

# Uloga meta-filmskih strategija i dokumentarizma u filmovima Radua Judea

---

Sorić, Nina

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:931640>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Nina Sorić

Uloga meta-filmskih strategija i dokumentarizma u  
filmovima Radua Judea

The role of meta-cinematic strategies and  
documentarism in Radu Jude films

ZAVRŠNI RAD

Rijeka, 2024.

Sveučilište u Rijeci  
Filozofski fakultet u Rijeci  
Odsjek za kulturalne studije

Nina Sorić

Matični broj: 0009091997

Uloga meta-filmskih strategija i dokumentarizma u  
filmovima Radua Judea

ZAVRŠNI RAD

Naziv studija: Preddiplomski sveučilišni studij kulturologije

Mentor: prof. dr. sc. Boris Ružić

Rijeka, 2024.

## IZJAVA O AUTORSTVU ZAVRŠNOG RADA

Izjavljujem kako sam samostalno napisala završni rad pod naslovom: *Uloga meta-filmskih strategija i dokumentarizma u filmovima Radua Judea*. Kao autorica rada, suglasna sam s javnom objavom svojega rada u elektroničkom obliku.

Svaki dio rada – teorijski okviri, ideje i komentari – koji sadrži citate ili su izvedeni iz drugih izvora, poput knjiga, znanstvenih članaka, internetskih stranica i slično, u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

---

Ime i prezime studentice: Nina Sorić

U Rijeci, \_\_\_\_\_

## Sadržaj

1. Uvod.....	5
2. Rumunjski novi val.....	6
2.1. Povijesni kontekst Rumunjske i njene kinematografije u 20. stoljeću.....	6
2.2. Uloga i značaj rumunjskog novog vala za rumunjsku kinematografiju.....	7
2.3. Temeljne oznake rumunjskog novog vala.....	9
2.4. Internacionalizacija rumunjskog novog vala.....	10
3. Temeljne oznake autorskog stvaralaštva Radu Judea.....	11
3.1. Judeovo utvrđivanje autorskih oznaka u kontekstu vlastite filmografije.....	11
3.2. Judeov autorski značaj i “Najsretnija djevojka na svijetu”.....	12
4. Metafilmske i dokumentarne oznake modernog i postmodernog filma.....	13
5. Radu Jude kroz kontekst postmodernizma.....	17
5.1. “Najsretnija djevojka na svijetu”.....	18
5.1.1. Raspršenost gledateljeve pažnje tijekom gledanja filma.....	19
5.1.2. Analiza prljavog zvuka i vizualne monotonije.....	21
5.2. “Ne očekuj previše od kraja svijeta”.....	24
5.2.1. Primjena multimedijalnog pristupa.....	26
5.2.2. Intertekstualnost.....	29
6. Zaključak.....	30
7. Sažetak.....	32
8. Abstract.....	33
9. Popis literature.....	34
10. Popis izvora.....	34

## **1. Uvod**

Kada bih objašnjavala povode i motivacije po kojima sam za završni rad odabrala filmska djela Radua Judea, njegove uobičajene junake, stilske pristupe, medijske odabire, te povijesnu nacionalnu pozadinu rekla bih prije svega kako je kao redatelj izrazito inovativan. Radu Jude sjajan je satiričar, komediograf, kvalitetan redatelj i kao skup svih tih vrlina velik autor suvremene europske kinematografije.

Rumunjska politička povijest važan je kontekst pod kojim je kreiran Judeov opus. Primjerice, prilikom revolucije i pada komunizma u Rumunjskoj, 1989. godine tadašnji rumunjski diktator Nicolae Ceausescu i njegovo pogubljenje bilo je popraćeno uživo na televizijama. Drugim riječima, stvarnost političkih događanja koja je medijski popraćena ukazuje na njihovu moć, odnosno ukazuje na ulogu medija kao oruđa i oružja.

U radu ću pokazati na koji način Radu Jude korištenim stilskim postupcima i temama želi ukazati na promjenu u rumunjskoj povijesti te kako je ona određena prisustvom tih vizualnih medija u svim aspektima stvarnosti – od građanskog rata, preko kulture u prometu do amaterskih pornića (primjerice u filmu “Baksuzno bubanje ili bezumni pornić”, 2021.) i gubitka posla.

Judeov prvijenac “Najsretnija djevojka na svijetu” (2009.) i zadnji film “Ne očekuj previše od kraja svijeta” (2023.) poslužit će mi za analizu metafilmskih, dokumentarističkih, općenito postmodernističko intertekstualnih strategija koje su općeprisutne u njegovim filmskim djelima. Nadalje, budući da je jedan od autora koje se svrstava pod rumunjski novi val, u ovom radu proučit ću realizam kao glavnu stilsku tendenciju tog filmskog pokreta, u kontrastu s Judeovim autorskim oznakama.

