku, prateći u najranijoj fazi folklorni model Robina Huda, a potom dalje razrađena kroz ulogu kriminalca kao žrtve i pobunjenika protiv nepravednog i korumpiranog sistema (Cawelti 1975, 329). Ričard Mejer, u svom poznatom radu o otpadnicima kao folklornim junacima, konstatuje da je zaista velika diskrepanca između bandita kao istorijskih ličnosti, često beskrupuloznih i sebičnih ljudi, i njihove folklorizacije. Međutim, ta tradicija je skoro univerzalnog karaktera, smatra Mejer, veoma je stara i u američkom folkloru poseduje posebne crte koje od otpadnika čine specifične folklorne junake s korenima u mitu o osvajanju Zapada. Među tim posebnim karakteristikama ističe se otpadnikova bliskost s običnim ljudima od kojih je i sam potekao, njegov „pravedni“ otpor opresivnom sistemu i zakonu koji se percipira kao socijalno nepravedan, kao i pomoć siromašnima (Meyer 1988, 95–96). Te osobine je i Lukas posedovao u određenoj meri: od početka obespravljen kao siromašni crnac iz seoske sredine u doba kada je rasna segregacija u Americi bila prilično izražena; izgubio je poverenje u nepravedni sistem i policiju kada je kao dete bio svedok kako Kju Kluks Klan nekažnjeno ubija njegovog bliskog rođaka; da bi se kasnije, kao bogat čovek, „starao o Harlemu“.

Taj folklorizovani „socijalni bandit“ najpre nije bio deo urbanog miljea, ali je popularna kultura 20ih i 30ih godina ulogu „otmenog razbojnika“ pripisala pljačkašima i ubicama kao što su bili Džon Dilindžer ili Boni i Klajd, a potom i novom formulaičnom liku – *urbanom gangsteru* kome je kao uzor poslužio Al Kapone (Cawelti 1975, 330, 332). Robert Voršou smešta gangstera u njegovo prirodno okruženje – grad, kao oličenje modernog sveta – opasan, korumpiran i nasilan američki grad kojim vlada skriveno savezništvo bogatih i respektabilnih biznismena, političara i kriminalaca (Warshow 2002, 101; Cawelti 1975, 334).

Različiti elementi pripisani liku gangstera u popularnoj kulturi doprinose njegovoj mitologizaciji koji, po mišljenju Džona Kaveltija, čine „*novu mitologiju kriminala* koja lopove, ubice i kriminalne vođe predstavlja s respektom i simpatijama“, uklapajući se u kontradiktoran odnos između kriminala i američkog društva (Cawelti 1975, 347). Posebno uticajno je bilo predstavljanje porodice kao osnovne jedinice organizovanog kriminala, „nostalgično i sa simpatijama“ prikazano u „Kumu“ Maria Puza i Frensis Forda Kopole. Kako Kavelti piše, takva forma tradicionalne društvene organizacije, s jasnom unutrašnjom hijerarhijom i lojalnošću svih podređenih „donu“, pokazala se uspešno otpornom na opadanje autoriteta, slom mnogih vrednosti, otuđenje i haos u rastuće korumpiranom američkom društvu, u kome su najviše stradali srednja klasa i idealizovana slika njenog načina života. Jedanput shvaćen kao istinska antiteza rastakajućem američkom načinu života, gangster je sve više počeo da biva pri-

kazivan kao predstavnik tradicionalnih obrazaca vrednosti, zaključio je Kavelti (Cawelti 1975, 351).

Nimalo slučajno, i saglasno s novom mitologijom kriminala, Frenk Lukas govori svojoj braći koje je krajem 60ih doveo u Harlem da mu se pridruže: „Najvažnija stvar u poslu je poštenje. Integritet. Naporan rad i porodica. Da ne zaboravimo odakle smo došli“. Tako Lukas u filmu postaje pravi predstavnik onih vrednosti za koje se zalaže provincijalna belačka srednja klasa – osnova američkog društva.

Slika gangstera, i uopšte kriminalaca, u popularnoj kulturi i dalje je evoluirala tokom narednih decenija u pravcu sve većih simpatija, razumevanja i prilika za identifikaciju, a po mišljenju nekih autora – moguće i veoma opasnu identifikaciju (v. npr. Rafter 2000, Harold 2012). Stefan Garet smatra da je 21. vek doneo neku vrstu „moralnog obrta“: nema više klasične podele na dobre i loše momke, preplavljeni smo različitim antiherojima u filmovima i TV serijama, antiherojima koji se nalaze s obe strane zakona: s jedne strane junacima koji se bave legalnim i uglednim poslovima s krajnje diskutabilnim moralnim kodeksom i ponašanjem, i s druge strane kriminalcima s čijim se osobinama i problemima lako identifikujemo, pogotovo ako zanemarimo čime se bave!⁴¹ To su likovi koje volimo i kojima se divimo a koji predstavljaju kompleksnu kombinaciju različitih osobina, motiva i ponašanja koje je više nemoguće odeliti u jasne moralne kategorije (Garrett 2012, 321).

Kavelti smatra da dve teme – kriminal kao način uspona u društvu i kao neminovan odgovor na američku moralnu hipokriziju u vezi „zabranjenih“ stvari (alkohol, kocka, prostitucija, droga) – idu ka tome da humanizuju kriminalca, da od njega suštinski naprave osobu kao što smo i mi, deleći naše nade i naše aspiracije. Gledajući unazad, od prvih kriminalnih priča i romana do filmova, može se videti ista dvosmislena mešavina užasavanja i fascinacije, privlačnosti i odbijanja prema kriminalcu, zaključuje Kavelti (Cawelti 1975, 348, 352).

⁴¹ Mnogi autori smatraju da je prvi takav preokret u prikazivanju kriminalaca došao s „Kumom“ a da je potom lik Tonija Soprana u seriji *Sopranovi* izvršio „revoluciju“ u prikazivanju kriminalca „kao jednog od nas“, izazvavši simpatije i naklonost u milionskom auditorijumu. Čuvena serija *The Wire* (Žica) ponudila je širok dijapazon ambivalentnih likova s obe strane zakona, a posebno je predmet analiza bio lik crnog gangstera-intelektualca Rasela „Stringer“ Bela, u izvanrednoj izvedbi glumca Idriza Elbe, koji je bio pravi „tragični junak“ Roberta Voršoua (v. Gibson 2011). S druge strane, postoje „legalni“ likovi iz popularnih TV serija poput Dekstera koji je policajac ali i pasionirani serijski ubica; doktora Hausa koji je neprijatno arogantan, ciničan i narkoman; raznih detektiva koji imaju hronične probleme s alkoholizmom i privatnim životom poput, recimo, veoma popularnih skandinavskih detektiva koji su često vrlo problematični likovi; raznih špijuna u brojnim serijama (npr. *24*, *Spooks*, *Crossing Lines* itd) koji, u ime odbrane države, delaju kao masovne ubice bez trunke moralne zadržke itd (v. Garrett 2012, Harold 2012).

