

IMPLIKACIJE TEME IDENTITETA U VUDI ALENOVOM *ZELIGU*

Žarko Martinović

This essay revisits Woody Allen's master-piece *Zelig* whose originality and importance cannot be attributed exclusively to technical cinematographic innovations. More significantly, this postmodern movie should be appreciated for its contents, wittiness and wisdom, the qualities of a great visionary polysemantic work of art. From time distance of more than three and a half decades, *Zelig* remains an important mockumentary parodying pseudo-historiography or the culture of spectacle, and depicting the problems of both individual and collective identity that acquire special actuality in 21st century, the era of new conformity stimulated by the widespread use of internet and social networks.

Zelig (1983), autorski film Vudija (Woody) Alena (Allen), stekao je ugled jednog od prvih i najznačajnijih djela postmoderne kinematografije. Na ponovno razmatranje ovog remek-djela, u kome je Vudi Alen režiser, scenarista i tumač glavne role, motiviše nas važnost teme identiteta koju film pokreće na originalan način i čija je aktuelnost stekla nove dimenzije u XXI vijeku, u odnosu na uticaj društvenih mreža u eri globalizacije. Ovdje ćemo prvo izložiti narativni i diskurzivni sloj filma jer je to preduslov za uočavanje složenih implikacija teme individualnog i kolektivnog identiteta.

Naracija

Vudi Alenov *Zelig* je priča o čovjeku koji bez napora usvaja ne samo fizički izgled i izraze lica, već u potpunosti preuzima identitet ljudi oko sebe, uključujući podražavanje zanimanja, psiholoških karakteristika i društvenog statusa osoba u čijoj se blizini nalazi. Isto kao što *Zelig* podražava ljude oko sebe, Vudi Alen sa *Zeligom* imitira izgled crno-bijelih filmova pravljenih 1920-ih. Početne dokumentarne sekvence brzo zamjenjuju fikcionalne odnosno pseudo-dokumentarne. Životopis Leonarda Zeliga prikazuje pozne 1920-e i 1930-e godine, uz prisustvo stvarnih ikona tog razdoblja i fikcionalnih osoba koje su navodno živjele u istom istorijskom periodu. Štoviše, svi savremenici autora filma realizovanog 1983. godine komentarišu fenomen *Zelig* kao da se stvarno dogodio. Među njima su Suzan Sontag (Susan Sontag), nobelovac Sol Belou (Saul Bellow), psihoanalitičar Bruno Bettelheim (Betlhajm) i mnogi drugi koji se pojavljuju u scenama u tehnikoloru praveći izraziti kontrast sa dokumentarnim i pseudodokumentarnim crno-bijelim kadrovima koji prikazuju razdoblje 1920-ih i 1930-ih godina.

Nasuprot postupku ozbiljnih dokumentarnih filmova koji teže da stvarnost učine uvjerljivijom tako što će je pretvoriti u fikciju, Vudi Alen čini upravo obrnuto. On u *Zeligu* stvara fikcionalni dokumentarni (pseudodokumentarni) film o osobi koja je tvorevina mašte. Pritom, Alen sjajno parodira ozbiljni stil istorijskih istraživačkih filmova upotrebljavajući kompletan armamentarijum dokumentaraca – arhivske sekvence, isječke iz filmskih novosti, stare novinske vijesti i fotografije, filmove napravljene za vrijeme medicinskog ispitivanja i liječenja, kućni bioskop i veliki broja intervjua sa stvarnim ličnostima, ali i sa fikcionalnim likovima. Na osnovu odnosa drugih likova prema tako neobičnoj i slavnoj (a ustvari fikcionalnoj) ličnosti kakav je

filmski Zelig, Vudi Alen pravi pseudoistoriografiju u kojoj stapanjem stvarnosti i mašte otvara perspektivu za šire sagledavanje američkog društva. Crno-bijele sekvence filma do gledalaca prenose atmosferu iz američkih 1920-ih i 1930-ih godina, ere džeza, urnebesnih zabava i vremena prohibicije kada je u alkoholnim pićima „uživao svako ko je mogao da ih nabavi“ (Zelig, 1983).¹ Izbor muzike doprinosi potpunom uživljavanju gledalaca u eru 1920-ih i 1930-ih godina.

Narator filma koristi tehniku *glasa preko*² da bi objasnio glavne pojedinosti iz porodične istorije glavnog junaka filma:

„Ko je bio taj Leonard Zelig koji je htio, kako izgleda, da svuda ostavi snažan utisak? Sve što se zna o njemu je to da je bio sin glumca na jidišu³ po imenu Moris Zelig, čije je tumačenje uloge Puka u pravovjernoj verziji *Sna ljetnje noći* bilo hladno primljeno. Drugi brak Zeliga starijeg obilježile su bučne i stalne svađe, tako da se kuglana žalila na buku koju je pravila porodica sa stanom iznad kuglane.“

Od naratora filma saznajemo da je Zelig bio traumatizovan u svom đaćkom dobu:

„Kao učenika često su ga maltretirali antisemiti. Njegovi roditelji, koji su ga smatrali odgovornim za sve i nikada ga nisu branili, staju na stranu antisemita. Oni ga često kažnjavaju zatvarajući ga u potpuno crni orman. Kad su stvarno bijesni, ulaze u orman zajedno s njim.“

¹ Svi citati iz filma *Zelig* su moj prevod prema: *Zelig* (1983/ 1987) [Video-DVD] / Orion Pictures and Warner Bros ; written and directed by Woody Allen; a Jack Rollins and Charles H. Joffe production.

² Za razliku od intervjua sa živim očevicima, ova tehnika umanjuje uvjerljivost i vjerodostojnost prikazanih događaja, ukazujući da će u *Zeligu* glavni autorski pristup biti parodija, što je karakteristično i za sljedeće Alenove filmove: *Uzmi novac i bježi / Take the Money and Run* (1969), *Muževi i žene / Husbands and Wives* (1992), *Slatko i nisko / Sweet and Lowdown* (1999).

³ Jidiš je zvanični jezik istočnovevropskih Jevreja.

Na svom odru, Moris Zelig kazuje svom sinu da mu je život bio košmar bez smisla, pun patnji, a jedini savjet koji mu daje je da nikada ne baci konopac.“

U prvom od kadrova u koji prikazana je Suzan Zontag (1933–2004), američka spisateljka i feministkinja, uticajna kulturna ikona posljednjih decenija XX vijeka, poznata po svojim esejima o fotografiji, bolesti, ratu i drugim aktuelnim temama. Ona daje osvrt na decenije Zeligove neobične karijere: „Bio je fenomen 1920-ih. Mislim da je u to vrijeme bio jednako poznat kao i Lindberg. To je zaista zaprepašćujuće.“

Uvjerljivost filma treba da uvećaju kadrovi u kojima znamenite ličnosti, svjedoci razdoblja 1920-ih i 1930-ih govore o Zeligu. Međutim, uvjerljivost se smanjuje kada se pisac Frensis Skot Ficdžerald, autor romana *Veliki Getsbi*, autor čuven po dje-lima fikcije, pojavljuje kao svjedok događaja iz Zeligovog života. Ficdžerald je navodno zabilježio kako je na zabavi, upriličenoj 1928. godine na Long Ajlendu, „opazio čovjeka aristokratskog držanja, po imenu Leon Selvin, ili Zelman, koji je u društvu sa uglednim gostima, kremom visokog društva, govorio prefinjenim bostonskim akcentom i dijelio njihovu naklonost prema republikancima“ (Allen, 1983). Međutim, poslije sat vremena se prenerazio kad je vidio da se ta ista osoba nalazi zajedno sa kuhinjskim osobljem i prostačkim naglaskom, „kao neko iz gomile“, izgovara da je demokrata.