## **2. Rumunjski novi val**

### **2.1. Povijesni kontekst Rumunjske i njene kinematografije u 20. stoljeću**

Rumunjska povijest 20. stoljeća obilježena je socijalizmom i totalitarnim režimom, čija je pojava tada zahvatila velik broj država srednje i istočne Europe, te je njihovo političko uređenje postavljeno po uzoru na Sovjetski Savez nakon boljševičke revolucije 1917. godine. Jedna od glavnih karakteristika takvih država jest nacionalizacija, odnosno nastanak državnog vlasništva iz privatnog, zbog teorije gdje eliminacija klase iz društvenog uređenja dovodi do jednakosti ekonomskog i socijalnog statusa svih građana. Druga glavna

karakteristika je vlast i dominacija jedne političke stranke (komunističke, radničke, socijalističke) koja je držala monopol nad industrijom, poljoprivredom, komunikacijom, medijima i svim oblicima umjetnosti. Budući da je filmska industrija bila nacionalizirana, nije postojala mogućnost filmskog autorstva ili nezavisne produkcije. Nametnuta je vizija političke stranke na vlasti, a umjetnost je služila za održavanje te vizije i njeno propagiranje. Teme filmova su reflektirale zahtjeve političke elite; uzoran protagonist, po mogućnosti socijalistički junak, koji svojim djelovanjem odražava ideologiju partije i prikazuje je u optimističnom svjetlu. Kako su socijalističke kinematografije prihvatile doktrinu filmskog realizma Sovjetskog Saveza, tako su i tijekom produkcije filmski projekti morali biti stopostotno sistemski odobreni. (Filippi, n. d., str. 6)

Drugim riječima, filmski narativi u doba prije revolucije bili su organizirani prema državi, dok su oni nakon revolucije organizirani oko tržišta i njegovih pravila. (Andreescu, 2014, str. 55) Filmski radovi koji kritiziraju vladajući sistem bili su teško cenzurirani ili jednostavno nepodržani. Unatoč tome, pojedini filmski redatelji nisu se susprezali u kritici, mada je kritika poprimila znatno suptilnije oblike. Filmovi kod kojih se primijetila kritika bili su kategorizirani 'štetnim za moral naroda', ali bilo je i slučajeva gdje su bili zabranjeni tako da filmovi nikad nisu proizvedeni ili prikazivani. Kako bi se izbjegla državna cenzura filmaši su počeli koristiti jezik metafora kojima bi ukazivali na društvene probleme. Time je proizašla nova kultura gledanja i proizvodnje filmova gdje se proučavanje i tumačenje metaforičnih kodova često potpuno odmaklo kontroli režisera te bi simboli zadobili značenja van redateljevih inicijalnih namjera. U prosincu 1989. godine uslijedila je rumunjska revolucija, popraćena periodom gdje su sve države sa socijalističkim sistemom djelovanja od 1989. do 1991. odbacile staro uređenje i otvorile se kapitalističkoj tržišnoj ekonomiji, uslijed pada Sovjetskog Saveza i utjecaja njegovih ideologija. U prijelaznom razdoblju nakon revolucije uslijedio je nestabilni period promjene režima s nedostatkom zakonskih regulacija, koje bi inače na području filmskog stvaralaštva držale računa o fondovima i pravednoj distribuciji financijskih sredstava za javne natječaje. Ona mala količina filmova koja je snimljena krajem 20. stoljeća bila je isključivo proizvod upornosti filmaša iz pred-revolucijskog razdoblja, koji su nastavili koristiti metaforički filmski jezik iako za to više nije bilo potrebe. Svi filmovi su zračili znatno većom dozom pesimizma nego ikada dotad. (Filippi, n. d., str. 6)