Izvan žanra

Gangster i „američki san“

Često mislim na to da su gangster i umetnik isto u očima masa.

Obožavaju ih kao heroje, ali uvek je pristuna prikrivena želja da ih vide uništene na vrhuncu njihove slave.

Maurice Oboukhoff, *The Killing* (1953)

Mitologija kriminala u Americi potiče iz suštinske kulturne kontradikcije dominantnih mitema – *američkog sna o uspehu* – o usponu s dna do vrha („from rags to riches“) i o *self-made man*-u. A postizanje tih ideala bilo je moguće ostvariti često samo kroz nasilje, brutalnost i bezobzirnu kompeticiju. Daniel Bel, u svom eseju o kriminalu kao američkom načinu života, povukao je paralelu između organizovanog kriminala i nemilosrdnog preduzetničkog poslovanja do koga su uspešni Amerikanci oduvek držali (Bell 1953).

Američka belaćka kultura podržava sliku o Amerikancu kao tvrdom momku, agresivnom i neustrašivom. „Amerikanac je lovac, kauboj, čovek sa granice, vojnik. I u prenaseljenim gradskim slamovima – gangster. On je čovek s pištoljem, koji pribavlja sopstvenom zaslugom ono što mu je bilo uskraćeno složenom hijerarhijom društvene stratifikacije. A duel sa zakonom je bila moralna igra par excellence: gangster, ka kome su išle naše skrivene i neizrečene želje, i tužilac kao krajnji sudija i predstavnik snaga zakona“ (Bell 1953, 133). Međutim, uspeh zahteva agresivnost! „Znamo da moramo poraziti druge da bi sami uspeli“ kaže Džudit Hes Rajt (Hess Wright 2003, 49). Stoga gangster postiže uspeh na nasilan način: „Njegova postignuća, stvarna ili izmišljena, služe kao kulturna metafora o tome kako sami sebe vidimo“, smatra Mejer (Meyer 1988, 118).

Ta snažna kulturna i ideološka kontradikcija, duboko prisutna u američkom društvu – da se po svaku cenu mora uspeti, koristeći se i agresivnim sredstvima – leži u osnovi mitizacije gangstera i poetizacije njegovog lika kroz simpatije i saosećajnost publike koja u njemu prepoznaje sopstveni ambivalentni odgovor na kompeticiju i agresivnost, neophodne da se preživi i uspe u jednom nadasve kompetitivnom društvu. Robert Voršou za gangstera kaže: takoreći bačen u svet, bez porekla i privilegija, ostavljen jedino sa svojim veštinama, gangster krči sebi put onako kako ume – kroz racionalno poslovanje i brutalnost. Voršou smatra da nam nije dozvoljeno da postavimo pitanje da li je mogao da izbere neki drugi put: ili se uspinješ iz gomile ili si ništa, pripisujući tu maksimu principima grada (Warshow 2002, 102). Tako i Lukas braći, pristiglim u Njujork iz provincije: „*Vidite, to što ste u ovom svetu, to su dve stvari: ili ste neko ili ste niko*“.

Dominik Strinati smatra da je „američki san“ teško definisati, ali da on okuplja čitav skup ideja koje bi se mogle svesti na sledeće: važno je pre svega postići materijalno bogatstvo i uspeh, a za to je neophodno da osoba poseduje inicijativu, ambiciju, upornost. San je imati novac, moć, slavu, „dobar život“, dok se malo značaja pridaje nematerijalnim postignućima i aktivnostima koje se ne uklapaju u ekonomski uspeh. Ambiciozna istrajnost i poslovne veštine omogućavaju socijalnu mobilnost i zadivljenost osobama koje uspeju da se uspnu društvenom lestvicom. Pritom je fokus strogo na individui, ukoliko ne uspe to je samo njena greška a ne sistemska, niti je to socijalni problem – jedina barijera uspehu, po svaku cenu, jeste lična nesposobnost. Zbog toga je kompeticija potertana jer osoba može uspeti i ostvariti „san“ samo ako pobedi druge (Strinati 2000, 26–28).

U takvoj ideologiji, osoba koja je krenula kriminalnim putem, zarad ličnog uspeha i bogaćenja, radi upravo ono što američko društvo smatra idealnim, mada kroz ilegalne aktivnosti. Uostalom, linija razgraničenja između trgovine drogom i legalnog kapitalističkog biznisa nikada nije bila jasna, piše Džejson Rid, budući da su oba zasnovana na istim fundamentalnim ekonomskim principima i željom za profitom: ono što ih ujedinjuje jeste zarada što veće količine novca, a ne postizanje morala ili neke druge više vrednosti (Read 2009, 125). Mnogi su приметили da se ni „očevi nacije“, kada su stvarali lično bogatstvo i uzdizali američku naciju, nisu uvek služili moralnim sredstvima (Bell 1953, 134), stoga kriminalac, do izvesne mere, izaziva razumevanje javnosti.

Po pravilu gangster se uzdiže iz siromaštva do bogatstva, što takođe predstavlja važan deo američkog folklora u Horejšo Eldžer mitu (*Horatio Alger myth*) – o čoveku koji je, uzdižući se s dna do vrha, „sam sebe stvorio“ (*self-made man*) (v. Marsden 1992, Mitchell 2003, Kovačević 2007). To je upravo opis Frenka Lukasa! Edvard Mičel u Horejšo Eldžer mitu vidi neposrednu istorijsku prethodnicu gangsterskom filmu, ali i njegovo izopačenje: Horejšo Eldžer i gangster se mukotrpno penju društvenom lestvicom, ali dok je Horejšo nepravedno razbaštinjen dotle je gangster uzurpator (Mitchell 2003, 220, 224). Mada gangster stiže do bogatstva, on nikad ne uspeva da suštinski poremeti društvenu hijerarhiju sistema. Štaviše, kako smatra Džudit Hes Rajt, „gangster je utoliko više tragični lik što, kao odmetnik i pobunjenik, pokušava da se uspne društvenom lestvicom unutar postojećeg socio-ekonomskog sistema, bez želje i namere da uspostavi drugačiji tip strukture“ (Hess Wright 2003, 43). Stoga gangster, i kada se obogati, najčešće ostaje vezan za svoje poreklo iz niže klase, imitirajući ali „nikad se zaista ne asimilujući u životni stil (anglosaksonske) više klase“ (Cawelti 1975, 333).