Irving Hau (Howe), književni kritičar, tvrdi da je Zelig bio vrlo čudan. On smatra da priča o Zeligu reflektuje prirodu civilizacije i karakter Zeligove epohe. Sol Belou se nadovezuje izjavom da je priča o Zeligu „sasvim bizarna“. Po njemu, Zelig je bio „vrlo zabavan ali je istovremeno dirnuo ljude u jedan živac, možda na neki način na koji oni radije ne bi željeli da budu dirnuti“. Psihoanalitičar Bruno Betlhajm (Bettelheim) kritički razmatra odnosa između Zeliga i društva njegovog doba:

„Ljekari su beskonačno raspravljali o pitanju da li je Zelig bio psihotičan ili samo neurotičan. Ja lično sam smatrao da njegova osjećanja ustvari nijesu bila nimalo različita od normalnih, od onog što bi se moglo nazvati dobro prilagođenom, normalnom osobom, jedino su bila izražena do prekomjernog stupnja. Lično sam vjerovao da bi se o njemu realno moglo misliti kao o ultimativnom konformisti.“

U *Zeligu* je karakteristično cameo pojavljivanje velikog broja stvarnih osoba sa akademskim zvanjima, istorijskih ličnosti i popularnih medijskih ikona.⁴ Kadrovi stvarnih osoba, čiji iskazi ponekad teže da ukinu nevjericu u istinitost priče o Zeligu, smjenjuju se sa kadrovima u kojima o Zeligovom životu i dobu svjedoče fiktionalni likovi.

Filmska naracija prikazuje kako Zelig u odraslom dobu prolazi kroz čak 44 preobražaja. Prema filmskom naratoru, „prva bilješka o Leonardu Zeligu je njegova pojava na terenu bejzbol tima *Njujork Jenkija* u toku derbija kada je ‘nepoznati uljez na terenu’“ (Allen, 1983). U morfing-sekvenci,⁵ dok je u društvu gojaznih osoba, Zeligov trbuh se sve više povećava. U drugoj morfing-sekvenci, Zelig u jednom čikaškom orkestru afroameričkih muzičara mijenja svoj lik pretvarajući se u crnca – usne mu zadebljavaju, koža pocrni. Zelig se štiti postajući upravo ono od čega mu prijeti opasnost. Tako u Čikagu sa članovima Al Kaponeove bande izgleda kao jedan od njih. Poprima i rasne osobine osoba u čijoj se blizini nađe. U Kineskoj četvrti poprima „orijentalne“ crte. Sa starijim Indijancem, dobija kesice podočnjake ispod očiju i orlovski nos, a na glavi a iza tjemena mu strše dva sokolova pera.

⁴ Imena svih ličnosti koje se pojavljuju u filmu *Zelig* navedena su na sajtu : <https://en.wikipedia.org/wiki/Zelig> pristupljeno 23. X 2018.

⁵ Morfing je naziv za filmsku, odnosno video tehniku brze promjene izgleda i oblika nekog lika; ova tehnika se najčešće koristi u filmovima naučne fantastike (Martinović Ž. i Martinović M, 1995).

Zelig kao „čovjek kameleon“ stiće međunarodnu slavu. Pjevačica Helen Kejn (Kane) snima cvrkutavu pesmu „Dani kameleona“ (“Cameleon Days”) posvećenu Zeligu. U modi je novi ples nazvan kameleon; parovi plešu palacajući jezikom i njime dotiču svoje dlanove aludirajući na ponašanje kameleona – guštera. Ples stiće veliku popularnost; u vrijeme Zeligove turneje po Francuskoj, slavna Džozefina Beker (Josephine Becker) u Foli Beržeru (*Folies Bergères*) izvodi svoju verziju plesa kameleon.

Nije nimalo neočekivano što će Zelig kao glavna zvijezda glavnih medija svog razdoblja (štampe, radija i filmskih novosti) pobuditi i interesovanje medicinske struke od koje masovni mediji traže odgovor na pitanje o prirodi Zeligovim jedinstvenim sposobnostima. U čuvenoj bolnici Menhetn, gdje je Zelig primljen na ispitivanje, dr Alen Sindel (Alan Sindell) izjavljuje da je Zelig „naučni fenomen svog doba a možda i svih vremena“. Međutim, mišljenja ljekara o uzroku Zeligove bolesti se razilaze. Prema jednoj od hipoteza, Zeligovu bolest izazvalo je „loše varenje izazvano meksičkom hranom“. Jedan doktor izjavljuje da Zelig najvjerojatnije ima tumor mozga: „Ne bih bio iznenađen da umre za nekoliko nedelja. Ironično, poslije dve nedelje, baš taj doktor umire od tumora mozga dok je Zelig fino.“

Poslije bezuspješnog traganja za organskom bolešću, Zelig biva otpušten iz bolnice na kućnu njegu kod svoje sestre. Ona koristi priliku i zajedno sa svojim partnerom organizuje javne nastupe Zeliga, čovjeka-kameleona, širom Amerike i Evrope. Oni sklapaju ugovore za čitavu franšizu proizvoda, počev od reklama za šibice, marki sapuna, pa do raznih melodija inspirisanih čovjekom-kameleonom, što im donosi čitavo bogatstvo.

Poslije iznenadne sestrine smrti u Španiji, Zelig ponovo nestaje. Zahvaljujući svojim sposobnostima transformacije, Zelig stiže do Vatikana, gdje je prikazan u naizgled sasvim autentičnoj sceni

hvatanja u koštac sa sveštenicima oko pape Pija XI na svečanom balkonu crkve Svetog Petra u Rimu, dok je na trgu okupljena velika masa vjernika. Tada „papa Pije XI pokušava da uljeza istjera svojim papskim dekretom“ (Allen, 1987: 84), a italijanske vlasti zbog ovog skandala vraćaju Zeligu brodom u SAD.

Eminentni psihijatar dr Judora Flečer (Eudora Fletcher) (koju igra Mia Farou – Mia Farrow) preuzima Zelig na lečenje. Koristeći hipnozu i psihoanalitičku psihoterapiju, ona uviđa da Zelig snažno čezne za odobravanjem i fizički se mijenja da bi se saobrazio s drugim osobama u čijoj se okolini zatekne. Uspijeva da izliječi Zeligu tako što mu vraća samopoštovanje, ali on tada postaje izrazito netolerantan prema stavovima drugih osoba.

Štampa koja stalno prati Zeligov slučaj senzacionalno objavljuje „Ljekarka izliječila kameleona.“ Iako se „normalizovao“, Zelig ne gubi svoju popularnost. Gradonačelnik Njujorka ukazuje čast Zeligu predajući mu ključeve Njujork Sitija. Zelig prodaje svoju autobiografiju filmskim producentima u Holivudu. Novinski magnat Vilijem Randolph Herst (William Randolph Hearst)⁶ okuplja oko sebe elitno društvo iz epohe 1930-ih: Čarli Čaplin (Charlie Chaplin), Kerol (Carole) Lombard, Džejms Kegni (James Cagney), Dolores del Río, Marion Devis (Davies), Kler Vindzor (Claire Winsdor) a među njima su i Judora i Zelig (koji su u međuvremenu postali zaljubljeni par).

„Normalizovani“ Zelig savjetuje mlade kako da očuvaju samopoštovanje:

„Djeco, treba da budete to što ste. Ne radite kao drugi zato što mislite da oni znaju sve. Budite svoji, govorite slobodno i kažite što imate na umu. Možda to nije moguće u stranim zemljama, ali takav je američki način. Običavao sam da budem član porodice reptila, ali ne više.“

⁶ Vilijem Randolph Herst je Orsonu Velsu poslužio kao model za lik Čarlsa Fosteru Kejna, glavnog lika filma *Građanin Kejn* Vidjeti: Martinović M. i Martinović Ž, 1995.

