

NIKICA GILIĆ
**PREDAVANJA
O FILMSKOM
MODER
NIZMU**



LEYKAM
international

Nikica Gilić
Predavanja o filmskom modernizmu



LEYKAM international

NAKLADNIK

Leykam international d.o.o.
Ilica 42, HR-10000 Zagreb
www.leykam-international.hr

ZA NAKLADNIKA

Jürgen Ehgartner

UREDNIKA

Eugenia Ehgartner

RECENZENTI

prof. dr. sc. Rajko Petković
doc. dr. sc. Bruno Kragić

LEKTURA I KOREKTURA

Neli Mindoljević

GRAFIČKO OBLIKOVANJE

Tvrtko Gregurić

TISAK

Denona d.o.o., Zagreb
Tiskanje dovršeno u ožujku 2024.

FOTOGRAFIJA NA NASLOVNICI

Film „Mačka je uvijek ženska” Martine Meštrović i Tanje Vujasinović

© 2024 Leykam international d.o.o., Zagreb
Nijedan dio ove knjige ne smije se umnožavati,
fotokopirati ni na bilo koji drugi način reproducirati
bez nakladnikova pismenog dopuštenja.

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu
Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske
i Grada Zagreba.



ISBN 978-953-340-182-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001218904.

Zahvaljujemo Hrvatskom filmskom savezu i gospođi Diani Nenadić,
gospođi Ivi Babaja i gospođi Martini Meštrović na ljubaznom
ustupanju fotografija objavljenih u knjizi.

Odreknucé od odgovornosti:

Sav vizualni materijal reproduciran je isključivo u svrhu znanstvenog istraživanja
u mjeri opravdanoj svrhom koja se želi postići i u skladu s dobrim običajima u
skladu sa *Zakonom o autorskom pravu i srodnim pravima po članku 85 i članku 90.*

Nikica Gilić

PREDAVANJA O FILMSKOM
MODERNIZMU

LEYKAM INTERNATIONAL

Zagreb, 2024.

SADRŽAJ

PREDGOVOR	9
UVOD	17
Prema suvremenosti	20
TRI MODELA – ALEGORIJSKO, ASOCIJATIVNO, NATURALISTIČKO	23
Alegorijski aspekt	26
Asocijativni aspekt	35
Naturalistički aspekt	41
I još malo o hibridima	49
DOKUMENTARISTIČKI MODERNIZAM?	53
Snaga dokumentaristike	57
O istini i tehnologiji	59
Lažni filmski žurnal	63
Moć medija	65
Veza i drugi primjeri	70
OSOBNOST I MODERNIZAM	77
Osobni rezovi i fokalizacije	82
U glavi trubadura tužnog lika	86
Neurotične junakinje	91

PREMA BRESSONU. DREYER.	97
Dreyerov modernizam	103
BRESSON	113
Bressonovi modeli	118
Osuđeni na smrt	124
Književnost, glazba, elipse	128
Prema Pythonima?	137
NEMOGUĆI MONTAŽNI PROSTORI U FILMOVIMA	
TOMISLAVA GOTOVCA	141
Elipse i veze	146
Zbrajanje prostora	149
<i>Dobro jutro</i>	153
Crvenilo povijesti	157
Prerada filmske prerade	161
Gotovac u glavnoj struji	168
Ući i izići u prostor	172
ZAGREBAČKA ŠKOLA CRTANOG FILMA	175
Alegorija i ostali aspekti poetike	177
Reducirajmo zajedno	183

PREMA POSTMODERNIZMU	195
Od avangarde do... ..	197
Samosvijest prije svega	201
O videu i zvijezdama	207
Napokon, Kubrick	211
Redatelji i pisci	215
Pop, politika i psihodelija	218
Međunarodni i ostali vrhunci	221
 FILMOGRAFIJA	 227
 BIBLIOGRAFIJA	 259
 O AUTORU	 275
 KAZALO OSOBNIH IMENA	 277

PREDGOVOR

KADA SAM, KRAJEM PROŠLOG tisućljeća, studirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, činilo mi se da je modernizam malkice zastario, oronuo i zahrđao, a da se razigrani, ironični postmodernizam nametnuo kao temelj filmske (i drugih) umjetnosti. A eto, kako je vrijeme prolazilo, činilo mi se da se modernizam pred mojim očima obnavlja, postmodernizam kopni, a nove generacije filmskih umjetnika sve više nastavljaju tradicije istraživanja iz razdoblja 1950-ih, 1960-ih i 1970-ih godina prošlog stoljeća. I sada film gledam otprilike u tom ključu, premda i dalje volim postmodernizam. Pritom mi je razvoj od nijeme avangarde do zvučnog modernizma barem jednako zanimljiv kao prijenos modernističke poetike iz 1970-ih do početka novog tisućljeća, pa je možda došlo pravo vrijeme za knjigu koja bi se zvala, recimo, *Predavanja o filmskom modernizmu*. Ili tako nekako.