Robert Voršou u gangsteru vidi tragičnog heroja, a gangsterski film kao „kompletnu prezentaciju modernog smisla za tragediju“ (Warshow 2002, 99). Voršou smatra da je „gangster proklet zato što je pod pritiskom da uspe, a ne

zato što se koristi nezakonitim sredstvima. Na dubljem nivou moderne svesti, sva sredstva su nezakonita, svaki pokušaj da se uspe je akt agresije, ostavljajući osobu samu i bez odbrane pred neprijateljima: gangster je *kažnjen* za uspeh. To je naša nepodnošljiva dilema: da je neuspeh kao smrt a uspeh je zao i opasan i, u krajnjoj liniji, nemoguć. Efekat gangsterskog filma je da otelotvori tu dilemu u ličnosti gangstera i da je reši njegovom smrću. Dilema je razrešena, jer je to njegova, a ne naša smrt“ ističe Voršou (Warshow 2002, 103).

„*Uspeh ima neprijatelja. Tebe je tvoj uspeh pokušao da ubije.* To je izbor koji moramo da napravimo: ili si uspešan i imaš neprijatelje ili si neuspešan i imaš prijatelje“ reći će Dominik Katano Frenku Lukasu povodom pokušaja atentata na Lukasa. Tako gangster postaje vrsta tragičnog žrtvenog jarca za korupciju i nasilje koji okružuju njegov uspon, kaže Kavelti (Cawelti 1975, 333).

*To Be Young, Gifted and Black:
Inner city i problem etničkog/crnačkog kriminala*⁴²

*Nisam imao ni dana škole, ali sam zato doktorirao
na ulici.*

Frenk Lukas

Voršou nam sugeriše da ne treba da se pitamo da li je gangster imao drugog izbora. U pozadini stoji dilema koja kao da nema rešenje: ili je gangster kriv sam po sebi što je takav ili su krivi spoljni ograničavajući faktori koji zajedno čine kompleksnu mrežu uticaja koja je gangstera navela na put kriminala kao (jedino mogućeg?) puta ka uspehu i ostvarenju „američkog sna“. Moramo se, stoga, zapitati kakav je preovlađujući profil gangstera u velikim američkim gradovima? U ekonomskom smislu on je siromašan i nezaposlen ili radi na nisko plaćenim fizičkim poslovima, u socijalnom smislu pripada dnu društvene hijerarhije, u edukativnom smislu je slabo obrazovan i nekvalifikovan, u etničkom i kulturološkom smislu u velikom procentu pripada etničkim/rasnim manjinskim grupama. Dakle, on je pre svega socijalno i etnički marginalna osoba.

Daniel Bel smatra da se pitanje organizovanog kriminala u Americi ne može razumeti bez posebne uloge različitih imigrantskih grupa koje su se, jedna za drugom,⁴³ angažovale u marginalnim poslovima i kriminalu (Bel 1953, 133). Bez obzira da li su stizali brodovima u Ameriku iz siromašnih krajeva Evrope i

⁴² “To Be Young, Gifted and Black” je naziv pesme Nine Simon iz 1969. godine, a bila je himna crnačkog pokreta za građanska prava.

⁴³ Kada se govori u dijahronom smislu o smeni u vladavini etničkog organizovanog kriminala, obično se misli na to da su kriminalne grupe najpre činili Irci, potom Jevreji, pa Italijani od kojih su crnci preuzeli vođstvo u mafijaškim poslovima, a tome treba dodati i hispano-američke grupe koje imaju velikog udela u kriminalnim aktivnostima (v. npr. Rubenstein 2016, Albini 1974, O’Kane 1969, Bell 1953).

Azije, ili su kao crnci migrirali iz siromašnih seoskih sredina na jugu zemlje ka velikim urbanim centrima na severu, njihovi motivi su bili identični, a delovi grada i susedstva gde su se nastanjivali, u međusobnoj blizini, vremenom su dobili naziv – *inner city*⁴⁴.

Imigranti su pokušavali da postanu respektabilni članovi društva i da nađu mesto za sebe u američkom načinu života. Svaka od tih manjinskih grupa kretala je iz siromaštva i sa dna društvene lestvice, gurajući svoj put ka usponu u američkom društvenom sistemu „u kome nisu bili dobrodošli, niti su svoj uspon mogli da duguju benevolentnosti srednjoklasne anglosaksonske većine,“ kako piše sociolog Džejms O’Kejn (O’Kane 1969, 304). On smatra da je svaka od manjinskih grupa imala na raspolaganju tri modaliteta za vertikalnu mobilnost: nekvalifikovan fizički rad, politiku i kriminal (O’Kane 1969, 304)⁴⁵. Kavelti dodaje da je asocijacija između imigrantskih grupa i kriminala bila potpuno prirodan rezultat činjenice da su te grupe bile blokirane u uobičajenim kanalima poslovanja i preduzetništva zbog predrasuda i moći već etabliranih grupa (Cawelti 1975, 347). Ali, ono što su imigrantske grupe brzo shvatile, kako pišu Bel i O’Kejn, jeste perspektivna i obostrano plodna veza između etničkog kriminala i političara: političari kriminalnim poslovima obezbeđuju imunitet, dok kriminalci obezbeđuju finansije za političke kampanje, fizičku zaštitu i uticaj na sindikate u kojima preovlađuju etnički manjinski radnici (O’Kane 1969, Bell 1953). Jednom stvorena i dalje razvijana veza između etničkog kriminala, etničke solidarnosti i etničke politike stvorila je, kaže O’Kejn, „kulturne heroje koje je svaka manjinska grupa imala a koji su istovremeno bili politički moćnici i gangsteri“ (O’Kane 1969, 307). U tom smislu i Albini piše da je osnovna struktura i funkcionisanje kriminalnih udruženja u velikoj meri određeno društvenim sistemom: uspeh etničkog organizovanog kriminala ne bi bio moguć da nema njegovih političkih zaštitnika koji su isto toliko deo, ako ne i značajniji deo sistema organizovanog kriminala jer oni imaju moć da zaustave i unište kriminalne poslove ako tako odluče (Albini 1974, 121). U analiziranom filmu taj odnos vidimo kroz raširenu korumpiranost policijskog i sudskog sistema, upozorenje Robertsu da „ne dira glavnog“ i kroz lament Ričija Roberta da država kao da nema ozbiljnu nameru da se izbori s trgovinom narkoticima (o ulozi CIA u uvozu i prometu narkoticima u SAD vidi Nadell 1995, 452–453, 455).