Professor Džon (John) Blum se pohvalno izražava o Zeligovom savjetu. On smatra da je Zelig značajan za američki narod kao simbol samopoboljšanja u vrijeme velike ekonomske krize (tzv. Velike depresije) a Suzan Zontag se slaže s njim.

Dok se doktorka Flečer i Zelig pripremaju za venčanje, nastaje preokret. Mediji objavljuju Zeligove prestupe koje je počinio dok je poprimao uloge raznih ličnosti. Pokreću se desetine sudskih sporova. Mnoge žene tvrde da imaju djecu čiji je volšebno nestali otac upravo Zelig koji ih je ostavio odmah nakon njihove ljubavne afere. Zelig biva optužen za bigamiju, preljubu, saobraćajne nesreće, plagijatorstvo, nanošenje štete domaćinstvima, nehat, oštećenje lične svojine, nepotrebna vađenja zuba koja je obavljao u ulozi stomatologa. Zelig se na svoj humorni način javno obraća svima oštećenima:

„Želio bih da se svima izvinim. Strašno mi je žao što sam se oženio svim tim ženama. Ne znam, izgledalo mi je da baš to treba da uradim. Najviše se izvinjavam porodici Trokman u Detroitu, ... nikad u životu nijesam obavio porađaj djeteta ... mislio sam da su kliješta za led prava stvar za to ... I gospodinu kome sam izvadio slijepo crevo... Ja ne znam šta da kažem, ako mu je to utjeha ... možda je još uvek tu negdje, u kući.“

U situaciji u kojoj nije više model uzornog građanina već je pretvoren u kriminalca, Zelig se ne osjeća bezbjedno i ponovo traži spas u svojoj bolesti. Poslije večere u grčkom restoranu i preobražavanja u Grka, Zelig nestaje i ponovo se pojavljuje u Evropi gdje opet pokušava da se saobrazi sa svojom okolinom.

Kulminacija Zeligove transformacije je pojavljivanje u uniformi naciste, u nacističkoj povorci u Minhenu, i na nacističkom mitingu, u prvom redu iza Hitlera koji drži govor pred okupljenom masom. Dr Judora Flečer, koja je već mjesecima uzaludno tražila Zeliga, pronalazi ga upravo na osnovu novinske fotografije na kojoj je uslikan sa nacistima. Kad na nacističkom mitingu prepozna Judoru, Zelig joj se javlja, čime remeti

Hitlerov govor.⁷ Srećni trenutak ponovnog spajanja Judore i Zeliga prikazan je kao film u filmu, kao sekvenca iz navodnog igranog filma o Zeligu naslovljenog „Čovjek koji se menja“ (*Changing Man*).

Sekvenca Judorinog i Zeligovog bjekstva od nacista je spektakularna. Zahvaljujući Judorinim sposobnostima pilotiranja, bježe avionom. Situacija se komplikuje kad Judora, uoči opasnosti da ih sustigne eskadrila njemačkih aviona, od straha gubi svijest. Kako o tome u narednoj sekvenci filma „svjedoči“ ostarela Judora, tada ih je spasila Zeligova sposobnost vještog imitiranja njenih pilotskih sposobnosti. Oni izmiču nacističkim lovcima i Zelig postaje heroj postižući najbrži let preko Atlantskog okeana s avionom naopačke. Primajući odlikovanje na svečanom dočeku u Njujork Sitiju, Zelig izjavljuje: „Nikad u svom životu nijesam letio, što tačno pokazuje šta možete da uradite ako ste totalno psihotični.“

Na kraju, iz odjavne špice filma saznajemo da su doktorka Flečer i Zelig zajedno dugo živjeli i bili srećni u ličnom i profesionalnom životu. Ona se bavila psihoanalitičkom praksom, a on je držao predavanja o svojim iskustvima preobražavanja. Na samrtnom odru, stari Zelig priznaje da je stigao do sredine knjige *Mobi Dik* i da jedino žali što neće živjeti dovoljno dugo da sazna kako se roman završio.

Sažimajući kompleksnu naraciju *Zeliga*, istaknimo da su glavni profilmski događaji: Zeligovo saobražavanje sa okolinom odnosno kameleonstvo koje mu donosi niz komplikacija, njegova psihoterapija kod doktorke Flečer i normalizacija, status slavne ličnosti ali i pad u nemilost, ponovno nazadovanje i recidiv kameleonstva, niz spasavanja uz pomoć njegove ljubavi Judore (prirodno), ili blagodareći bolesti (paradoksalno). Uz to,

⁷ U jednoj „dokumentarnoj“ sceni, jedan bivši SS oficir izjavljuje da je taj događaj mnogo zabrinuo i razbjesnio Hitlera: „Njemci nijesu vjerovali svojim očima. Vjerovatno bi mučili Zeliga da su mogli da ga uhvate.“

svi događaji su dvostruko kodirani, ili na nivou fikcije i na nivou „stvarnosti intervjua“, odnosno na planu prikaza Zeligovog života i na planu filma o Zeligovom životu „Čovjek koji se mijenja“. Takav postupak odigravanja scene i njenog ponavljanja je u osnovi parodije i, kako ističe Nas (1992), karakterističan je za postmoderni film.

Filmska tehnika i efekti komičnog

Neobična fikcionalna priča o Zeligu je ostvarena specifičnim kinematografskim tehnikama koje su bile potpuno nove 1983. godine, u vrijeme premijere filma. Da bi sekvence *Zeliga* učinio identičnim igranim, odnosno dokumentarnim filmovima iz 1920-ih i 1930-ih, Vudi Alen je sa svojim saradnicima koristio tehniku defokusiranja i neizoštrenosti slike, slab kvalitet zvuka, pa čak i grebanja filmske trake; prenio je utisak trapavosti i naivnosti rane filmske tehnologije 1920-ih i njenu sličnost sa filmskim novostima. Prema Bernardu Benolielu (Benoliel, 1983), korišćenje takvih filmskih tehnika je omogućilo da se slike dvije epohe odvojene periodom od pola vijeka prikazu kao da čine skoro beskonačni niz i stvore iluziju događanja u dva vremena – 1920-ih i 1930-ih godina, s jedne i 1983. godine, s druge strane. Uz to, autori filma su virtuožno koristili izvanredne specijalne efekte i tehnike koji su zbog svoje vrijednosti zadržani i usavršeni u našem digitalnom dobu. Upotreba takve filmske tehnologije je omogućila da se Vudi Alen (kao Leonard Zelig) pojavljuje u izmijenjenom istorijskom filmskom kadru ili u novosnimljenom kadru koji treba da bude istovjetan sa traženim istorijskim standardima. Najkomičniji efekt je ostvaren interakcijom između Zeliga i drugih fikcionalnih osoba sa stvarnim osobama iz epohe 1920-ih i 1930-ih.

Tehničke inovacije u *Zeligu* nijesu očarale samo gledaoce, već i prve kritičare filma. Oni su se u svojim prikazima filma usred-

sredili na ono što prvo pada u oči posmatračima filma – efekte komičnog i tehnička dostignuća filma. Neprijatno iznenađen takvim pristupom filmu, Vudi Alen je izjavio:

„Po mom mišljenju, tehnika je fina. Mislim da je tehnički rad na filmu bio zabavan i to je bilo malo postignuće a lično me najviše zanimao sadržaj filma.“ (Allen & Bjorkman, 1994).

Istinske višeznačne dimenzije *Zeliga* sagledane su tek u naknadnim refleksijama i promišljanju.