Kako sam još u prošlom tisućljeću počeo polako raditi i u nastavi (te nastupati na javnim i polujavnim predavanjima i tribinama), sve filmsko o čemu razmišljam obojeno je nastavnim situacijama. Stoga ova knjiga želi prenijeti sadržaje i ponešto od ozračja iz nastave povijesti filma na papir, na tragu brojnih nastavnika raznih struka koji su ostvarili slične projekte. Neću te prethodnike, međutim, posebno navoditi da ne potaknem čitatelje na pretjerane usporedbe. Jer bi one po rezultat moga rada možda mogle ispasti i nepovoljne. Dakako, čak i kada nije riječ o obradi predavanja, predavačko je iskustvo prisutno u mnogim knjigama najboljih domaćih i stranih filmologa, i drugih stručnjaka za umjetnost. Pa možda i meni pomogne.

Dakako, ni stilski ni sadržajno, *Predavanja o filmskom modernizmu* nisu transkripti pojedinih predavanja, premda se često na

veoma konkretnim predavanjima zasnivaju. No, građa s predavanja obrađena je za potrebe čitanja, uz dodatke s drugih predavanja i nerealizirane dodatke mišljene za neku buduću nastavu. Prije svega u toj je građi riječ o predavanjima s Filozofskog fakulteta u Zagrebu, ali neka se poglavlja ponajprije temelje na onome što sam radio na Akademiji dramske umjetnosti, na sveučilištima izvan Zagreba te na javnim predavanjima u Kinoklubu Zagreb, u drugim kinoklubovima te u ostalim kulturnim i filmskim centrima.

Kao što se u filmu dijalektalni govor često tek oslanja na živi dijalekt iz vremena i mjesta radnje filma, a filmski ulični sleng često tek parazitira na stvarnim govorima, i upravo tada zna biti filmski najuvjerljiviji, tako ni predavanja obrađena u knjigama ne trebaju imati govornu formu. Na tu će formu ova knjiga tek upućivati, podsjećati, a aludirat će i na sugovornike s kojima se predavači susreću. Pojedine će se digresije, dopune i dosjetke, u govoru uobičajene i dobrodošle, naći u bilješkama na dnu stranice, te će i one biti znatno prilagođene tiskanom mediju. Pritom u *Predavanja o filmskom modernizmu* nije uključeno samo ono što sam planirao i nekada čak i uspio izvesti, nego i nepredviđene situacije, promjene u obradi gradiva koje su česte u izvedbama, u međuigri s aktivnim slušateljima – sugovornicima.

Tema je knjige, dakle, filmski modernizam općenito, što je svakako obrađeno tipološki, ali i s primjerima u nekim od njegovih najvažnijih oblika i mutacija i s izletima u historiografiju... Stoga će se ponešto od poetike modernizma možda očitovati i u pristupu građi. No, unatoč pokojem izletu u slobodnu asocijativnost ili u formalističko poigravanje, čitateljica ili čitatelj na kraju bi ipak morali steći jasnu sliku predmeta knjige. Morali bi imati dobar pregled mnogih važnih tendencija filmskog modernizma u kinematografijama Zapada (i sjeverozapada). Doduše, izrazito modernističkih kretanja ima i na Istoku i Jugu, no tamošnje su tradicije i društveni

sustavi kinematografije bitno drukčiji, različiti od zapadnjačkih.¹ Da ne govorim o sustavu umjetnosti koji se često jako razlikuje od onoga na Zapadu. Stoga se na japanskim, korejskim i drugim „nezapadnim” tendencijama prema modernizmu neću posebno zadržavati, pa makar ih tu i tamo spomenuo. Vjerujem da ima prostora i za zasebnu razradu modernizma u tim kontekstima.