⁴⁴ *Inner city* je specifično američki izraz koji se koristi da označi deo u kome žive siromašne, kriminalu sklone, etnički/rasno različite grupe ljudi unutar velikih američkih gradova. „Inner city“ nije centar grada u poslovnom smislu („downtown“) i nalazi se često između najstrožeg centra i predgrađa u kome živi srednja i viša srednja klasa. Izraz se simbolično koristi za socijalne, ekonomske i etničke probleme i ljude koji ih oličavaju.

Vidi <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=inner%20city>

⁴⁵ O’Kejn konstatuje da su te manjinske grupe imale i legalne „alternativne poslove“ koji bi im poslužili za uspon na društvenoj lestvici, a da je za crnce to bio sport i šou biznis.

Dok se većina autora slaže da su dve bitne značajke kriminala u Americi rasa i siromaštvo, Džejms O'Kejn smatra da rasa nije presudan faktor, već je to spoj siromaštva, neobrazovanosti, nezaposlenosti, deindustrijalizacije i gubitka nekvalifikovanih poslova u urbanim centrima što mnoge grupe, pogotovo crnačku, ostavlja u nezavidnom položaju čineći ih ekonomski disfunkcionalnim (O'Kane 1969, 308–310). U prilog svojoj tezi O'Kejn navodi crnce iz srednje klase koji su uspeli i uklopili se u preovlađujući model života, istim kojim živi i bela srednja klasa, tvrdeći da ni boja kože ni istorija ropstva nisu krivi već klasne razlike (O'Kane 1969, 310). Ali, to deluje kao tautologija: crnačka većinska pripadnost nižoj klasi zapravo jeste posledica rasne diskriminacije koja je crnce držala u neravnopravnom položaju, siromaštvu, lošem obrazovanju, neperspektivnim poslovima i time ih blokirala da masovnije napreduju na društvenoj lestvici. Sredinom 60ih godina (kada se i radnja filma dešava) procenat crnaca koji su se uopšteno mogli smatrati pripadnicima srednje klase bio je oko 25% ukupne crnačke populacije, pritom i dalje ne zauzimajući mnoga unosna zanimanja koja su belci držali, a kada bi se strogo uzeli svi parametri načina života i vrednosti beličke srednje klase, pisao je Erik Linkoln, onda bi taj broj opao i do 5%.⁴⁶ No, ono što je još mnogo važnije za većinsku siromašnu crnačku populaciju jeste činjenica da se crnačka srednja klasa od njih otuđila, prihvatila sistem vrednosti i način života bele srednje klase, pa iako su imali izvesnog učešća u pokretima za crnačka prava (uglavnom diskretno da ne bi izgubili privilegije), a u skorije vreme se popeli i na uticajne lokalne i državne političke pozicije, nisu se (dovoljno?) zauzimali za rešavanje brojnih problema svoje zapostavljene sabraće (v. Lincoln 1964, O'Kane 1969, 311; Cureton 2009, 349–350; Chaddha and Wilson 2011, 180–181 i drugi).

Čada i Vilson, analizirajući tv seriju *The Wire*, zaključuju da su tri glavna uzroka dovela do devastacije gradskih oblasti poznatih kao *inner-city*, naseljenih siromašnim crnačkim zajednicama: to je izmeštanje manufakturnih poslova iz centralnih gradskih opština, odseljavanje bolje stojećih belih i crnih porodica ka predgrađima i nestanak propratnih preduzetničkih poslova u centru grada vezanih za postojanje imućnijih slojeva od čijih su platežnih moći zavisili, što je dovelo do velike koncentracije siromašnih i njihove socijalne izolacije u *inner city*-ju (Chaddha and Wilson 2011, 173; slično i Oliver 2006, 920). Individualne odluke i ponašanje pripadnika tih grupa, usmereno ka materijalno i moralno dostojanstvenijem životu, često je, stoga, oblikovano i limitirano socijalnim,

⁴⁶ Pod tim parametrima se podrazumeva, na primer, imati kuću u predgrađu na dobrom glasu, minimum dvojna kola, neku vikendicu ili letnjikovac, obavezno školovanje dece na prestižnim privatnim ili državnim školama i koledžima, mogućnost da se obavezno letuje negde van mesta prebivanja, mogućnost posete kulturnim dešavanjima i slično. C. Eric Lincoln, „The Negro's Middle-Class Dream“, *New York Times*, 25 October 1964. Dostupno na: <http://www.nytimes.com/1964/10/25/the-negros-middleclass-dream.html>

političkim i ekonomskim faktorima koji su izvan kontrole pojedinaca (Chaddha and Wilson 2011, 187–188).

Kenet Nan smatra da postoji snažna veza između kriminala i rase, dva socijalna fenomena u beskrajnom krugu opresije koja služi održavanju i legitimizaciji belaačke supremacije (Nunn 2002, 384). Da nije stvar samo u socijalnim već i etničkim/rasnim faktorima koji, osim što dovode do predrasuda, neravnopravnog položaja i blokada ka mejnstrimu američkog društva, vode i ka kriminalu kao opciji preživljavanja, dokazuju neka najnovija istraživanja. Detaljna i statističkim podacima opskrbljena studija „The Color of Crime“ Edvina Rubenstajna, prvi put rađena 2005. godine a potom revidirana s novim podacima 2016. godine, pokazuje da postoji „dramatična rasna razlika u stopi kriminala. Azijati imaju najnižu stopu, potom belci, pa Hispano-amerikanci. Crnci imaju znatno najvišu stopu kriminala. Taj obrazac se ponavlja za sve kategorije kriminala i za sve uzrastne grupe“ (Rubenstein 2016, 1). Dakle, na toj skali kriminalnih aktivnosti ali i neravnopravne srazmere hapšenja, presuda i zatvaranja⁴⁷ (Rubenstein 2016, takođe Nunn 2002, 391–396), najdramatičniju i najgoru poziciju ima crnačka populacija, odnosno ono što se u Americi 60ih godina zvalo „problem of the Negro“ – „problem zajednice s inherentno jedinstvenim i fundamentalno drugačijim teškoćama od svih manjinskih grupa“ (O’Kane 1969, 302), iako O’Kejn u radu odbija da uoči prave korene diskriminatornih razloga za tako jedinstveno težak položaj.

Osim već navedenih razloga, a bez daljeg ulaženja u detaljnije razmatranje posebnih istorijskih i socio-ekonomskih okolnosti koje siromašne crnce u gradovima stavlja u srce urbanog kriminala, treba potcrtati neke stvari koje, po mišljenju crnačkih autora, predstavljaju važne kulturološke faktore.