Tema identiteta u Zeligu

Intermedijalnost i intertekstualnost *Zeliga* čine njegova bitna obilježja. U filmu je istaknuta važna uloga medija u nastanku popularne kulture, što je prikazano u raznim kontekstima komunikacije (od interpersonalne, interkulturalne, intervjuisanja, organizacijske, sve do javne i masovne komunikacije). *Zelig* parodira važne aspekte velikog broja značajnih filmova. Pomenućemo *Građanina Kejna* (kao primjer Alenove parodije uspona i pada velike ličnosti) i film *Crveni / Reds* Vorena Bitija (Warren Beatty, 1981) u kome je parodirano uporno traganje Luiz Barajant (Louise Bryant), u ulozi Dajen Kiton (Diane Keaton) za slavnim Džonom Ridom (John Reed)⁸ (u ulozi Vorena Bitija) preko ledom okovane Finske, koje je paralelno potrazi dr Flečer za Zeligom (Yacowar, 2006). Kadrovi filma u kojima gledamo zaluđenost Zeligom i iznošenje optužbi protiv njega parodiraju zaluđenosti američke nacije Čarlijem Čaplinom i sudskim procesima protiv ovog genijalnog umjetnika (Perlmutter, 1991).

U međusobno isprepletanim temama *Zeliga*, koje se dotiču društvenih uslova u Sjedinjenim Američkim Državama (SAD)

⁸ Džon Rid je bio američki novinar, pjesnik i društveni aktivista, pisac prve knjige na engleskom jeziku o Oktobarskoj revoluciji. Videti: [https://en.wikipedia.org/wiki/John_Reed_\(journalist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Reed_(journalist)) pristupljeno 20. 11. 2019.

između dva svjetska rata, trougaone relacije između granične *neurotično-psihotično* individue, društva i psihoanalize, pitanja feminizma (Barr & Feldstein, 1989), kulture spektakla, politike i istorije, kao i u komentarima iz 1980-ih godina, dominira tema *čovjekovog identiteta*, posebno *skrivanja i gubitka identiteta*. Implikacije teme identiteta u *Zeligu* obuhvataju ne samo pitanje kameleonstva i traganje za individualnim identitetom u dualnom psihoterapijskom odnosu, već i probleme kolektivnog identiteta koji uključuju: prvo, pitanje nacionalnog identiteta i asimilacije Jevreja i drugih nacija, drugo, pitanje političkog identiteta u vezi sa priklanjanjem konvencijama i autoritetu i treće, otuđenost i manjak autentičnosti u današnjem razdoblju koje karakterišu društvene mreže i globalizacija.

Zelig je fikcionani lik, plod mašte Vudija Alena.⁹ Na jidišu, riječ zelig znači „blažen“ ili „blagoslovljen“ (engl. *blessed*). Prema jednoj definiciji, Zelig je osoba koja može da mijenja izgled, ponašanje i stavove, kako bi joj bilo potaman u svakoj situaciji.¹⁰ Definicija u drugom rječniku dopunjava prethodnu: „Riječ ‘zelig’ može referisati na dvije stvari: 1. osobu koja nesvjesno podražava crte ili izgled osoba sa kojima je povezana; 2. osobu koja se svuda pojavljuje, često na neupadljiv način.“¹¹

⁹ Prema Vikipediji, poznate su tri osobe sa prezimenom Zelig: Jack Zelig (1888–1912), američki gangster; Zelig Mogulescu ili Sigmund Mogulescu (1858–1914), glumac Jidiš teatra; Haris (Harris) Zelig (1909–1992), američki lingvist. Neobična je podudarnost što je jedan od njih, Zelig Mogulescu bio glumac, kao i navodni Moris Zelig, otac fikcionalnog junaka filma, Leonarda Zeliga. [https://en.wikipedia.org/wiki/Zelig_\(disambiguation\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Zelig_(disambiguation)) pristupljeno 18. 11. 2019

¹⁰ Vidjeti: <https://www.lexico.com/en/definition/zelig> pristupljeno 8. 5. 2019.

¹¹ Vidjeti: <https://www.thefreedictionary.com/Zelig> pristupljeno 8. 5. 2019. I drugi poznati rječnici daju slične definicije.

Tema gubitka unutrašnjeg jezgra individualnog identiteta koji čini sopstvo motivisala je Vudija Alena da stvori *Zeliga*. O tome svjedoči njegova izjava:

„Želio sam da ovaj film bude moj komentar o svojevrsnoj opasnosti napuštanja svog vlastitog istinskog sopstva, pri čemu se pojedinac trudi da bude voljen, da ne pravi nevolje, da se saobrazi, i kuda ga to može odvesti“. (Allen & Bjorkman (1994, 141).

Poslije dugog premišljanja i oprobavanja raznih naziva među kojima su bili: *Mačkine pidžame* / *The Cat's Pyjamas*, *Najbolja* / *Bees Knees* (dva nježna termina iz 1920-ih), *Čovjek koji se mijenja* / *The Changing Man* (naslov koji je kasnije dao filmu unutar filma), *Kriza identiteta i njen odnos sa poremećajem ličnosti*. Vudi Alen je izabrao naslov *Zelig* vjerujući da će tako film „postati dio popularne kulture“. ¹²

Diskurzivni nivo filma pokreće tumačenje fenomena *Zelig*. Štoviše, istoričar Džon Morton Blum tumači razna mišljenja o Zeligu koja iznose drugi komentatori i dolazi do paradoksalnog zaključka da su ona zanimljivija od samog Zeliga. Očito, Vudi Alen kao istinski postmoderni autor eksperimentiše sa žanrom dokumentarnog filma prikazujući lik Zeliga u fragmentima i dodajući komentare radnje i komentare komentara, čime pravi metakinematografski sloj koji dostiže kulminaciju sa „Čovjekom koji se mijenja“, filmom u filmu, odnosno metafilmom. Na taj način, postignuta je široka referencijalnost (Feyerabend, 2015), što s jedne strane onemogućava svođenje *Zeliga* samo na komediju i parodiju, a s druge strane, čini da svako razmatranje teme identiteta u *Zeligu* nužno bude redukcionističko. Ipak, ako sagledamo razne dimenzije individualnog i kolektivnog identiteta, kao i gubitka identiteta u *Zeligu*, ne gubeći iz vida njihovu povezanost, možemo se približiti sveobuhvatnom razumijevanju njihove mnogoznačnosti.

¹² <http://www.woodyallenpages.com/films/zelig/> pristupljeno 2. 12. 2019.

Zeligov sindrom kao specifični poremećaj individualnog identiteta

Alenovo komično i ironično prikazivanje višestruke ličnosti u liku Leonarda Zelig je djelovalo inspirativno na mnoge proučavaoce poremećaja ličnosti, pa je nekoliko autora definisalo *Zeligov sindrom* (Moses, 1989; Conchiglia et al, 2007) odnosno *fenomen Zelig* (McGorry et al, 1987). Zeligov sindrom je u deskriptivnoj terminologiji nazvan *sindrom zavisnosti od sredine*, a karakteriše se time da pojedinac pri ispunjavanju svojih zadataka i ciljeva gubi bitna obilježja ličnog identiteta, posebno ličnu autonomiju i kontrolu nad fizičkim, sredinskim i socijalnim stimulusima (Lhermitte, 1986).

Zeligov sindrom je opisan kod raznih psihoza i shizofrenije (McGorry et al, 1987), ali i kod fronto-temporalne demencije i raznih organskih neuroloških bolesti koje remete funkcije čeonog režnja velikog mozga (Lhermitte, 1986; Conchiglia, et al, 2007; Flanagan et al, 2018). Lhermit (Lhermitte, 1986) smatra da Zeligov sindrom nastaje pri oštećenju čeonog režnja zato što oboljeli gubi sposobnost da se ponaša refleksivno i umjesto toga se ponaša refleksno. Konkilja i saradnici (Conchiglia et al, 2007) opisuju da je njihov pacijent sa Zeligovim sindromom preuzeo ulogu kuvara kad je ušao u bolničku kuhinju. Zeligov sindrom ima više komponenti koje se kod oboljelih sa manjim opsegom moždanog oštećenja mogu javiti izolovano. Posebno su izdvojene dvije komponente Zeligovog sindroma: *imitaciona* ponašanja (kod kojih pacijent teži da podražava gestove i pokrete egzaminatora) i *utilizaciona* ponašanja (stanje u kome pacijent automatski traži objekte i razne stimuluse u svojoj neposrednoj okolini i odmah ih koristi, kao da ne može odoljeti njihovoj privlačnosti). Gubitak lične autonomije pri regovanju na stimuluse u socijalnom kontekstu ima najvažniju biološku paralelu sa okolnostima u kojima je prikazan Vudi Alenov Zelig.