Dakle, temi unatoč, knjiga ima prilično klasičan cilj. U njoj će se povijesne teme dosta često povezivati i sa suvremenim kretanjima, umjetničkim, pa čak i društvenim, no to je prilično uobičajeno u novijem pisanju o prošlosti. A još je i više uobičajeno u živim predavanjima. Sve to čini mi se veoma korisnim i potrebnim u širenju interesa za povijesne teme među filmskim početnicama i početnicima. I ta proširenja u raznim pravcima, uključujući pravac suvremenosti, trebala bi pomoći da se stekne jasnija slika o tome što sve filmski modernizam znači danas. Odnosno – što bi mogao značiti duboko u 21. stoljeću, više od sto godina od pojave prvih avangardnih filmova. Pionirske futurističke radove talijanskih avangardista, recimo, ni ja nisam gledao jer su, avaj, odavno izgubljeni, što ne znači da se neće odnekud pojaviti neka zaboravljena kopija. No, takva je povijest filma; mnoga su važna djela izgubljena, pa se to odnosi i na baštinu modernizma. A iz drugih razdoblja toliko je sačuvane građe da je čovjek teško može uopće i svladati.

Zamišljena odavno, knjiga je polako nastajala u pandemijsko vrijeme, a zahvalnost zbog njezina nastanka dugujem, između ostalih, studenticama i studentima, nastavnicama i nastavnicima s kojima sam radio do sada. Dragih kolegica i kolega koji su mi pomogli u radu ima jako puno, među njima imam i dosta prijatelja, a posebna zahvalnost ide onima s kojima sam bistrilo teme iz ovih predavanja, koji su imali dijelove knjige u rukama dok je još nastajala, ili pomogli u tehničkoj obradi. Nekima sam najviše

¹ A razlikuju se nekada podjednako i međusobno, u pojedinim, često i susjednim državama.

zahvalan jer su napisali tekstove kojima su mi prosvijetlili tamu nekih problema, a neki su me na drugi način potaknuli i pomogli mi. U ovoj je skupini mnogo zaslužnih, poput Bruna Kragića, Rajka Petkovića i Luke Ostojića, koji su čitali rukopis prije od ostalih, potom Darka Masneca, Midhata Ajanovića, Hrvoja Turkovića, Diane Nenadić, Tomislava Šakića, Bartola Babića Vukmira, Josipa Grozdanića, Krunoslava Lučića, Daniela Šuljića, Marcelle Jelić, Igora Saračevića, Janka Heidla, Petre Belc Krnjaić, Zorka Sirotića, Višnje Pentić i Damira Čučića, no uistinu je nemoguće sve nabrojiti.

Svi smo mi dužnici svojih bližnjih i djeca svoje lektire. U ovom slučaju ponajprije mislim na filmsku lektiru, od nijemih filmova o Golemu ili Nosferatu do najnovijih eksperimentalnih ostvarenja, ali tu uključujem i tiskanu građu i sve ostalo što smo konzumirali kroz različite komunikacijske medije u najširem smislu.

No, koliko god mnogima bio zahvalan, nikada neću zaboraviti početne poticaje i savjete Ante Peterlića, mentora i profesora čije tekstove i danas čitamo moji studenti, ja i brojni drugi filmofili, nalazeći u njima svježije misli. Ali, nije Ante bio jedini profesor važan za ovu knjigu. Veliku zahvalnost za pomoć u shvaćanju fenomena modernizma i mogućnosti kreativne fikcije dugujem i profesorima Gordani Slabinac i Gaji Pelešu s Odsjeka za komparativnu književnost te Ivi Vidanu s Odsjeka za anglistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Oni su na mene ostavili u tom području dubok trag; koliko im je to na čast – prosudit će čitateljice i čitatelji.

Za razliku od mogućega temeljnog koncepta portretiranja velikana i reprezentativnih predstavnika u knjizi o filmskom modernizmu, ipak sam (kao što uglavnom radim i na predavanjima) podredio taj pristup uvodnim općim, poetičkim modeliranjem modernizma, kako bi jasnije bilo o čemu se uopće radi kada rabim taj pojam. Prvo je poglavlje, kao uvod u temu, čak pisano neutralnijim, hladnijim stilom (sukladno i nekim značajkama koncepcije uvodnih predavanja u mojim uspješnim kolegijima). U prvim poglavljima naglašavaju se stoga opće tendencije i poetički obrasci uočeni

gledanjem modernističkih filmova i čitanjem literature o njima, a primjerima iz starije i novije povijesti pokušavaju se ocrtati neka ključna mjesta modernističkog filma. No, kako knjiga odmiče, više se u njoj govori o pojedinim opusima.