Na prvom mestu su rasne predrasude koje i dalje opstaju u velikom obimu i koje su glavni uzrok diskriminacije crnačke gradske populacije od koje se očekuje da prihvati sistem vrednosti većinske američke belaačke kulture, svodeći njihovu neuspešnost na lične a ne sistemske uzroke (Chan 1998, 46). Tome na žalost doprinose, po mišljenju Čana, Nadela i Rida, i tzv „crnački akcioni filmovi“ koje snimaju crnci za crnce, o životu crnačkih urbanih kriminalnih i hip-hop grupa u *inner city*-ju,⁴⁸ a koji pod uticajem Holivuda, producenata i finansijera tih filmo-

⁴⁷ Bivši američki predsednik Barak Obama 2008. godine je izjavio da su „crnci i belci hapšeni u veoma različitim razmerama i da su različito osuđivani za istu vrstu kriminala“ (Rubenstein 2016, 3). O nesrazmernom broju proganjanja, hapšenja i zatvaranja crnaca u odnosu na druge etničke kategorije u Americi, što je dovelo do njihove socijalne, ekonomske, psihološke i porodične devastacije, pisao je znatan broj crnačkih autora u skorašnjim studijama (v. npr. Nadell 1995, Chan 1998, Nunn 2002, Oliver 2006, Cureton 2009, Chaddha and Wilson 2011, i mnogi dugi, posebno u časopisu *Journal of Black Studies*).

⁴⁸ Najpoznatiji „gangsta rep“ filmovi koje autori navode su: *Boyz N the Hood* (John Singleton, 1991), *New Jack City* (Mario Van Peebles, 1991), *Juice* (Ernest Dickerson, 1992).

va reprodukuju antinomiju „loš: dobar“ crnac, smeštajući urbanu crnačku kulturu u okviru *bad nigger* fenomena (Nadell 1995, Reid 1995, Chan 1998).

Na drugom mestu je posebna crnačka kultura „ulice“, poslovičnih „uglova ulica“ (tzv. „corner boys“) i „gangova“ (v. Albini 1974, Nadell 1995, Chan 1998, Oliver 2006, Cureton 2009, Peterson 2009). Za siromašne urbane crne mladiće „ulica“ i „uglovi ulica“ u getu jesu važne institucije gde stiču socijalizaciju, dobijaju priznanje od „značajnih drugih“ (starijih muškaraca s gangsterskom biografijom i vršnjačke grupe) i oblikuju svoj maskulini identitet usmeren ka karakteristikama kao što su žilavost i čvrstina, pripadnost gangu, seksualno osvajanje i životarenje na ulici (Oliver 2006, 921). Za mnoge marginalizovane crne muškarce ulica je mesto gde mogu da postignu uspeh, vidljivost i status, i time prevaziđu ono što neki autori nazivaju „sindrom nevidljivosti“ kao posledicu istorijskih i savremenih rasističkih predrasuda (Oliver 2006, 923). Ulični čoškovi, u bukvalnom i metaforičnom smislu, predstavljaju raskrsnice gde se ukrštaju nemaština i želja za boljim životom (Peterson 2009, 107). Pripadati uličnom gangu je za crne mladiće najvažnija društvena mreža, bez obzira što znaju da to vodi kriminalu, hapšenju ili smrti (Cureton 2009, 348). Istorija crnačkog urbanog gangsterizma nije nova i objašnjava poseban način formiranja ganga koji se pre svega zasniva na drugarstvu iz detinjstva, iz susedstva i iz zatvora, pre nego na rodbinskim vezama (Albini 1974, Cureton 2009). Život na ulici i u gangu je, posledično, blisko povezan s trgovinom drogom od koje mnogi pripadnici Afro-američke populacije mogu da zarade i time doprinesu ekonomskim potrebama svojih zajednica, budući da su dileri drogom i danas najveći „poslodavci“ siromašnoj i nezaposlenoj urbanoj obojenoj omladini, konstatuje Kenet Nan (Nunn 2002, 316, 325, 421).

Na trećem (mada ne i najmanje važnom) mestu, po mišljenju tih autora, čini kontekst života u getu, opresija dominantne kulture, te konstantno medijsko i psihološko negovanje slike o „lošem crnji“ kao urbanom kriminalcu, narkomanu i dileru, što dovodi do niskog samopoštovanja među crnačkom populacijom, do autodestrukcije i nasilja unutar svoje zajednice (Nadell 1995, 459–461; Chan 1998, 40). Pokušaj da se izađe iz tog začaranog kruga kriminala, života ulice i trgovine drogom, da se zaradene pare legalizuju, da se evoluiraju od crnog gangstera do crnog biznismena i intelektualca, iako je to san i želja mnogih, može se pokazati kao tragičan izbor i završiti ne samo izdajom i izneveravanjem beločkih struktura vlasti i biznisa, već i smrću od ruke sopstvene sabraće iz ganga, kao što je to bila sudbina Stringer Bela iz serije *The Wire*, uhvaćenog u zamku između lojalnosti gangu, želje za legalnošću i nemilosrdnog sveta biznisa.⁴⁹

⁴⁹ O seriji *The Wire* i posebno Raselu „Stringer“ Belu, napisane su brojne analize, v. npr. Potter and Marshall 2009, Read 2009, Peterson 2009, Gibson 2011, Cooper 2012, i drugi.

*

Koliko se Lukas uklapa u sliku urbanog crnačkog kriminala? Ne u potpunosti, iako je bio njegov deo.

Lukasova pozicija crnca iz provincije, neobrazovanog i siromašnog, kao da je unapred određivala njegov kriminalni put. Započeo je u rodnom mestu kao dečak ali i najstariji u kući s majkom i mlađom braćom: „Neko je morao da stavi hranu na sto. Počeo sam tako što sam krao piliće, svinje...“. Sa dvanaest godina bio je već deo ganga u Tenesiju. Kada je 1946. godine započinjao svoj život u Njujorku mogao je vrlo dobro da oseti opresiju koju je belačka kultura ispoljavala prema obojenom stanovništvu. „Ja nisam mogao da budem ni perač klozeta na Vol Stritu“ požaliće se Lukas novinaru. Ako je i imao drugih izbora, on ih, bez porekla, obrazovanja i kvalifikacija, nije video. Lukas je dobro upoznao i razumeo način života ulice u Harlemu, ali nije verovao gradskim momcima već svojoj rodbini, što pokazuje da se držao tradicije crnog seoskog momka s juga. Nije se družio s gradskim gangsterima već sa sportistima i ljudima iz šou biznisa, i smatrao je druge urbane dilere svojim rivalima. On je bio došljak, „unutrašnji imigrant“, koji je izborio za sebe mesto u tom brutalnom svetu, u „urbanoj džungli“, igrajući po svojim pravilima. Način na koji je dobavljaо drogu i kontrolisao svoje poslove pokazuje njegovu inteligenciju, oštroumnost i talenat za biznis, ali takođe i povezanost njegovih poslova i vojnih i državnih struktura koji su mu pribavljali zaštitu, sve dok nije nekome ozbiljno zasmetao. Kao uspešan „crnački don“ nije mogao dugo da traje.