## 2.2. Uloga i značaj rumunjskog novog vala za rumunjsku kinematografiju

Rumunjski novi val nije samo obnovio rumunjsku kinematografiju već ju je preporodio. Sa završetkom prvog desetljeća post-socijalizma u Rumunjskoj, njihova kinematografija je utihnula u potpunosti. U godini 2000. rumunjska produkcija nije iznjedrila niti jedan film, dok je prosječan broj tijekom zadnjeg desetljeća socijalizma iznosio po 25 rumunjskih filmova po godini. Čak i tadašnje produkcije nisu bile niti blizu poimanja “efikasnog” ili “zdravog” filmskog stvaralaštva. Veronica Lazar i Andrei Gorzo ističu kako uzrok za prvotno propadanje kinematografije jest netočna prosudba redatelja kojima je, s prelaskom na kapitalističko tržište i način rada, bila dana uloga menadžera filmskih studija. Drugim riječima, industriju je činila šačica filmskih studija kojom je zasebno upravljao po jedan filmski režiser. Budući da je cijela industrija dijelila budžet koji je financirala država (po istom modelu financiranja kao za vrijeme socijalizma), svaki režiser je direktno utjecao na industriju, s većom odgovornosti nego ikad prije. Inflacija koja je nastupila idućih par godina dodatno je smanjila fondove, što je u kombinaciji s lošim produkcijskim odlukama studija pogoršalo sveopće stanje kinematografije. Krajem 80-ih, rumunjska kinematografija nije bila poznata po velikom broju gledatelja čak i u rumunjskim domovima. Stanje se samo pogoršalo u 90-ima: “[Rumunjska kinematografija] postala je poistovječena s tehničkim nazadovanjem, odbojnim tehnikama izazivanja “šok” reakcija, histeričnim anti-komunizmom, narativnom nesposobnošću, staromodnim umjetničkim detaljima, jeftinim seksualnim senzacionalizmom, jeftinim šalama – generalnim ne znanjem suvremenog stanja stvari.” (Gorzo i Lazar, 2023, str. 45) Slijedilo je osiromašenje većeg dijela populacije, povećanje komercijalne televizije koja je omogućavala jeftinije opcije zabave pa i time zatvaranje lokalnih manjih kina te otvaranje većeg broja kafića i barova. Sve zajedno navedeno donijelo je potpunu smrt rumunjske kinematografije do 2000. godine, barem privremeno. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 44-45)

Posljedično tome, kako su se mlađi rumunjski filmaši počeli buniti protiv histerične, glasne i metaforičke propagandne ostavštine socijalističkog filma, počeli su težiti “pravom” realizmu. Početak rumunjskog novog vala zapisan je 2001. godine s primjerom filma Cristija Puiuia “Lova i još ponešto”, s oznakama realističkog minimalizma. S Puiuovim sljedećim filmom “Smrt gospodina Lazarescu” 2005. godine, dano je nadahnuće novijim generacijama filmskih kreativaca i filmofila. (Filippi, n. d., str. 6)



Institucionalne promjene su glavni uzrok koji je doveo do oživljavanja kinematografije. Od gotovo “feudalnog” sistema režisera-studija gdje se nije propitivao sistem financiranja od strane države, došlo je do njegove zamjene sa sistemom otvorenih natječaja gdje filmske produkcijske kuće prijavljuju scenarije s već dogovorenim režiserima koji će ih snimati. Takav sistem, koji je i dan-danas na snazi, također je bio podložan kritici. Od samog početka se sumnjalo kako se davala prednost projektima koji imaju povezanost sa starijim i poznatijim ličnostima industrije, tako da bi mlađi, novi i nepoznati autori dobivali znatno manje, ako ikakve, budžete. Primjerice, Puiuov klasik “Smrt gospodina Lazarescu”, bio je ocijenjen nevrijednim, odnosno neisplativim financiranja i izradbe uopće. Taj isti film koji je svjedočio velikom internacionalnom uspjehu (te snažnom odazivu, time i imitaciji ili inspiraciji od strane drugih rumunjskih redatelja) na kraju je uspješno bio ostvaren isključivo radi osobne intervencije tadašnjeg ministra kulture kao odgovor redateljjevoj peticiji za financiranje filma. Većina početnih filmova novog rumunjskog vala bila je proizvedena zbog velikog uspjeha na stranim festivalima kroz internacionalne distributere, umjesto zbog uspjeha na domaćoj sceni. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 45)

Financiranje filmova se znatno pojednostavilo s ulaskom Rumunjske u Europsku Uniju 2007. godine. Od tad nadalje dominiraju koprodukcije poput Muningovog filma “4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana” (2007.), Judeovog “Najsretnija djevojka na svijetu” (2009.) i Puiuove “Aurore” (2010.), koja je krajem desetljeća bila kao oznaka razlike od početka vala gdje su produkcije bile strogo rumunjske. Financijska internacionalizacija popratila je kulturalnu internacionalizaciju novog rumunjskog vala. Neupitno je kako su filmski autori poput Puiuua, Mungiuua, Porumboiuua, Munteana i Judea doprinijeli dotad neviđen prestiž rumunjskoj kinematografiji, koja je prije “novog vala” već dugoročno bila nepoznata, neshvaćena i nejasna ne-rumunjskoj publici. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 46)

### **2.3. Temeljne oznake rumunjskog novog vala**

Dvije glavne komponente koje čine suštinu novog rumunjskog filma; scenarij sveden na jedan događaj kratkog trajanja i cilj za postizanjem “čistog” realizma. Većina klasika i kulturnih autora novog vala debitirala je nakon Puiuovog uspjeha 2005. godine. Scenarij je napisan u kompaktnom trajanju tako da je naglasak na jednom događaju koji traje nekoliko sati, jedan dan ili noć. Iako je radnja kraća, postignut je dojam da gledamo jedan događaj od početka do kraja – sve što se dogodilo se i prikazuje, s dirljivim i snažnim dolazi i beznačajno, trenuci u kojima se čini da nema apsolutno nikakve poante. “Akcija” je smještena u jednom glavnom,

ograničenom prostoru, primjerice kao u “12:08 Istočno od Bukurešta” (Corneliu Porumboiu, 2006.), “4 mjeseca, 3 tjedna, 2 dana” (Cristian Mungiu, 2007.), “Najsretnija djevojka na svijetu” (Radu Jude, 2009.) i mnogim drugim. (Filippi, n. d., str. 17)