Posebno će mjesto ovdje zauzeti Robert Bresson kao primjer redatelja koji se i individualnošću i znakovitošću za opće tendencije može smatrati jednim od najboljih primjera modernističke poetike, a nije naodmet ni to što je ostavio velikog traga na filmski ukus i postupke čitavih naraštaja filmskih umjetnika, impresionirajući podjednako i naraštaje filmskih kritičara, znanstvenika i ostalih filmofila. Od domaćih će se filmskih modernista posebno obrađiti model nekih filmova Tomislava Gotovca, a reći ću ponešto i o Zagrebačkoj školi crtanog filma, ali i o drugim vrhuncima modernističke poetike u nas.

Prema kraju knjige nalazi se i poglavlje posvećeno početcima i korijenima postmodernizma, koji neki smatraju, a neki ne smatraju dijelom modernizma. Kako god shvatili postmodernizam i modernizam, riječ je o povezanim fenomenima, pa bi se uočavanjem kategorija i aspekata tog odnosa mogli lakše ocrtati i obrasci analize najsvježijih, pa i budućih filmskih tendencija. Povoljna je okolnost što se sve to može i kroz neke reprezentativne opuse. Filmovi Stanleyja Kubricka, nesumnjivog modernista, izabrani su za posebnu razradu u tom poglavlju iz više razloga. Dijelom i zbog dobre poznatosti među filmofilima i općim kulturnjacima (da ne ispadne da samo svoje favorite obrađujem), ali i zbog specifičnog mjesta unutar žanrovskog filma... I to baš u razdoblju kada su modernistički i postmodernistički filmovi često najcjenjeniji među ljubiteljima filmske umjetnosti. Na samome kraju knjige, nakon filmografije spomenutih filmova, bibliografija donosi temeljne knjige i članke koji su me inspirirali za ova tumačenja, a predstavljaju i upute za daljnje čitanje zainteresiranima.

UVOD

MODERNA EPOHA U OPĆOJ povijesti preširoka je i preduga za potrebe razgovora o filmskome modernizmu, kojim se ova knjiga bavi, pa tek usput možemo spomenuti da je film proizvod moderne tehnologije i opći simptom modernosti, o čemu je sjajnu analizu 2011. godine u *Hrvatskome filmskom ljetopisu* objavio filmolog Hrvoje Turković.² Uostalom, simptomima su se modernosti u brojnim književnim i filmskim djelima pokazali i novinarstvo³ i reklamna industrija,⁴ a čak je i književni modernizam, često skokovite logike izlaganja, sasvim usporediv s novom tehnologijom filmske montaže. No, bavljenje modernom epohom ne čini modernistički film. Chaplinova *Moderna vremena* jako su dobar primjer takva ostvarenja – ono modernizam tematizira, ali mu poetički nipošto ne pripada. U istom se kontekstu mogu spomenuti i Keatonov i Bruckmanov klasik nijeme komedije *General*, ali i neki domaći filmovi. Recimo, klasična komedija *Martin u oblacima* Branka Bauera prikazuje i međunarodnu trgovinu i tada nove medije, ali modernošću se bavi već i *Plavi 9* Kreše Golika, na samom početku konstituiranja filmske komedije u socijalističkoj Jugoslaviji. Uostalom, mnogi se klasični, kanonski vesterni (i temeljne TV serije tog žanra) itekako

² „Film kao znak i sudionik modernizacije”.

³ Marinkovićev *Kiklop* (s Vrdoljakovom klasično ispriopovijedanom ekranizacijom), brojni vesterni, TV serija *Deadwood* istog žanra, Tanhoferov *H-8...*, Hitchcockov *Dvorišni prozor*, i tako dalje. *H-8...* je u narativnoj i ideološkoj panorami epohe bio upadljiv, između ostalih modernizacijskih elemenata, upravo uvođenjem na velika vrata novinarstva, i kroz likove i kroz novine kao informacijski i senzacionalistički medij u dominantu filma.

⁴ Joyceov *Uliks*, Woolfina *Gospoda Dalloway*, Hitchcockov *Sjever-sjeverozapad*, TV serija *Momci s Madisona...* O reklamama u književnosti piše Maša Kolanović („Od Maara do Mercatora. Književna artikulacija reklame u modernizmu i postmodernizmu”).

bave dolaskom modernih vremena na Divlji zapad, bez obzira na to koriste li se ikakvim elementima modernističke poetike ili stila u svom iskazu.