Socio-kulturne kontradikcije filma *Američki gangster*

Black Godfather

Crni poslovni čovek kao ti?

Predstavljaš progres, i to progres zbog koga će [mnogi] izgubiti dosta novca.

Kada tebe uklone sve će da se vrati u normalu.

Reči Robreta Frenku Lukasu u zatvoru

Semantika filma *Američki gangster* sastoji se iz čitavog niza antinomija koje prenose značenja na različitim nivoima: *međurasnom, unutrašnjem rasnom, socijalnom, ekonomskom, kulturološkom i strukturnom*. Film je, načelno, kritika sistema budući da pokazuje kako kriminalne aktivnosti postoje u svim sferama društva, da dotiče sve etničke i rasne grupe, te da se pokazuje kao tamna strana „američkog sna“ o uspehu i usponu na društvenoj lestvici. Film se može smatrati, donekle, kontroverznim jer, iako pripada žanru gangsterskog filma, ne favorizuje nijednu stranu i ne podleže matrici „dobri: loši“ momci, prikazujući

iznijansirano različite aspekte legalnog i ilegalnog života u stalnoj međusobnoj koordinaciji i konfrontaciji.

Frenk Lukas je bio socio-kulturna kontradikcija i za belu i za crnu Ameriku. Njegov gangsterski život je poslužio kao reprezentacija različitih protivurečnosti koje postoje u američkom sistemu.

Kada su u pitanju međurasni odnosi, na prvom mestu je svakako odnos bele i crne rase, oličenih u glavnim akterima filma – crnom Lukasu i belom Robertsu, a potom i na čitavoj skali različitih međurasnih odnosa: crnih mafijaša i belih mafijaša različitog etničkog porekla, crnih i belih policajaca jednako sklonih kako poštenju tako i korupciji, crnih i belih vojnika u vijetnamskom ratu jednako sklonih patriotizmu ili krijumčarenju i drogiranju.

Rasni odnosi protkani su protivurečnim socio-ekonomskim odnosima. Glavni junaci su prikazani, nimalo slučajno, kao socijalni antipodi: jedan je gangster, drugi je detektiv. Obojica imaju svoju etiku i uspeh u poslovima kojima se bave, Lukas u biznisu, Roberts u policiji, ali se nalaze na suprotnim stranama ne samo zakona, već i ekonomske moći: Lukas je bogat, Roberts je siromašan. Privatni životi su takođe suprotnosti: Lukas je porodičan čovek, pomaže rodbinu i veran je ženi; Roberts je prikazan kao ženskaroš, uništenog porodičnog života.

Antinomije „racionalno: emocionalno“ i „poslovno: privatno“ imaju značajno mesto u filmu. Lukasova svesna „nevidljivost“ u javnosti bila je racionalna odluka da ne privlači pažnju na sebe. Ispostavilo se, međutim, da su emocije prema ženi, u trenutku povlašćivanja njenoj želji da pokaže glamur i bogatstvo, srušile njegov godinama pažljivo građen lik „duha iz Harlema“. Dok je Lukasa i njegov posao, posredno, „uništila“ ljubav prema ženi, dotle je Robertsova predanost poslu uništila njegov emotivni i privatni život.

Lukas je imao veliko poštovanje za svoju majku, za mentora Bampija, za svoju porodicu i mesto odakle je potekao – „da ne zaboravimo odakle smo došli“ rekao je braći u Njujorku. Dok za praznik Thanksgiving Lukas za bogatom trpezom, za kojom je okupio sve članove velike porodice, svečano jede ćurku, Roberts sam, u zapuštenom stanu, s nogu jede sendvič. Kada u filmskoj sceni bude uhapšen, Lukasa zatičemo s majkom i suprugom ispred crkve kao tradicionalnog vernika, dok Roberts za to ne mari niti ima vremena, a u jednoj od scena, usput, saznajemo i da je – Jevrej!

Vrednosti su izokrenute s jasnom namerom da se pokažu zamagljene granice dva sveta: sveta belaca i crnaca, kriminalaca i policije, porodičnih i poslovnih odnosa, sveta provincijalne tradicije i urbanog sveta izgubljenih vrednosti. Jedinе karakteristike koje spajaju Lukasa i Roberta jesu lični integritet i istrajnost u poslovima kojima se bave.

Ono što se iscertava iz mreže tih odnosa jeste ne samo poseban Lukasov karakter, već i pitanje *biznisa* koji natkriljuje i određuje te odnose, bivajući ujedno centralno mesto američkog kapitalističkog sistema. Film jasno aludira na nasil-

nu prirodu kompetitivnih poslovnih odnosa u kome opstaju najsposobniji ali i najbrutalniji.

Posebne relacije stvara rivalstvo unutar različitih kriminalnih grupa i unutrašnjih crnačkih odnosa.

Među gangsterskim kriminalnim imigrantskim grupama vidimo Lukasa kao najavu vremena u kome će crnačka mafija preuzeti glavninu poslova od italo-američke mafije, što se dogodilo 70ih godina, negde u vreme kada je antropolog Frensis Jani među prvima istraživao fenomen „crnačke mafije“ u Njujorku,⁵⁰ dok su istovremeno „padale glave“ nekih od vođa italijanskih „Pet porodica“. Lukas je bio vesnik te sukcesije, uspevši da svojim jedinstvenim poslovnim potezima potčini sebi jednu od italo-američkih mafijaških porodica, što je predstavljalo u to vreme presedan, budući da su tada crnci radili za sicilijanske mafijaške porodice. Lukas je po svaku cenu hteo to da izbegne, konstatujući da njegov idol Bampi Džonson nije radio za sebe već „za belog čoveka“ koji poseduje biznis i samim tim i Bampija. Lukas nije želeo da ga iko poseduje. Zato nije hteo ni saradnju s rivalskim crnačkim gangovima. Koliki je to bio presedan svedoči i činjenica da ga policija dugo nije prepoznavala kao „glavnog“, kao „crnačkog dona“. „Crni poslovni čovek kao ti? Predstavljaš progres. Kada tebe uklone sve će da se vrati u normalu“ kaže mu Roberts.