Kameleon se prilagođava spoljašnjoj, okolnoj sredini mijenjanjem boje kože. Za razliku od kameleona, Zelig se prilagođava drugoj živoj osobi tako što postaje isti kao ona. Podražavanje drugog ima neurobiološku osnovu. Sposobnost podražavanja drugog nije specifično ljudska osobina, već je opservirana i kod drugih razvijenih vrsta, naročito kod sisara i primata, koji mogu da imitiraju radnje drugih pripadnika svoje vrste. U neuronaučnim istraživanjima je otkriveno da u mozgu postoje tzv. ogledalni neuroni (engl. *mirror neurons*) koji su hiperaktivni prilikom posmatranja djelatnosti drugih osoba i u toku imitacionih ponašanja (Cook et al, 2014). Činjenica da svaki čovjek ima razvijene i aktivne ogledalne neurone mogla bi objasniti bar neka obilježja Zeligu-sličnog ponašanja.

Ni svaki od Zeligovih tjelesnih preobražaja, na primjer gojaznost, danas nije više toliko nevjerovatan koliko je to izgledalo u vrijeme realizacije filma *Zelig*; jedino je i dalje neostvariva njegova filmska brzina. Kako pokazuju najnovija istraživanja, gojaznost se može širiti preko društvenih veza (Christakis & Fowler, 2007; Powel et al, 2015). Pritom, imitaciono ponašanje nije ključni razlog za nastanak gojaznosti, već je u širem društvenom kontekstu značajna promjena ega pojedinca koji zbog promijenjene slike o sebi drugačije opaža društvene norme o prihvatljivosti svog tjelesnog izgleda.¹³

Filmoterapija i individualni identitet

U *Zeligu* su prikazani različiti metodi liječenja u kojima se odnos ljekar – pacijent bitno razlikuje. Pri prvoj Zeligovoj hospitalizaciji, liječenje je uvedeno bez postavljene dijagnoze.

¹³ Način na koji društvene mreže utiču na nastanak prekomjerne težine i gojaznosti su veoma složeni i međusobno su povezani. U njih spadaju: trendovi tjelesne težine u toku vremena; norme i preferencije za veličinu tijela; obrasci fizičke aktivnosti, način ishrane i dr. (Powel et al, 2015).

Kako piše Frank (2019), ljekari su tada u odnosu na Zelig bili u ulozi gospodara, a Zelig je bio u ulozi roba, prema Hegelovskoj dijalektici rob – gospodar (Hegel, 1984). Ljekari su na Zeligu projektovali svoju vlastitu bolest (tumor mozga) i svoje teorije (o pogrešnom položaju kičmenih pršljenova i o hormonskom disbalansu). Hiropraktičar je Zeligu promijenio položaj nogu i ostavio ga sa izvrnutim stopalima. Potencijalno najveća opasnost po Zeligov život je bila farmakoterapija eksperimentalnim lijekovima pod čijim uticajem se on penjao uz zidove i hodao po plafonu bolničke sobe. Iz te vizure, psihoterapija ima još veći značaj, zbog humanog odnosa ljekar – pacijent, bezbjednosti metode i njene mogućnosti da otkrije rane uzroke koji dovode do poremećaja identiteta.

Psihoterapija je u filmu prikazana kao veoma složen proces. Naglašena je uloga psihoanalitičarke dr Flečer koja je, nasuprot mnogim autoritetima u svojoj bolnici, zastupala mišljenje da je Zeligov problem psihološke, a ne organske prirode. Dr Flečer je prikazana kao inteligentna i samostalna osoba koja zna da se izbori za svoju karijeru i emocionalno se lično angažuje u rješavanju problema svojih pacijenata.¹⁴

Na početku terapije, Zelig ispoljava višestruke otpore, u čemu mu pomaže sposobnost lične transformacije. Tako se on pored eminentnog psihijatra dr Flečer i sâm pretvara u „priznatog“ psihijatra, ali u isto vrijeme i razmetljivca koji se hvališe: „Imao sam jedan zanimljivi slučaj. Liječio sam dva para sijamskih blizanaca koji su imali dvostruke ličnosti. Plaćalo me osam osoba.“

¹⁴ Figura psihijatra je česta u galeriji likova Vudija Alena koji je više od trideset godina bio u psihoanalitičkoj terapiji. U Alenovim filmovima, Judora je „jedini primer pozitivnog psihijatra.“ (Miguel Ángel Huerta Floriano. *The Cinema as Therapy: Psychoanalysis in the Work of Woody Allen*. <http://revis-tamedicinacine.usal.es/es/volumenes/78-vol4/num121/1042-the-cinema-as-therapy-psychoanalysis-in-the-work-of-woody-allen-html> pristupljeno 27. 10. 2018.

Pored ostalog, izjavljuje da je u Beču radio sa Sigmundom Frojdom i napisao nekoliko psihoanalitičkih radova. Stručnu saradnju sa Frojdom je navodno prekinuo zbog neslaganja oko koncepta „zavisti na penisu“. Frojd je smatrao da taj koncept „treba da bude ograničen samo na žene“, a Zelig se s tim nije složio.

Psihoterapijske sesije otkrivaju da je porijeklo Zeligovih preobražaja u infantilnim traumama. Dok je u hipnotičkom transu, prikazan kao bespomoćno dijete, Zelig se prisjeća:

„Tukao me moj brat. Moja sestra je tukla mog brata. Moj otac je tukao moju sestru, mog brata, i mene. Moja majka je tukla mog oca, moju sestru, mog brata i mene. Susjedi su tukli našu porodicu. Porodica iz donje ulice tukla je i susjede i našu porodicu.“

Toksični uticaj roditelja doveo je do bolesti sve troje dece: Zeligova sestra Rut je postala kradljivica, alkoholičarka i svirepi izrabljivač Zeligovog stanja. Zeligov brat Džek je izvršio samoubistvo a Zelig je postao kameleon da bi „bio voljen i bezbjedan“.¹⁵

Pod hipnozom Zelig iznosi potisnuti događaj iz vremena svog školovanja i otkriva rani početak svog konformističkog saobražavanja: „Jedan drug me pitao da li sam čitao *Mobi Dika*; baš zato što su ga svi iz razreda pročitali.“ Zelig je odgovorio potvrdno iako nije čitao tu knjigu.

U toku psihoanalitičke psihoterapije, dr Flečer razoružava Zeligovu odbranu humorom i njegov pokušaj transformacije u eminentnog psihijatra. Obrnuvši uloge, Judora traži pomoć od Zeliga i on tada priznaje svoju bespomoćnost otkrivajući da se

¹⁵ Frank (2019) opisuje paralele između Zeligove porodice i disfunkcionalnih roditelja autora filma Vudija Alena. Alen je lično izjavio da su stalne svađe njegovih roditelja i njihovo zanemarivanje njega i sestre dovele do njegove cjeloživotne depresivnosti, anksioznosti i opsesivne kompulzivnosti. Frank (2019) takođe povezuje Alenovu porodičnu psihodramu sa Zeligovim temeljnim problemom – internalizacijom dugotrajne nepoželjnosti, i kao člana porodice i kao Jevrejina.

iza svih njegovih ličnih preobražaja krije praznina narcističnog sopstva. Dr Flečer zaključuje da se Zeligova težnja ka saobražavanju sa ljudima oko sebe razvila iz njegove želje da bude *bezbedan, da bude voljen* i da ne bude „otuđen“.