Modernizam je dakle, u ovom kontekstu ponajprije zanimljiv kao tip umjetničke poetike i pripadajuće stilistike, nije stvar u pukoj temi. Pritom se ne promatra kao povijesno razdoblje ili plod društvenih odnosa u kojima je teško razgraničiti estetski elitizam od opsjednutosti tehnologijom i ideologijom progresa kod avangardista. Dakako, razdoblja su veliki problem za razumijevanje umjetnosti općenito – u svakom razdoblju nastaju filmovi (knjige, slike, predstave...) različitih poetika i stilova. Tako i u doba vladavine klasičnog stila nastaju radikalno modernistički filmovi, dok u razdoblju nastanka stožernih filmova avangarde nastaju klasično ispriповijedane melodrame i povijesni filmovi. Klasična era 1950-ih tako ima modernističku produkciju Bressona, Bergmana ili Mihovila Pansinija, dok modernističke 1960-e nude i klasičnije poetike, vidljive u mediteranskim komedijama Obrada Gluščevića, kao i u utvrđivanju modela partizanskog filma (uvelike zaslugom redatelja Veljka Bulajića).

Prema suvremenosti

Upravo dok cvjeta avangarda nijemog filma, mladi redatelj John Ford, budući sentimentalni klasik starog (klasičnog) Hollywooda, brusi svoju vještinu pripovijedanja, koja će potpuno procvjetati tek krajem tridesetih godina prošlog stoljeća. S druge strane, modernizam nije nestao u najnovije vrijeme, unatoč svim društvenim, političkim, tehnološkim i inim promjenama. I u 21. stoljeću možemo ga prepoznati, primjerice, kod Davida Lyncha (treća sezona *Twin Peaks*a prilično je očit primjer), Lukasa Nole (*Nebo sateliti*, *Šuti*),

Zrinka Ogreste (*Iza stakla, S one strane*), potom brojni dugi i kratki Tomislava Radića, Hane Jušić, Damira Čučića, Dalibora Barića, Jurja Lerotića ili braće Dardenne, o brojnim animacijskim autorskim opusima, o eksperimentalnom ili/i amaterskom filmu da se i ne govori. Modernističkim bi se mogli nazvati čak i neki filmovi braće Coen (svakako *U glavi Llewyna Davisa*), autora koji se obično s dobrim argumentima smatraju postmodernistima.

Ako uopće postoji, o čemu postoje različita mišljenja, post-moderna epoha nije zaustavila nastajanje modernističkih djela, kao što ni modernizam nije spriječio Agathu Christie, Grahama Greenea ili Arthura Clarkea da pišu klasično formulirane romane. Uostalom, u navodnoj epohi postmoderne Stephen King, Renato Baretić i Aleksandar Žiljak objavljuju romane i novele klasičnog stila, a obnova klasičnog pripovijedanja 1970-ih i 1980-ih čak će se često smatrati i jednom od temeljnih odrednica (filmskog) post-modernizma. Baretićev satirični roman *Osmi povjerenik* vrlo je lako smatrati klasično koncipiranim književnim djelom, čak i izravnim nastavkom poetike izraelskog humorista Ephraima Kishona (posebice satire *Lisac u kokošinju*).⁵ Ni istoimena filmska ekranizacija Baretićeva hita, u režiji Ivana Salaja, u najvećoj mjeri ne odstupa od pravila klasičnog stila filmskog pripovijedanja. Teško bi je bilo nazvati modernističkom ili postmodernističkom tvorevinom.

Dakako, modernističko (filmsko) stvaralaštvo može se na različite načine sistematizirati – za buduće čitanje posebno su preporučljive teorijsko-povijesna studija o hrvatskome filmskom modernizmu Tomislava Šakića iz 2016. godine,⁶ te međunarodno neizbježna knjiga o filmskom modernizmu i europskom art-filmu mađarskog znanstvenika Andrása Bálinta Kovácsa,⁷ s velikim uspjehom objavljena na engleskom jeziku (u postupku prevođenja

⁵ Kishonova satira, doduše, prema kraju se malko približava postupcima Marinkovićeva *Kiklopa*.

⁶ *Modernizam u hrvatskom filmu*.

⁷ *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*.

na hrvatski dok nastaju ove rečenice). No, za potrebe ove sistematizacije filmskog modernizma izdvojiti će se u ovom predavanju i poglavlju tri stilska i strukturna modela, tri aspekta modernizma koja su se pokazala korisnima u nastavi filmskog modernizma (asocijativni, alegorijski i naturalistički), a u znatnoj su mjeri kompatibilni s navedenim ranijim izvorima.