Najveći crnački unutrašnji rasni problem predstavlja njihovo međusobno nasilje kroz borbu za prevlast nad ulicama i „čoškovima“ i preotimanje poslova. Kada vidimo scenu u kojoj Lukas hladnokrvno ubija rivala, crnca Tanga na prepunoj ulici, ili scenu sukoba dvojice dilera Lukasa i Nikija Barnsa, shvatamo razmere međusobne bespoštedne borbe, ali i Lukasovu prirodu koja ne beži od ekstremnog nasilja da bi zaštitio svoju poziciju. Drugi aspekt unutrašnjeg rasnog nasilja iščitava se u autodestrukciji zajednice kroz prodaju i konzumaciju droge, dva uzajamno povezana fenomena u crnačkom getu. Premda se narkomanija svakako ne može smatrati Lukasovim ličnim problemom, već sistemskim, njegova čista i jaka „Plava magija“ ubila je na desetine crnih mladića i devojaka zbog predoziranja. Izgleda da je ta činjenica dugo izmicala Lukasu dok je jurio svoj profit, samozavaravajući se da „brine o Harlemu“ deleći sirotinji hranu za praznike.

Na nivou državnih struktura, film ukazuje na društvene probleme kroz anti-nomije „političari: kriminalci“, „pošteni policajci: korumpirani policajci“ i „vojska koja patriotski gine u vijetnamskom ratu: vojska koja se drogira i švercuje narkotike“. To su bolni i realni faktori koji postoje zahvaljujući moći etabliranih grupa koje skriveno profitiraju od rata, kriminala, korupcije i krijumčarenja, a koje film bespoštedno prikazuje upirući prstom u nerešene strukturne i političke probleme sistemske prirode.

⁵⁰ Reč je o knjizi „Black Mafia: Ethnic Succession in Organized Crime“ antropologa Francisa A. J. Iannija, objavljene 1974. godine (v. Albin 1974, Lenoir 1976).

Da li je film podržao mit o gangsteru? Verovatno jeste, ali to je deo i žanrovskog obrasca i američkog folkloru i američkog načina života. Možda je tome doprinela i previše otmena gluma Denzela Vošingtona, a možda i sam Lukas – takav kakav je. Ipak, iako je to bila priča o jednom neobičnom čoveku, film je takođe bio freska zbivanja koja su obeležila šezdesete i sedamdesete godine 20. veka u Njujorku.

Životne kontroverze

- Frenk Lukas je 1975. godine osuđen na 70 godina zatvora, ali mu je zbog saradnje kazna smanjena na 15 godina, a bio je pušten već 1981. godine.
- Ponovo je bio uhapšen 1984. godine zbog prodaje droge. Tada je njegov advokat odbrane bio Riči Roberts, koji je u međuvremenu prešao iz policije u advokaturu. Osuđen je na sedam godina zatvora, relativno malo ako se uzme u obzir da je dva puta osuđivan za sličan prestup. Definitivno je izašao iz zatvora 1991. godine.
- Frenk Lukas i Riči Roberts su postali prijatelji, a Roberts je bio kum na krštenju Lukasovog sina.
- Iako Denzel Vošington nije mario za Lukasa kao gangstera, kažu da mu je, kada su se upoznali zbog snimanja filma, postao simpatičan, darujući mu „rols-rojs“ (!).
- Mark Džekobson, koji je radio intervju i Lukasov portret, izjavio je da je on „hodajuća istorijska figura“, sam za sebe predstavlja „čitavu sezonu crnih Sopranovih“, priznavši u tekstu da mu je Lukas bio „đavolski drag“.
- Lukas se iskreno pokajao kada je, nakon puštanja iz zatvora, video razmere destrukcije koje je droga donela Harlemu i čemu je on, pored ostalih, doprineo. Do danas pokušava da iskupi grehe tako što je s ćerkom osnovao neprofitnu organizaciju „Yellow Brick Road“ koja, kao sigurna kuća, pomaže deci čiji su roditelji u zatvoru.

Literatura

- Albini, Joseph I. 1974. Prikaz knjige „Black Mafia: Ethnic Succession in Organized Crime“ by Francis A. J. Ianni. *Italian Americana* 1 (1): 118–122.
- Bell, Daniel. 1953. Crime as an American Way of Life. *The Antioch Review* 13 (2): 131–154.
- Cawelti, John G. 1975. The New Mythology of Crime. *boundary2* 3 (2): 324–357.
- Chaddha, Anmol and William Julius Wilson. 2011. “Way Down in the Hole”: Systemic Urban Inequality and The Wire. *Critical Inquiry* 38 (1): 164–188.
- Chan, Kenneth. 1998. The Construction of Black Male Identity in Black Action Films of the Nineties. *Cinema Journal* 37 (2): 35–48.
- Cureton, Steven R. 2009. Something Wicked This Way Comes: A Historical Account of Black Gangsterism Offers Wisdom and Warning for African American Leadership. *Journal of Black Studies* 40 (2): 347–361.
- Cooper, Frank Rudy. 2012. „The King Stay the King: Multidimensional Masculinities and Capitalism in The Wire“. In *Masculinities and the Law: A Multidimensional*

- Approach*, Frank Rudy Cooper and Ann C. McGinley (eds.), 96–115. New York: New York University Press.
- Garrett, Stephen. 2012. „Why We Love TV’s Anti-heroes“. In *Signs of Life in the USA*, Seventh Edition, Sonia Maasik and Jack Solomon (eds.), 318–321. Boston – New York: Bedford/St. Martin’s.
- Gehring, Wes D. (ed.) 1988. *Handbook of American Film Genres*. New York: Greenwood Press.
- Gibson III, Ernest L. 2011. “For Whom the BELL Tolls”: The Wire’s Stringer Bell as Tragic Intellectual. *Americana: The Journal of American Popular Culture* 10 (1). Dostupno na: http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2011/gibson.htm
- Harold, James. 2012. „A Moral Never-Never Land: Identifying with Tony Soprano“. In *Signs of Life in the USA*, Seventh Edition, Sonia Maasik and Jack Solomon (eds.), 296–304. Boston – New York: Bedford/St. Martin’s.
- Hess Wright, Judith. 2003. „Genre Films and Status Quo“. In *Film Genre Reader III*, Barry Keith Grant (ed.), 42–50. Austin: University of Texas Press.
- Jacobson, Mark. 2000. „The Return of Superfly“. *New York Magazine* 7. August 2000. Dostupno na: <http://nymag.com/nymag/features/3649/>.
- Jacobson, Mark. 2007. „Lords od DopeTown“. *New York Magazine* 5. Novembar 2007. Dostupno na: <http://nymag.com/guides/money/2007/39948/index3.html>.
- Kovačević, Ivan. 2007. Sremski berberin u vremenima promena. *Etnoantropološki problemi* 2 (1): 11–28.
- Langman, Larry and Daniel Finn. 1995. *A Guide to American Crime Films of the Forties and Fifties*. Westport, CT.: Greenwood Press.
- Leitch, Thomas. 2002. *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lenoir, J. D. 1976. Prikaz knjige „Black Mafia: Ethnic Succession in Organized Crime“ by Francis A. J. Ianni. *American Anthropologist*, New Series, 78 (4): 908.
- Marsden, Madonna. 1992. „The American Myth of Success: Visions and Revisions“. In *Popular Culture: An Introductory Text*, Kevin Lause and Jack Nachbar (eds.), 134–148. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Meyer, Richard E. 1980. The Outlaw: A Distinctive American Folktype. *Journal of the Folklore Institute* 17 (2/3): 94–124.
- Mitchell, Edward. 2003. „Apes and Essences: Some Sources of Significance in the American Gangster Film“. In *Film Genre Reader III*, Barry Keith Grant (ed.), 219–228. Austin: University of Texas Press.
- Nadell, James. 1995. Boyz N The Hood: A Colonial Analysis. *Journal of Black Studies* 25 (4): 447–464.
- Neale, Steve. 2000. *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Nunn, Kenneth B. 2002. Race, Crime and the Pool of Surplus Criminality: Or Why the “War on Drugs” Was a “War on Blacks”. *Journal of Gender, Race & Justice* 6: 381–445. Dostupno na: <http://scholarship.law.ufl.edu/facultypub/107>
- O’Kane, James M. 1969. Ethnic Mobility and the Lower-Income Negro: A Socio-Historical Perspective. *Social Problems* 16 (3): 302–311.
- Oliver, William. 2006. “The Streets”: An Alternative Black Male Socialization Institution. *Journal of Black Studies* 36 (6): 918–937.