Cilj za postizanjem “čistog” realizma izvodi se minimalističkim pristupom, sa željom postizanja dojma objektivnosti. Glavni likovi u filmovima nisu posebni ljudi, rekli bi čak i nevrjedni titule protagonista, pa time izgledaju kao potpuna suprotnost od socijalističkih narodnih junaka koji su predstavljali uzor i *status quo*. Nadalje, kako bi izbjegli miješanje događaja s potencijalnom fikcijom ili preuveličavanjem, redatelji su odlučili odbaciti glazbenu podlogu u filmovima – niti za naglašavanje atmosfere, pa ni kao autorski komentar na radnju i likove. Korišten je prostorni zvuk vezan za mjesto radnje u sceni, i povremeno glazba ako joj je izvor iz istog mjesta gdje se zbiva radnja, poput radija u automobilu. Minimalizam je prvenstveno posljedica skromnih financijskih sredstava na raspolaganju korištenih za produkciju filmova, pogotovo od 2005. do 2009., mada je istovremeno i odgovor na prethodne rumunjske filmove koji su prikazivali potpuno iskrivljenu sliku stvarnosti pod krinkom realizma, pošto su koristili sva moguća narativna i tehnička sredstva za pojačavanje dojmova kod gledatelja. (Filippi, n. d., str. 17)

Velika inspiracija za rumunjski “čisti” realizam čini pravac talijanskog neorealizma koji se pojavio sa završetkom Drugog svjetskog rata. Njihovi filmovi su po prvi puta u filmskoj povijesti prikazivali svakodnevne obične navike i rutine prosječnog čovjeka, bez informacija značajnih za radnju filma nego bitnih za stvaranje cjelovite slike skromnog života protagonista. (Filippi, n. d., str. 7) Teme su obuhvaćale stvarnost poslijeratne siromašne stvarnosti talijanskog stanovništva, a način snimanja obuhvaćao je one trenutke koje bi tadašnji (pa i današnji) holivudski film kategorizirao narativno nepotrebnim elementom. Uvedeni su dugi kadrovi, scene bez radnje koja ne vodi ikakvom zapletu, vrhuncu ili raspletu, kako bi se u gledatelju upečatio egzistencijalni osjećaj običnog čovjeka tadašnjice. No po pitanju trajanja fabule nisu bili toliko radikalni kao Rumunji, pošto im je radnja obuhvaćala par dana do mjeseci s dramaturški opravdanim postupcima razvitkom fabule. (Filippi, n. d., str. 17)

#### **2.4. Internacionalizacija rumunjskog novog vala**

Novovalska meta-ironija društva s kritikom kapitalističkog stanja i korupcije je esencijalna u svim sličnim filmskim pravcima pa tako i u rumunjskom. No, po mišljenju filmskog kritičara

Dragana Rubeše, hiperrealizam rumunjskih začetnika pravca splasnio je već 2017. godine. Kada je rumunjski diktator Nicolae Ceausescu poslao vojsku na narod još 1980-ih, autori poput Puiu, Mungiu i Porumboiu su bili studenti tadašnje filmske akademije, što bi značilo da je možda i očekivana repetitivnost i smanjenje kreativnosti u njihovim radovima s obzirom na protok vremena i današnje stanje. Time onda i nije iznenađujuće Puiuovo užasavanje nad sintagmom novog rumunjskog vala, iako je jedan od njegovih glavnih začetnika. (Novi List, 2017)

Po Rubeši, važnu ulogu za velik internacionalan uspjeh rumunjskog potom i canneskog sivila zaslužan je Gilles Jacob, koji je novi rumunjski val predstavio kao potrebnu *it* temu kroz radove Cristiana Mungiu i Cristija Puiu. Zbog tog istog uspjeha, rumunjske produkcije počele su priklanjati pažnju isključivo određenim tendencijama koje su se pokazale uspješnima. (Kino Tuškanac) Nužne komponente rumunjskog festivalskog filma po Rubeši su; “minuciozno promatranje svakodnevice, monotonija rutine, precizni mikroekonomski detalji i teorijska osviještenost koja se krije iza maske minimalizma”. (Novi List, 2017) Iznimku su činili autori poput Radu Judea, koji su nametnuli dinamiku kadra i odmakli se od klišea stalnog (i doslovnog) sivila. Jude se udaljio od pasivnosti rumunjskog hiperrealizma i učinio gotovo revolucionarni pomak za pravac s dinamičnim djelom “Sve u našoj obitelji” (2012.) pa i crno-bijelim povijesnim epikom “Bravo!” (2015.) koji je na svjetskoj premijeri na Berlinaleu bio opisan kao ‘balkanski *western*’. (Rubeša, 2024, str. 193)