Nakon toga slijedi posebno predavanje i poglavlje posvećeno četvrtom modulu ili aspektu, modernizmu ostvarenu u dokumentarističkim i pseudodokumentarističkim formama. Taj se model može obraditi i zajedno s naturalističkom komponentom obrađenom u ovom „Uvodu”, no ipak zaslužuje posebnu razradu, s obzirom na svoju raznovrsnost, heterogenost i široku prisutnost. Od filmskog žurnala u *Građaninu Kaneu* do debitantskih cjelovečernjih igranih filmova suvremenih hrvatskih redatelja. Pritom se ovdje polazi ponajprije od igranih filmova, koji su potencijalnim, budućim ljubiteljima modernizma i dalje dobra polazna točka, ali će se govoriti i o temeljno dokumentarističkim (i srodnim) tendencijama.

TRI MODELA – ALEGORIJSKO, ASOCIJATIVNO, NATURALISTIČKO

ČINI SE DA SE upravo u naslovu poglavlja navedenim poetičkim i stilskim modelima, u alegorijskom, asocijativnom i naturalističkom, modernizam veoma često ostvaruje, ili da je riječ o njegovim ključnim aspektima, pa je korisno imati ih u vidu u analizi filmova koji se ovdje spominju, ali i u daljnjim razmatranjima i procjenama. S druge strane, riječ je, dakako, o tipologiji, što znači da će, uz brojne idealne primjere, postojati i slabije uvjerljivi primjeri, kao i preplitanja tipova u istom filmu, uobičajena hibridnost. Sve je to uobičajeno za tipologije u humanistici, ali i za tipologije općenito – od tipova pripovijedanja u strukturalističkoj naratologiji do, recimo, tipologije psihoanalitičke ili feminističke kritike (ili tipologije političkih sustava, škola i stilova mode, kulinarskih tradicija, vrsta *bluesa* ili *turbofolka*).

Da bi se pokazalo da neka tipologija nije dobra, nikako nije dovoljno pokazati da nije uvijek primjenjiva, jer to važi za sve tipologije u poznatom svemiru. Možda je loše imati fleksibilne sustave razumijevanja svijeta, pa treba odustati od tipologija (bilo zbog posjedovanja jednog odgovora na sva pitanja, bilo zbog nevjere u moć usustavljivanja znanja)? Teško je reći. No kapitulacije pred kompleksnom građom ovdje neće biti. S filmovima se treba nositi, pa makar nas i zbunjivali.

Na ova će se tri tipa osvrtni, u različitoj mjeri, predavanja koja slijede, no u idućim se poglavljima objašnjavaju i drugi aspekti modernizma. Važno je reći i sljedeće: za objašnjavanje modernističkih postupaka i stila će se, i ovdje i u kasnijim poglavljima, katkada koristiti i postmodernistički primjeri. Dijelom zato što se u njih izravno prelijevaju dosezi stilskih eksperimenata iz modernizma, a dijelom zato što se postmodernizam može (i ne samo iz stilskih

razloga) možda može smatrati tek još jednom inačicom, mutacijom modernizma.

Alegorijski aspekt

Promatrajući filmove obično klasificirane u područje modernizma, veoma je lako uočiti alegorijsku komponentu, odnosno alegorijski aspekt modernizma u kojem se glavni elementi strukture povezuju u neku izvanjsku referenciju, upućuju na nešto temeljno i kompleksno izvan filma. Pojedini filmovi upućuju na konkretno i raspoznatljivo viđenje čovjekove prirode ili čovjekove sudbine, na viđenje društvenih odnosa, recimo gospodarstva, ili odnosa muškaraca i žena, na konkretnu knjigu, vjerski sustav, i tako dalje. Primjeri su alegorijskog modernizma prilično brojni – *Carevo novo ruho*, *Breza* ili *Mirisi, zlato i tamjan* Ante Babaje snažno sugeriraju da se u svakom od tih filmova radi o nečem mnogo važnijem i širem od prikazanih predmeta, likova i događaja.