Problem kolektivnog i nacionalnog identiteta

Zeligovo kameleonstvo, prema tezi Rut Džonston (Johnston) „funkcioniše u filmu kao metafora za etničku asimilaciju“ (Johnston, 2007). Džonstonova smatra da kameleonstvo funkcionira na diegetskom nivou i na diskurzivnom nivou kao parodija na film *Džez pjevač* (Alain Crosland, 1927), u kome je jedna od tema asimilacija Jevreja.¹⁶

Na osnovu proučavanja istorijskih dokumenata, mnogi istoričari su zaključili da je težnja ka asimilaciji postojala i u ranijim generacijama Jevreja u Evropi, još u XVIII i XIX vijeku.¹⁷ Takva težnja, koja se pojačala s dolaskom u Jevreja u SAD, nije bila samo jevrejsko obilježje, već je karakterisala i mnoge druge imigrantske grupe. Međutim, izbor Jevreja za prototip nacionalne i rasne asimilacije, sem toga što je Alenova česta filmska preokupacija, bio je na opštem nivou veoma pogodan zato što Jevreji u periodu između dva svjetska rata nijesu imali svoju vlastitu otadžbinu odnosno državu, pa je „njihova istorija [bila]

¹⁶ Film *Džez pjevač* sadrži aluzije na traganje Jevreja da iz njujorških stambenih kvartova u kojima su bili marginalizovani, dospiju konačno do svog američkog identiteta preko džez. Na tom putu, pred njih se postavljao zahtjev za privremenim preobražajem u crne muzičare, što je uključivalo i promjenu fizičkog izgleda. Najupadljivija promjena je bila farbanje lica u crno, tzv. simbolika crnačkog lica. Vidjeti: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Jazz_Singer pristupljeno 20. XI 2019.

¹⁷ Sander Gilman opaža: „Jevreji su crni, prema rasnoj nauci XIX vijeka, zato što nijesu čista rasa, zato što su rasa koja je došla iz Afrike (*Jew's Body*. 99).“ Oni imaju status „miješane rase“ ili mulata, nasuprot bjelcima.

istorija prinudne kulturne mimikrije.“ (Johnston, 2007). Čineći sve da bi izgledali kao Amerikanci, Jevreji su usvojili antisemitske stereotipe, a pounutrenje takvog stava je dovelo do mržnje prema njihovom ličnom, jevrejskom sopstvu tj. samo-mržnje (Gilman, 1986). To je bio njihov težak način za prihvatanje od strane drugih.

Zelig kao Šlemil

Irving Hau, jedan od komentatora filmskih fikcionalnih zbivanja, ukazuje da je Zelig jedna varijanta šlemila. Na jidišu, šlemil je izraz kojim se označava „nekompetentna osoba“ ili „luda“. Šlemil ili šlimazl je jedan od arhetipova jevrejskog humora. Brojne dosjetke ismijevaju šlemilovo zapadanje u zlosrećne situacije.¹⁸ U svojoj knjizi o jevrejskom humoru, Berger (2006) citira tezu psihoanalitičara Teodora Rajka (Theodor Reik) po kojoj Jevreji u toku svoje istorije teže da ponavljaju svoje greške. S tog razloga, „šlemili su Jevreji... sa podzemnom prisilom ponavljanja. Psihoanaliza bi okarakterisala šlemila kao mazohistički karakter koji ima snažnu nesvjesnu odluku da ne uspije i da upropasti svoje šanse. ... šlemil je skriveni arhitekt svoje nesreće“ (Berger, 2006: 145). Kako smatra Pinsker (1991), jevrejski humor se razvio kao nastojanje naroda iz štetla da u toku milenijumskog trpljenja socijalnih nepravdi prikaže svoju „bezazlenost i sebe okarakterise kao nesrećne ‘šlimazle’“. Po istom autoru, „Šlemilova bezvrijednost i beskorisnost [...] bila je i proširena metafora nepovoljnog društveno-ekonomskog stanja i stradanja“ (Pinsker, 1991).

Poznati jevrejski pisci (Šalom Alejhem, Isak Baševic Singer, Bernard Malamud, Sol Belou, Filip Rot i drugi) stvorili su likove koji odgovaraju različitim varijantama šlemila. Pinsker

¹⁸ <https://www.myjewishlearning.com/article/schlemiels-schlemazels/>
pristupljeno 18.11.2019.

(1991: 41) prepoznaje arhetip šlemila i van jevrejske književnosti, prije svega u liku Leopolda Bluma u Džojsovom romanu *Uliks*.

Zelig kao performer oličava umjetnika i njegov nezavidan položaj umjetnika u društvu. U Zeligovom liku ogleda se Alenova autorefleksivnost i satira hirovitosti popularne američke kulture. Pored Zeliga, Vudi Alen je u svojim filmovima (*Sviraj to ponovo, Sem; Ani Hol; Menhetn*) prikazao razne tipove šlemila, posebno u odnosu prema ženskim likovima (Feuer, 2013). Nove vrste šlemila su našle svoje mjesto u filmovima *Dan skakavca* i *Ozbiljan čovjek* braće Koen. Humorističke TV serije još više šire popularnost šlemilsih likova. U seriji *Obuzdaj svoj zanos* (*Curb Your Enthusiasm*) lik koga glumi Leri Dejvid je šlemil iz više srednje klase a u seriji *Sajnfeld* Džordž Kostanca je neurotični šlemil koji zbog zabrane svoje nesvjesne psihe ne može da bude uspješan ni u profesionalnim aktivnostima ni u ličnim interpersonalnim odnosima. Čarli Čaplin je često stvarao šlemilske tipove, posebno likove skitnice u svojim kratkim nijemim filmovima i jevrejskog berberina u *Velikom diktatoru*.¹⁹

Nasuprot takvom tipu šlemila, Zelig u Alenovom filmu se svuda uklapa, ali po cijenu gubitka ličnog identiteta. Filmski Zelig ukazuje da svi Amerikanci vole asimilaciju i da stoga nije bilo bitno da li je Zelig Jevrejin. Svakako, drugačija istorijska situacija je nastala u Njemačkoj između dva svjetska rata, kada su njemački nacisti sa dolaskom na vlast 1933. godine odmah započeli progone Jevreja i izvršili genocid nad Jevrejima u Holokaustu. Trauma onih koji su preživjeli Holokaust prenosila se transgeneracijski, o čemu svjedoče i mnogi filmovi (Martinović, 2018). Jevreji su poslije Holokausta naučili šta znači biti Jevrej, ali u Alenovom filmu „Zelig ne zna za istoriju, pošto živi u američkoj eri džeza.“²⁰

¹⁹ Vidjeti: <https://en.wikipedia.org/wiki/Schlemiel> pristupljeno 28. 11. 2019.

²⁰ <https://schlemielintheory.com/tag/zelig/> pristupljeno 18. 11. 2019.

Sociološke i političke implikacije gubitka identiteta

Džonstonova smatra da na planu filmske diegeze, „*Zelig* ima još šire značenje i postaje metafora za razne modele etničke/rasne asimilacije“ (Johnston, 2007). U filmu je međuratno razdoblje 1920-ih i 1930-ih godina sagledano iz istorijske perspektive 1980-ih godina, kada je porasla svijest da je model etničke asimilacije s početka XX vijeka prijetnja nacionalnom identitetu. Neuspjeh tog modela je na komičan ali i vjerodostojan način prikazan u filmu *Zelig*. Za razliku od tog modela kotla za pretapanje (eng. *melting-pot*) i amerikanizma ili anglo-konformizma, u docnijem razdoblju je uveden multikulturalni model prema kome razne nacije i rase mogu da žive jedne pored drugih, uz slobodno ispoljavanje svoje kulturne raznolikosti.