- Peterson, James Braxton. 2009. „Corner-Boy Masculinity: Intersections of Inner-City Manhood“. In *The Wire: Urban Decay and American Television*, Tiffany Potter and C. W. Marshall (eds.), 107–121. New York – London: Continuum.
- Potter, Tiffany and C. W. Marshall (eds.). 2009. *The Wire: Urban Decay and American Television*. New York – London: Continuum.
- Raeburn, John. 1988. „Tha Gangster film“. In *Handbook of American Film Genres*, Wes D. Gehring (ed.), 45–63. New York: Greenwood Press.
- Rafter, Nicole. 2000. *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Read, Jason. 2009. „Stringer Bell’s Lament: Violence and Legitimacy in Contemporary Capitalism“. In *The Wire: Urban Decay and American Television*, Tiffany Potter and C. W. Marshall (eds.), 122–134. New York – London: Continuum.
- Reid, Marc. 1995. „The Black Gangster Film““. In *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant, 472–489. Austin: University of Texas Press,
- Rubenstein, Edwin S. 2016. *The Color of Crime: Race, Crime and Justice in America*. Revised Edition. New Century Foundation. Dostupno na: <https://2kpcwh2r7p-hz1nq4jj237m22-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2016/03/Color-Of-Crime-2016.pdf>
- Shadoian, Jack. 2003. *Dreams & Dead Ends: The American Gangster Film*. Edition: 2nd. New York: Oxford University Press.
- Strinati, Dominic. 2000. *An Introduction to Studying Popular Culture*. London – New York: Routledge.
- Todorov, Cvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad.
- Warshaw, Robert. 2002. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Harvard University Press.

Izvori

- Mark Jacobson, „The Return of Superfly“, *New York Magazine*, 7. August 2000. Dostupno na: <http://nymag.com/nymag/features/3649/>
- Mark Jacobson. 2007. „Lords od Dopestown“. *New York Magazine* 5. Novembar 2007. Dostupno na: <http://nymag.com/guides/money/2007/39948/index3.html>
- Biography: Frank Lucas, Drug Dealer. Dostupno na: <http://www.biography.com/people/frank-lukas-25371>.

Dragana Antonijević

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

American gangster: "Black Godfather" as a socio-cultural contradiction

The paper analyzes the film *American Gangster* (2007), directed by Ridley Scott. The film tells the story of the life of the black gangster Frank Lucas, an extraordinary, intelligent and capable man. At the beginning of the paper I give a comment on the reasons for choosing this particular film, after that I give a diegesis of the film which includes a brief biography of Frank Lucas which represents one of the contexts for the analysis and the basic synopsis of the film. After this, a generic analysis is applied – it gives the most important elements of the gangster film genre and their brief history, in order to convey which of these are present in the analyzed film. Within the confines of the genre, two specific issues are considered in detail: historical reconstruction and the mythologization of the gangster through the folklorization and popularization of the character. The contextual analysis is dedicated to the relationship between criminal activity, competition, aggression, and the "American dream" as an ideal and a way of life. On the other hand, the issue of ethnic and especially black criminal activity in American ghettos is considered as the context within which Lucas operated. The semantic analysis summarizes some of the basic socio-cultural contradictions in the movie, and determines its ideological framework and message.

Key words: gangster movies, biographical film, the American dream, mythologization of anti-heroes, black urban crime, historical reconstruction

Le gangster américain: „Black Godfather“ comme une contradiction socio-culturelle

Dans cet article est analysé le film *Le gangster américain* (2007) réalisé par Ridley Scott, sur la vie du gangster noir Frank Lucas, homme hors du commun, intelligent et capable. Tout d'abord nous donnons des explications sur les raisons du choix de ce film; ensuite est présentée la diégèse du film qui contient une brève biographie de Frank Lucas, à la fois un des contextes pour l'analyse et la synopsis principale du film. C'est ensuite qu'a été effectuée l'analyse générique où les principaux éléments du modèle générique des films de gangsters et leur bref historique ont été donnés, pour ainsi permettre d'analyser les caractéristiques du genre présentes dans le film analysé. Deux problèmes spécifiques ont été examinés plus en détail dans le cadre du genre: la reconstruction historique et la mythisation des gangsters à travers la folklorisation et la popularisation de ces personnages. D'une part l'analyse contextuelle a été consacrée

au rapport existant entre la criminalité, la compétition, l'agressivité et le „rêve américain“ en tant qu'idéal et mode de vie. D'autre part, le problème de la criminalité ethnique et particulièrement de la criminalité noire a été replacé dans le contexte des quartiers ghettoïsés des villes américaines, environnement dans lequel opérait Lucas. L'analyse sémantique a condensé certaines des principales contradictions socio-culturelles dans le film, fixant ainsi son cadre idéologique.

Mots clés: film de gangsters, film biographique, rêve américain, mythisation des antihéros, criminalité urbaine noire, reconstruction historique

Primljeno / Received: 10.07.2017

Prihvaćeno / Accepted: 27.07.2017.