Stablo u *Brezi*, doduše, simbolizira junakinju Janicu (Manca Košir) na razini konkretnoga filmskog djela, u okviru tog filma. No, o alegoriji se ovdje govori jer je Janičina sudbina (utjelovljena i u stablu) po svoj prilici znakovita za ljude i pojave izvan tog filma, ponajprije za žene koje odskaču od suhih okvira realnosti. A vjerojatno stvar i nije mišljena striktno u okvirima ženskog roda, vjerojatno je riječ o čovječanstvu općenito. Janičin muški pandan u filmu Joža Sveti (Fabijan Šovagović), doduše, ipak preživljava, koliko god mu bilo teško pomiriti se s okolinom, no to ne ide protiv maloprije iznesene interpretacije. Sličan odnos pojedinačnog simbola i alegorijske cjeline filma prema društvu vidimo, primjerice, i u *Levijatanu* ruskog redatelja Andreja Zvjaginceva, s jasnim aluzijama na biblijsku knjigu o Jobu, te alegorijskim prikazom

čitavoga ruskog društva, ako ne i čovječanstva, a Babajin je pristup folklornom i simboličkom već uspoređivan i s nekim filmovima Sergeja Paradžanova (*Sjene zaboravljenih predaka*, recimo).

Zbog posebna Janičina statusa (dakako, i ljepote) postoji u *Brezi* poseban osjećaj bliskosti, razumijevanja između likova Janice i Jože Svetog, koji živi na vanjskom rubu seoske zajednice, razvijajući svoju viziju pučke duhovnosti i pobožnosti. Joža je, dakako, jasno postavljen nasuprot udvaraču i suprug, pragmatičnom Marku Labudanu (Velimir Bata Živojinović), koji tek pred kraj filma stekne uvid u prazninu svoga duha (pa time i on postaje tragičan lik). Babajini *Mirisi*, *zlato* i *tamjan* započinju pak s prikazom religijskih relikvija i obreda kako bi ih se izjednačilo s tjelesnim izlučevinama, mirisima i opremom za uklanjanje velike nužde. U tom snižavanju registra svečanosti religijske ikonografije junaci na kraju nose kanalizacijske cijevi u parafrazi Isusova križnog puta iz biblijskog *Novog zavjeta*. Tmurni život junaka čini se uvjerljivijom parafrazom Kristove muke od nekih izravnijih filmova Mela Gibsona i drugih religijom privučenih redatelja. A nije li i Janica Labudan, barem u očima Jože Svetog, duhovna figura iz koje se mogu izvući i opći zaključci o prirodi Boga, baš kao što se iz introspekcije Marka Labudana mogu izvući i zaključci o prirodi čovjeka?

Sudbina je Malog, junaka *Mirisa*, *zlata* i *tamjana*, i njegove supruge Drage (Sven Lasta i Milka Podrug-Kokotović), znakovita za opće egzistencijalne prilike – svakako u socijalističkoj Jugoslaviji, ali po svoj prilici mnogo šire. Rezignacija, tuga i tjeskoba nisu lokalni fenomeni, nalazimo ih i u stranim kinematografijama, i u Babajino i u novije vrijeme. Tako ni propali pjevač i ocvali žigolo Richie Bravo (Michael Thomas), junak filma *Rimini* Ulricha Seidla, nije tek neki slučajno groteskan, jedinstven lik koji pjeva u besmislenim prostorima. On već svojim karakteristikama, mjestom života i rada, te interakcijama s okolinom, predstavlja nešto općevažeće



Breza. Ante Babaja. 1967. (© Iva Babaja)

za, recimo, Zapad u ovoj fazi njegova razvoja ili raspada.⁸ On, je, kao i film o njemu, utjelovljenje potrošačkog društva i popularne kulture kao nosećih mehanizama suvremenosti (ili bliske prošlosti koja se povlači pred nadirućim promjenama). Lik Richiejeva oca (Hans-Michael Rehberg), koji pripada prethodnom, nadajmo se zastarjelom, tipu zapadne dekadencije dobar je primjer ove teze, jer govori o općem, transgeneracijskom viđenju besmisla egzistencije.⁹