U našem razdoblju postalo je očito da sa gledišta etike i humanosti ni multikulturalizam nije savršen model. Stoga se u obrazovanju za XXI vijek zastupa njegova zamjena modelom interkulturalizma koji je zasnovan na vjerovanju da se ljudi različitih kultura obogaćuju i razvijaju putem međusobnih kontakata i zajedničkih iskustava. Takav humani pristup obrazovanju i kulturi treba da omogući izgradnju razumijevanja, uzajamnog poštovanja, dijaloga i nediskriminacije među pripadnicima različitih kultura, što bi predstavljalo najveće društveno dostignuće.²¹ Međutim, ni ovaj model, kao ni prethodni model multikulturalizma, nijesu ostvareni u svim društvenim sferama jer su u mnogim sredinama i dalje rašireni stereotipiziranje manjina, kao i etnička i druge vrste diskriminacije.

Zelig je prikazan u mnogim situacijama koje imaju socio-političke implikacije. Dvije ranije opisane sekvence filma, u kojima je Zelig prikazan sa nacistima kao osoba bez ličnog identiteta,

²¹ The UNESCO guidelines on intercultural education. (2006) <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147878> pristupljeno 20. X 2017.

predstavljaju dvije različite vrste mase čije karakteristike nalazimo u čuvenom Kanetijevom djelu *Masa i moć* (Canetti, 1984). U prvoj sekvenci, povorka nacista na ulici među kojima korača i Zelig predstavlja filmski prikaz otvorene mase. Prema Kanetiju, takvoj masi svako može da se slobodno priključi, te ona neprekidno teži da raste. Njena paradigma je katolička procesija (Canetti, 1984). Druga sekvenc, u kojoj je prikazan nacistički miting na ogromnom stadionu u Minhenu gdje smo očevici kako Hitler drži vatreni govor okružen velikom grupom, primjer je dvostruke zatvorene mase:

„Masa koja tako izlaže sebe nije nigdje prekinuta. Prsten koji ona tvori je zatvoren. Ne izmiče joj ništa. Prsten fasciniranih lica, postavljenih jedno iznad drugog, ima u sebi nešto neobično homogeno. On obuhvata i sadrži sve što se dolje događa [...] masa je zatvorena prema van i u sebi, dakle dvostruko zatvorena“ (Canetti, 1984: 21-22).

Obj e filmske sekvence ističu pogubnost pretjeranog konformizma koji znači prihvatanje svega, pa i najvećeg zla. Opasna, razularena masa u liku nacista koji ruše sve pred sobom prikazana je u TV seriji *Berlin, Aleksanderplac* Venera Fasbindera.

Po Alenovim riječima, Zelig je među naciste odveo „krajnji konformizam i ekstremno potčinjavanje volji, zahtjevima i potrebama jake ličnosti“ (Alen & Bjorkman, 1994). Sol Belou kaže da je upravo fašizam pružio Zeligu izvjesnu priliku koja mu je omogućila da sebe učini anonimnim baš tako što će se utopiti u taj masovni pokret, kao da gubitkom identiteta nestaje i njegova odgovornost za to što čini. Konformisati se, tada ne znači samo saobraziti se i prilagoditi se, već dobija značenje povinovanja i slijepe poslušnosti i izvršavanja zapovjesti vođe.

Porijeklo čovjekove potrebe za pripadnošću i konformitetom je veoma kompleksno i još je nepotpuno izučeno. U ranim eksperimentalnim ispitivanjima, utvrđeno je da je pojedinac sklon odricanju od svoje opažajne procjene kad se suoči sa grupom koja se

s njim ne slaže; pritisak drugih čini da on promijeni svoje mišljenje i onda kad je u pravu (Ash, 1955). Ovi rezultati su bili mnogostruko potvrđeni u grupama raznog uzrasta i kod pripadnika raznih kultura. Konformitet je u raznim eksperimentima zavisio od veličine grupe, težine i važnosti zadatka, kulture, motivacije, i raspoloženja ispitanika. Najnovija istraživanja ukazuju da konformitet ima neurobiološku osnovu u vidu specifične kognitivne prilagođenosti efektivnom socijalnom učenju (Morgan i Laland, 2012). Ekstremna zavisnost od društveno prenošene informacije karakteristična je za ljudsku vrstu, ali je bitna i čovjekova pripadnost datom tipu kulture. Shodno tome, učestalost konformiteta je značajno veća u društvima i kulturama koje naglašavaju kolektivizam, nego u kulturama koje teže individualizmu.

Međutim, u današnjoj eri društvenih mreža čovjekova tendencija ka konformitetu i konformizmu se sve više i sve šire aktivira dobijajući nove oblike u strukturi recipročno orijentisanih i zavisnih osoba i interneta. Čovjekova težnja ka saobražavanju s drugima javlja se na tvideru kad osobe često i bez razmišljanja retvituju nepoznatim osobama sa željom da se u svakoj prilici dopadnu i nahrane svoju narcisoidnost. Slična pojava je davanje lajkova na fejsbuku i preporučivanje tekstova koji na internetu imaju veliki broj lajkova/preporuka. Takve situacije, poznate iz teorije igara, redovno vode do formiranja malih homogenih grupa čiji pripadnici u realnom svijetu jedva da komuniciraju jedan s drugim. Naney (Nanay, 2018) nalazi sličnost te pojave sa postupcima filmskog Zelig i naziva je *zeligifikacijom* društva. On smatra da je Zelig bio u lakšoj situaciji jer se saobražavao sa osobama koje vidi dok se takvi nepromišljeni korisnici interneta konformišu sa osobama o kojima nemaju nikakvu informaciju.²² Brejdi i saradnici (Brady et al, 2017) su otkrili da

²² Bence Nanay. Zelig and the Psychology of Wanting to Fit In. We are all human chameleons. Posted Sep 24, 2018 <https://www.psychologytoday.com/us/blog/psychology-tomorrow/201809/zelig-and-the-psychology-wanting-fit-in>

tvitovi sa emocionalnim/moralnim sadržajem bivaju češće šireni (retvitovani) unutar iste ideološke grupe, a rjeđe preko ideoloških granica.²³ Utvrđeno je da često razvijamo slične ideje i imamo iste intuicije kao drugi jer smo sa njima društveno povezani (Christakis & Fowler, 2009). Ovaj fenomen se naziva društvena „zaraza“ zato što podražava širenje boljke slične Zeligovom kameleonstvu.

Zeligova psihološka potreba maksimalnog saobražavanja i njegova otuđenost čine ga kafkijanskim likom (Alen & Bjorkman, 1994). Zelig je sličan liku Gregora Samse u Kafkinoj pripovjeci *Preobražaj*. Oba lika pate od tajanstvene bolesti čiji su uzroci složeni. Međutim, Gregorov preobražaj u insekta je nepovratan, a Zeligovo kameleonstvo je samo privremeno preoblikovanje. Javna izložba Zeliga kao medicinskog fenomena, u vrijeme dok ga izrabljuju sestra Rut i njen partner, podsjeća na egzistencijalnu poziciju otuđenosti Kafkinog *Umetnika u gladovanju*. Kako navodi filmski narator, tada je „Zeligova vlastita egzistencija bila nepostojanje.“ Ali nasuprot Kafkinom junaku koji teži da izvede nečuveni podvig, makar u gladovanju, Zelig je „nula, nije osoba, već je nakaza postavljena na izložbu.“

Analizirajući sve podudarnosti između filma *Zelig* i Kafkinih tekstova, Brus (Bruce, 1998) nalazi paralele između Zeliga, s jedne, i još dva Kafkina lika: Rotpetera, majmuna performerica (*Izveštaj jednoj akademiji*), i Karla Rosmana (*Amerika*), s druge strane. Ona zastupa tezu da uzroci „tajanstvene bolesti“ Kafkinih likova, kao i Zeliga „nijesu u njima samima, već u društvu kao cjelini“ (Bruce, 1998). Odista, lako se saglasiti sa njenim zaključkom da Zelig i Kafkini likovi gube svoje sopstvo

pristupljeno 18.11.2019

²³ Međutim, nemogućnost kontrole virtuelnih društvenih mreža u eri globalizacije stvorila je težak problem: „oni sa neonacitičkim ubjeđenjima koji su mogli biti izolovani sada su preko platformi novih društvenih medija dio globalne svjetske mreže i prelaze preko granica klasa i država“ (Lee, 2018: 119).

u komercijalizovanom svijetu u kome su ljudi pretvoreni robu.²⁴ Zato u realnom svijetu nema iscjeljenja za čovjekove boljke koje prouzrokuje društveno-ekonomski sistem.