### **3. Temeljne oznake autorskog stvaralaštva Radu Judea**

#### **3.1. Judeovo utvrđivanje autorskih oznaka u kontekstu vlastite filmografije**

Radu Jude je bio drugi asistent režije na snimanju filma “Smrt gospodina Lazarescu” i primjenjivao je istu estetiku već u svojim prvim kratkim filmovima koje je snimao nakon diplomiranja. Njegov prvi kratkometražni film 2006. godine zvan “Katodna cijev” često je uspoređen s remek-djelom talijanskog neorealizma “Kradljivci bicikla” (1948.) Vittoria de Sicea i Cesarea Zavattinija. Oba filma prate odnos siromašnog oca i sina koji se susreću s izazovom lutanja u velikom gradu, i oba prikazuju sina kao emotivnijeg koji direktno reflektira njihovu situaciju u kojoj se nalaze. Iako su problemi s kojima se susreću prikazani s mnogo suosjećajnosti, ne ostavlja se prostor za izražavanje sentimentalnosti. Jude prati odlike realizma i u iduća dva kratkometražna filma “Alexandra” (2006.) i “Ujutro” (2007.), iako se mogu uočiti manji iskoraci od realizma u obliku neočekivanih apsurdnih trenutaka i gesti od

strane likova. Svojim prvim dugometražnim filmom “Najsretnija djevojka na svijetu” (2009.) pokazuje potpuni odmak od rigoroznog realizma Puiuua, i nagovještava zaigranije elemente svog stila. Njegov autorski potpis najviše je počinjao poprimati oblike asocirane s teatrom apsurdna, terminom koji je popularizirao Gelber (Holland, 1962, str. 406). Realizam i njegovu estetiku u potpunosti odbacuje; “zbog njezina konformizma i ističe da je ono što se u umjetnosti naziva realizmom najčešće rezultat statistika o tome kako se stvari događaju, dok je stvarni život često pun iznenađenja.” (Filippi, n. d., str. 8) U kontekstu Judeove filmografije, film se u potpunosti uklapa u njegov interes prema proučavanju odnosa roditelja i djece, te odgoju i indoktriniranju djece u tom odnosu. U filmu većina njegovih likova želi postići vlastiti cilj kroz manipulaciju i ucjenu drugih, bez razmišljanja o onom drugom, ali jedino protagonistica filma Delija ne može napraviti odluku koju želi pošto još nije odrasla osoba. (Filippi, n. d., str. 10)

Filmska tema koje dominira njegovim radovima nakon 2009., sizifovski se vrti oko uzaludne potrage za nečim nedostižnim. Srednjometražni film “Film za prijatelje” (2011.) snimljen je kao amaterska kućna snimka od strane protagonista koji ima nakanu počinuti suicid ispred kamere nakon što izrecitira sve zahvale i opaske svojim bližnjima. Jedina stvar koja zapravo pođe po ‘zlu’ je njegov neuspješni pokušaj samoubojstva ispred kamere, tako da je gledatelj suočen s desetominutnom scenom groteske, strave i parodije zadnjih trenutaka života s kojom se protagonist nosi dok urla od bola. Kroz to otkrivamo svu tragediju života protagonista, njegove osobne poraze i uzaludne nade pa i time indiferentno društvo postavljeno prema patnjama pojedinca. Motivi smrti i patnje prate i iduće kratke filmove “Sjena oblaka” (2013.) i “Prolaze kroz zid” (2014.), no glavna razlika tih filmova od prethodnih je Judeovo obraćanje i vraćanje važnim detaljima koji ukazuju širi kontekst te patnje, pa i time donosi neočekivanu milost trenutka, umjesto jednostavnog i zbrkanog fokusa na prikaz apsurdna ljudske patnje. (Filippi, n. d., str. 8)

### **3.2. Judeov autorski značaj i “Najsretnija djevojka na svijetu”**

Radu Judeov dugometražni prvijenac “Najsretnija djevojka na svijetu” (2009.) izašao je kada se pokret novog rumunjskog vala već etablirao kao važna pojava vrijedna izučavanja na festivalskoj sceni i internacionalnoj razini. Poprilično brzo je bio prihvaćen uz kritički odobrene senzacije Cannesa poput filma “Smrt gospodina Lazarescu” (2005.) Cristia Puiuua, “12:08 istočno od Bukurešta” (2006.) Cornelia Porumboiua, “4 mjeseca, 3 tjedna, 2 dana” (2007.) Cristiana Munguiua, čiji je rad bio obilježen Zlatnom palmom te bio smatran najvećim

uspjehom novog vala. No, Judeov rad se odmah isticao i definirao kao vrhunski primjer novog vala. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 34)