Na sličan način alegorijska drama *Pijev život* Anga Leeja u odnosu dječaka (Suraj Sharma) i nepostojećeg tigra na izoliranu čamcu (u nepouzdanju retrospekciji lika) govori nešto i o psihologiji i o temeljnom odnosu čovjeka prema životu. Time se nadovezuje na tradiciju književnih, kazališnih i brojnih drugih djela. Toj tradiciji pripadaju i Hemingwayev roman *Starac i more*, i Murnauov *Faust* o čovjeku (Gösta Ekman) spremnom prodati dušu nečastivome (sa svim književnim i kazališnim prethodnicima),¹⁰ kao i noviji *Faust* Aleksandra Sokurova (u kojem Fausta glumi Johannes Zeiler). U istu se tradiciju uklapa i bogatstvo pripovijesti o Golemu, mistično oživljenu čovjeku od gline u filmovima kao što su *Golem – kako je došao na svijet* Paula Wegenera i Carla Boesea, *Golem* Juliene Duviviera ili istoimeni filmovi Piotra Szulkina (radnje smještene u budućnost), te Dorona i Yoava Paza. I kanadska produkcija *Kocka* Vincenza Natalija na sličan način prelazi s pojedinačnog na općenito, u žanrovskom ključu naslonjenu na distopiju. I, čini se, govori o svijetu u kojem su država i novac dovoljno okrutni da prikazano nije nezamislivo, kao što nisu nezamisliva ni zbivanja mnogih drugih distopija.

Dobri su primjeri, dakle, tog alegorijskog modela, ili aspekta, i drugi distopijski filmovi (i Szulkinov se *Golem* ovdje lako uklapa),

⁸ Sličnu tjeskobnu sliku svijeta daju i Seidlovi dokumentarni filmovi, primjerice po gledatelje veoma nelagodan i veoma zapažen dokumentarni hit *U podrumu*.

⁹ Seidlova *Sparta*, spojena s *Riminijem* u diptih, daje još sveobuhvatniju sliku takva viđenja čovjeka u svijetu.

¹⁰ *Faust* našeg Oktavijana Miletića neskrivena je parodija i Murnauova *Fausta* i tadašnje popularne kinematografije koja je uključivala i modernističke tendencije njemačkog filma.

primjerice 1984. Michaela Radforda, jedan od filmova nastalih prema čuvenom romanu Georgea Orwella. Potom imamo i *Lijepe žene prolaze kroz grad*, jedno od neobičnijih ostvarenja Želimira Žilnika, ili *Bajku velikoga ruskog redatelja Aleksandra Sokurova*, koja, usput rečeno, sintetizira redateljev poznati interes za utjecajne povijesne ličnosti. Da, primjera je mnogo – klasik japanske animacije *Duh u oklopu* Mamoru Oshii¹¹, talijanska *Mačka pepeljuga* suredatelja Raka, Capiella, Guarnerija i Sansonea, potom pandemijski (internetski) hit *Platforma* španjolskog redatelja Galdera Gaztelu-Urrutie,¹² *Rat* Veljka Bulajića¹³ i *Show Must Go On* suvremenog autora Nevija Marasovića samo su neki. A ništa manje ne bi ovdje pristajali i primjeri iz drugih umjetnosti – distopijski romaneskno-novelistički opus Branka Belana, sjajni stripovski serijal *Machu Picchu* Radovana Devlića, a možda čak i epohalni *Inkal* crtača Moebiusa (Girauda) i pisca Jodorowskog.

Od hrvatske filmske baštine, u alegorijskom se modusu, uz Bulajićev *Rat* i Marasovićev *Show Must Go On*, ovdje mogu navesti i Vukotićeva utopija *Sedmi kontinent* te, od danas najcjenjenijih ostvarenja iz jugoslavenskog razdoblja filmske povijesti, Mimičina psihološka drama *Prometej s otoka Viševice*. U Mimičinoj se alegoriji uspostavlja paralela prosvjetiteljstva iz antičkog mita s prosvjetiteljstvom u moderno vrijeme. To se, doduše, može shvatiti kao komentar komunističkog i socijalističkog modela modernizacije, premda bez posebno subverzivnih konotacija.¹⁴ Mimičin *Prometej s otoka Viševice* bavi se stvarnošću jer se intelektualci time bave. Film vjerojatno nema neki posebno istaknut politički cilj, posebno ne

¹¹ Kao i nastavci filma, strip, serije, videoigre i istoimeni igrani *remake Duh u oklopu*.

¹² Distopijske su priče načelno alegorijske. I utopijski i distopijski se modus možda mogu smatrati aspektom alegorijskog shvaćanja umjetnosti, podjednako u filmu, književnosti i drugim umjetnostima.

¹³ Glavni se junak zove John Johnson (Antun Vrdoljak), a engleski je prijevod naslova *Atomic War Bride*.

¹⁴ Sličan pristup grčkoj tradiciji ima i *Odisejev pogled* Thea Angelopoulosa.