S druge strane, u svijetu fikcije je, naravno, sve moguće. Vudi Alen je iskupio glavnog junaka filma dodjelivši mu lindbergovsku odvažnost i uzdigavši lik šlemila do nacionalne ikone. Prema objavnoj špici (koja ima ulogu epiloga filma), Zelig je poprimio identitet korisnog građanina tako što je prihvatio životne vrijednosti svoje supruge, tj. bijelih angloameričkih protestanata. Zeligovi unutrašnji konflikti i protivrječnosti su ostali nerazriješeni, a njegovim prihvatanjem dominantne kulture na magičan način ponovo je paradoksalnim obrtom potvrđen njegov konformitet. Očito, kraj filma ironizuje artificijelnost filmskog medija i parodira hepiend klasičnih holivudskih filmova u kojima se skoro redovno ostvaruje američki san o sreći.

Literatura:

- Allen Woody, (1987) *Three Filmscripis: Zelig, Broadway Danny Rose and The Purple Rose of Cairo*, London, Faber and Faber.

- Allen W. & Bjorkman, S (1994), Woody Allen on *Woody Allen: In Conversation With Stig Bjorkman*, Faber and Faber, London, 1994, p. 141.

²⁴ U ekonomskoj teoriji, termin *komodifikacija* označava takvu transformaciju svega (ideja, ljudi, usluga) u robu ili u objekt trgovine. Prema Ardzunu Apudaraju (Arjun Apudarai), roba (engl. *commodity*) je u suštini „sve što je namijenjeno razmjeni“, odnosno svaki objekt koji ima ekonomsku vrijednost. Vidjeti: <https://en.wikipedia.org/wiki/Commodification> pristupljeno 5. 12. 2019.

- Asch, S. E. (1955). Opinions and social pressure. *Sci. Am.* 193, 31–35.
- Barr MS. & Feldstein R. (1989). *Discontented Discourses: Feminism/textual Intervention/psychoanalysis*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- Benoliel, B. (1983) *La vie à l'envers ou comment la remettre a l'endroit*, Zelig (Woody Allen, 1983), Bibliothèque de l'Insa, Bruxelles.
- Berger, AA. (2006), *The Genius of the Jewish Joke*, Transaction Publishers, New Brunswick & London.
- Brady WJ, Wills JA, Jost JT, et al, Emotion shapes the diffusion of moralized content in social networks, *Proceedings of the National Academy of Sciences* July 11, 2017 114 (28) 7313-7318; first published June 26, 2017 <https://doi.org/10.1073/pnas.1618923114>
- Bruce, Iris (1998), Mysterious Illnesses of Human Commodities in Woody Allen and Franz Kafka, *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 22: Iss. 1, Article 9. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1438>
- Canetti, Elias (1960), *Masse und Macht*, Claassen, Hamburg, (Canetti, Elias, *Masa i moć*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1984).
- Cook R, Bird G, Catmur C, Press C, Heyes C, (2014) Mirror neurons: from origin to function, *Behav Brain Sci*, 37(2): 177-92.
- Christakis NA, Fowler JH, (2007), The spread of obesity in a large social network over 32 years, *N Engl J Med*, 357(4): 370–9.
- Christakis NA, Fowler JH. (2009) *Connected: The Surprising Power of Our Social Networks and How They Shape Our Lives*, New York, Little, Brown and Company.
- Conchiglia G, Della Rocca, and Grossi, D. (2007) On a peculiar environmental dependency syndrome in a case with frontal-temporal damage: Zelig-like syndrome. *Neurocase*, 13(1): 1-5.

- Feyerabend, B. (2015), *Zelig: A Simulated Life*, In: Szlezák KS, Wynter DE, *Referentiality and the Films of Woody Allen*, Springer, <https://link.springer.com/book/10.1057/9781137515476>

- Flanagan, EC, Lagarde J, Hahn V, et al. (2018), Executive and social-cognitive determinants of environmental dependency syndrome in behavioral frontotemporal dementia, *Neuropsychology*, 32(4), 377-384.

- Feuer, Menachem (2013), The Schlemiel in Woody Allen's Later Films, In: Bailey, Peter; Girus, Sam (eds), *A Companion to Woody Allen*, John Wiley & Sons, Inc. pp. 403-423.

- Gilman, Sander L, (1991), *The Jew's Body*, Routledge, New York & London.

- Gilman, Sander L; Mazal Holocaust Selection (1986), *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Secret Language of the Jews*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

- Hegel, GWF (1986), *Fenomenologija duha*, Prevod dr Nikola M. Popović, BIGZ, Beograd.

- Johnston, Ruth D, (2007) Ethnic and discursiv drag in Woodie Allen's *Zelig*, *Quarterly Review of Film and Video*, 2007; 24: 297-306)

- Lee J. (2018) *Nazism and Neo-Nazism in Film and Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

- Lhermitte F, Pillon B, Sedaru M, (1986) Human autonomy of the frontal lobes, I. Imitation and utilization behaviour: a neuropsychological study of 75 patients, *Ann Neurol* 19: 326-34.

- Lhermitte F. (1986) Human autonomy and the frontal lobes, Part II, Patient behavior in complex and social situations: The "environmental dependency syndrome." *Ann Neurol* 19: 335-43.

- McGorry, P D, Campbell, R, and Copolov D L, (1987) The *Zelig* phenomenon: A specific form of identity disturbance, *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, 21(4): 532-538.

-
- Martinović M, Martinović Ž. (1995) *Psihoanaliza i filmska umetnost*, Institut za Film, Beograd.
- Martinović Ž. (2018) Holokaust na filmu, *Matica*, br. 74, ljeto 2018, str. 493-520.
- Moscovitz, J-J. (2015) *Rever et réparer l'histoire... Psychanalyse et cinema politique*, Érès, Toulouse.
- Moses L N. (1989) "The Zelig syndrome." *Issues in Ego Psychology*, 12(2): 117-126.
- Nas, L. (1992) The 'unreel' in Woody Allen's *Zelig*, *Literator* No 3, 93-100.
- Perlmutter, R. (1991), Woody Allen's *Zelig*, An American Jewish parody, In: Horton A (Ed.) *Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, p. 206-221.
- Pinsker, S. (1991) *Schlemiel as Metaphor: Studies in Yiddish and American Jewish Fiction*, Souther Illinois University Press, Carbondale.
- Powell K, Wilcox J, Clonan A, et al. (2015) The role of social networks in the development of overweight and obesity among adults: a scoping review. *BMC Public Health* 15: 996, doi: 10.1186/s12889-015-2314-0
- Ruano-Borbalan, Ž-K. (2009), Izgradnja identiteta, U: Halpern, Katrin i Ruano-Borbalan, Žan-Klod (prir.), *Identiteti I, Pojedinač, grupa, društvo*, preveo Stanko Džeferdanović, Klio, Beograd.
- Yacowar, M. (2006) Beyond parody, In: Silet, Charles L. P. (ed.) *The Films of Woody Allen: Critical Essays*, Scarecrow Press, Lanham Maryland, Toronto, Oxford, p. 78-88.