Filmovi koji su činili novi val prikazivali su suvremeno stanje rumunjskih urbanih lokacija ili su bili smješteni u nedavnu prošlost poput 80-ih kako bi dočarali kasno stanje socijalizma u Rumunjskoj, od kraja Drugog svjetskog rata do pada komunizma. Takve okoline slikovno su zabilježene u stilu koji prikazuje sirov realizam ili naturalizam kroz manjak umjetne svjetlosti, uz asociranje na opservacijsku prizmu filmskog stvaralaštva karakterističnu dokumentarnim filmovima ili amaterskoj video građi. Fabula se odvija tijekom kraćeg vremenskog formata od par sati uz pripovijedanje koje prati jednog protagonista ili manju grupu glavnih likova. Kamera je postavljena u ulogu nevidljivog gotovo voajerskog promatrača koji proučava glavne likove u situacijama snalaženja u svakojakim krizama. Od izbjegavanja smrti (“Smrt gospodina Lazarescu”) do utrke s vremenom (“Najsretnija djevojka na svijetu”). Između radnji gotovo nikad ne postoje paralele te ne postoje narativne mijene između vremena i prostora, većinom je fokus na jednoj “krizi” u pojedinim okolnostima. Radu Judeova “Najsretnija djevojka na svijetu”, cinična već po samom naslovu, ne ulazi u prostore izbjegavanja smrti kao u ranijim novonastalim primjerima. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 34)

“Najsretnija djevojka na svijetu” zapravo zaobilazi uobičajene putanje novog vala, pošto kriza protagonistice nije povezana s pitanjem preživljavanja ili smrti. Radnja se zbiva na snimateljskom setu reklame za gazirana pića rumunjske kompanije koja je nedavno održavala nagradu igru. Protagonistica i tinejdžerica Delija osvojila je glavnu nagradu u nagradnoj igri, odnosno novi automobil, i kako bi automobil ostao u njenom vlasništvu kompanija od nje traži da sudjeluje u snimanju reklame u kojoj će naglasiti koliko je njihov gazirani napitak osvježavajuć, i kako je isplativo natjecati se u njihovoj nagradnoj igri. Iako je radnja jednostavna i svedena na trajanje od jednog sparnog ljetnog dana, komplikacije i napetosti isplivavaju na površinu uz paralelni narativ na setu zbog Delijinih roditelja. Njeni roditelji odlučili su prodati osvojeni automobil kako bi iskoristili novac za renovacijske radove u kući koju će prenamijeniti u vikendicu za turiste i time stabilizirati financijsko stanje obitelji. Pošto je glavna junakinja rođena i odrasla u malenom gradu, činjenica da je pobijedila na nagradnoj igri i osvojila novi auto sa samo 16 godina daje joj viši društveni (odnosno popularniji) status u njenoj školi i među njenim prijateljima, iako još ni nema vozačku dozvolu. Tijekom snimanja treba se nositi s patronizacijom i ponižavanjem od strane

reklamne agencije i snimateljske ekipe koja kritizira njen izgled, odijevanje, ponašanje i glumačke sposobnosti koje ona, kao prosječna tinejdžerica, nema. U pauzama tijekom snimanja raspravlja s roditeljima o prodaji ili zadržavaju automobila, popraćeno prijetnjama, emocionalnom ucjenom i ljutnjom roditelja zbog njene neposlušnosti. Na koncu nas Jude sili na simpatiziranje s protagonisticom, iako su njene karakterne odlike daleko od savršenih i racionalnih. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 34-35)

#### **4. Metafilmske i dokumentarne oznake modernog i postmodernog filma**

Filmski dokumentarni rod odnosi se na sadržajno, tematski, stilski i namjenski različite filmove, no u širem smislu podrazumijeva djela kojima se prikazuju zbiljski događaji i osobe, društvene i prirodne okolnosti u stvarnosti. Budući da film svojom instrumentalnošću na specifičan način preobražava zbilju, granica između zbiljskog i filmski zabilježenog je teže određiva. Težnja ka dokumentarnosti u filmskom djelu mjeri se po određenom stilu i retorici, primjerice uporabom prepoznatljivih dokumentarističkih metoda poput skrivenih kamera, te uporabom oblika zabilježavanja zbilje bez njene preobrazbe, primjerice dugim kadrovima, izbjegavanjem montažnih trikova ili fragmentiranja prizora. Cilj tih metoda je ostvarivanje što veće sličnosti filmske materije s vanjskim pojavama i njihovom neodređenosti, gdje se događaji čine slučajnim i nerežiranim. (Peterlić, 1986, str. 309-313)

Međutim, igrani film i tendencija spram imitiranju dokumentarnog česta je tema diskusija i analiza. Glavni razlog postojanja te tendencije je stremljenje prema realnosti, odnosno ostavljanje dojma istinskog, nenametnutog i uvjerljivog. Snimanje izvan studija u stvarnim interijerima i eksterijerima, te biranje neprofesionalnih glumaca koji nisu završili klasičnu glumačku obuku, samo su nekolicina tehnika postizanja tog dojma, a obje su primijenjene u Judeovom prvom dugometražnom filmu "Najsretnija djevojka na svijetu" (2009). Osim što "Najsretnija djevojka na svijetu" prikazuje Judeovo korištenje realizma i apsurdna, u srce radnje postavlja aspekt meta-filma, u ovom slučaju filma o reklami.

Metafilm, odnosno film o filmu, manifestacija je proučavanja filmskog medija kroz sam film. Drugim riječima, teme vezane za stvaranje filma i elemente produkcije filma unutar pojedinog filmskog djela – što može biti jednostavna pojava filmske kamere u kadru, ili nešto kompleksnije kao referenca na filmske fenomene ili pojmove vezane za određene filmove (kao *hommage* jednom redatelju, tako da se imitira njegov karakteristično prepoznatljiv postupak ili scena). Praksa metafilmskih postupaka pojavila se već 1920-ih. Prvi oblik filma u filmu baziran je na parodiranju značajki filmske vrste, stila ili kao preradba

već napravljenoga filma, poput filma Maxa Lindera “Tri mušketira” (1922.) ili Bustera Keatona “Buster detektiv” (1924.). Filmska djela koji proučavaju i komentiraju narav filmskog medija normalizirala su se poprilično rano, ujedno u igranom i dokumentarnom rodu, u užem, kontemplativno-filozofskom (Dziga Vertovov “Čovjek s filmskom kamerom”, 1929.), Federico Fellinijev “Osam i pol”, 1963.) ili jednostavno produkcijskom smislu (“Snimatelj”, 1928, B. Keatona). (Peterlić, 1990, str. 136)

Metafilmičnost se smatra rasplinutom ali općom odlikom filmskog modernizma, odnosno ta sklonost ka autoreferencijalnosti i filmskim citatima iz drugih filmskih djela. Modernizam u filmu pojavio se krajem 50-ih te je dobio na snazi 60-ih godina, kada je nastupio francuski novi val<sup>1</sup> uz mnoge druge filmske pokrete. Glavne oznake modernističkog filma su narušavanje, fragmentiranje i stilizacijsko obrađivanje ‘obveznih’ značajki klasičnog holivudskog filma. (Peterlić, 1990, str. 136)

Holivudski film označuje filmski stil čije su glavne oznake dramski realizam, pravolinijska naracija (možemo je nazvati i “uzročno-posljedičnom”, gdje svaki događaj, razgovor i scena imaju svrhu za daljnje razvijanje radnje), brzi ritam, luksuznom scenografijom i kostimografijom. Diskurs vezan za filmsku industriju Hollywooda doprinosi konceptu “američkog sna” – gdje svaki pojedinac može postići bogatstvo i ugodan život ako uloži dovoljno iskrenog truda u posao. (Peterlić, 1986, str. 136)

Spominjanje klasičnog holivudskog filma odnosi se na period poznat po nazivu “zlatno doba Hollywooda” označeno studijskim sistemom djelovanja koje je trajalo sve do 1962., a nasljednik takvog doba je stil novog Hollywooda prisutnog od 70-ih, poznatog po nezavisnim financijskim produkcijama. Zlatno doba *glamoura* studijskog sistema Hollywooda započelo je s prelaskom na zvučni film (prvi takav primjer je 1927. godine “Jazz pjevač”, režija Alana Croslanda). Jedna od glavnih oznaka je prepoznavanje potom i striktno pridržavanje određene formule koja je funkcionirala s publikom. Primjerice, žanrovsko kategoriziranje filma (na primjer vestern, mjuzikl, komedija, melodrama) daje naznaku gledatelju kakva je narav filma što onda utječe na njihova očekivanja, među kojima je gledateljsko predznanje (o potencijalnim narativima, vrstama glumaca, likova, glazbene i vizualne atmosfere, pa i o

---

<sup>1</sup> Filmski pravac čiji su predstavnici Jean-Luc Godard (“Do posljednjeg daha”, 1960.), Francois Truffaut (“400 udaraca”, 1959.), Agnes Varda (“Cleo od 5 do 7”, 1962.), Alain Resnais (“Hirošima ljubavi moja”, 1959.) i mnogi drugi. Stilske oznake uključuju veliku prisutnost autorovih komentara nad strohim realističkim objektivizmom, izražavanje simpatije za žanrovski film (pomoću miješanja različitih žanrova i slobodnija interpretacija njihovih glavnih karakteristika), te sklonost intertekstualnosti odnosno filmskim citatima. (Peterlić, 1986, str. 136)

tipičnom završetku određene žanrovske priče) ključan element prilikom kupovanja karte za kino, potom i gledanja filma. Nametnuta pravila tijekom tog doba uključivala su postupke cenzure Haysovog koda, koji je od 1934. uvjetovao kakvi likovi, glumci i priče su dozvoljeni i koji trebaju biti izbjegavani<sup>2</sup>. Glavnu riječ u provođenju takvih pravila vodile su velike produkcijske kuće poput Paramounta, Universalala, Metra Goldwyna Mayera, Warnera Brosa. Držali su kontrolu nad cijelim procesom stvaranja filma, uključujući produkciju, distribuciju i izlaganje. (Peterlić, 1986, str. 136)

Posljedica takvog snažnog utjecaja SAD-a nad filmskom industrijom utjecalo je na filmove modernizma. Željeni rezultat modernističkih filmova uključuje dekonstrukcije nevidljivih, sporednih elemenata filmskog jezika stvorenog u Hollywoodu (zamišljeni ritam kada bi po pravilu nastupio rez između kadrova, koncepcija linearnog vremena i koncepcionalan redoslijed pričanja fabule, koja je vođena uzročno-posljedičnom smislenosti radnje). Pomoću dekonstrukcije nastaje stvaranje ‘neprimjetnih’ filmskih postupaka u potpunosti primjetnima – postaju gotovo samostalna tematika filma (primjerice, Alain Resnaisov “Prošle godine u Marienbadu”, 1961.). Metafilmičnost se, uostalom, pretapa i na razini žanrova, no to je većinom prakticirano na osobnoj autorskoj razini. Jean-Pierre Melville (“Samuraj”, 1967.) referencijalno se nadovezivao na američki *film noir*, dok se John Carpenter na film strave. Metažanrovske kombinacije proizvele su nove zasebne žanrove poput talijanskog *spaghetti-westerna*, koji se osim pukog nadovezivanja i inspiriranja američkom vestern tradicijom koristi za reinterpretaciju njegovih glavnih oznaka, što ga potom odvaja od tradicionalne Amerike i čini ga zasebnim (Sergio Leoneov “Bilo jednom na Divljem zapadu”, 1968.). (Peterlić, 1990, str. 136)

Modernizam je inače temeljen na utopijskoj viziji ljudskog života i društva, te idealizmu u vjerovanju u napredak. Umjetnici tog perioda su eksperimentirali s formom, tehnikom i procesima umjesto davanja fokusa subjektu. U vremenu nakon modernizma, postmodernizam može biti percipiran kao reakcija protiv ideja i vrijednosti modernizma, pa i opis povijesnog razdoblja koje je slijedilo modernističku dominantu u kulturnoj teoriji i praksi u ranim i srednjim desetljećima 20. stoljeća. Termin postmodernizma obuhvaća i asociran je s pojmovima ironije, skepticizma te filozofskom kritikom koncepata vezanih za apsolutno

---

<sup>2</sup> Cenzura Haysovog koda uključuje pravila vezanih za negativan prikaz ostalih seksualnosti koje se ne uklapaju u norme heteroseksualnosti, i pravila prikazivanja ostalih, “ne-bijelačkih” rasa. Melodrama Nicholasa Raya “Buntovnik bez razloga” (1955.) prikazuje zanimljiv odnos troje tinejdžera, od kojih je jedan (Plato Crawford) ubijen na kraju filma. Jedan od glavnih razloga njegovog ubojstva su suptilne naznake njegove homoseksualnosti tijekom radnje. Također, John Fordov vestern “Tragači” (1956.) prikazuje vođu indijanskog plemena kojeg glumi bijelac (Walter Coy) s tamnijom šminkom, kao tipičan primjer *redface* prakse tih godina.



prihvatanje “univerzalnih istina” i “objektivnih realnosti”. Vjerovali su kako određeni ultimativni i univerzalni principi ili istine, formulirani od strane religije ili znanosti, su dovoljni za razumijevanje i objašnjavanje stvarnosti. Posljedično tome, postmodernizam je rođen iz skepticizma i sumnje spram univerzalnih istina. Umjetnici postmoderne zastupaju individualno iskustvo i interpretaciju vlastitog postojanja kao konkretnim principima prema životu i kreativnom stvaralaštvu, za razliku od modernista; “Dok su modernisti uzdizali jasnoću i jednostavnost; postmodernizam je prigrlio kompleksne i često kontradiktorne slojeve značenja” (Jameson, 1991.)

Osnove postmodernističkog filma su; 1) fragmentirana i visoko referencijalna intertekstualna estetika, 2) direktno citiranje te primjena parodije i pastiša, 3) cinički fatalizam, 4) nostalgija za prošlošću. Prva stavka je prije rezultat kombinacije cjelokupnosti postmodernističkog diskursa nego li je samostalna i neovisna, te je eksplicitno primjetna publici. Pastiš i parodija su temeljna izražajna sredstva u postmodernističkom diskursu. Parodija je ponavljanje s ironičnom distancom (Hutcheon, 1988, str. 189) dok je pastiš umjetničko djelo koje spaja teme i stilove iz raznih izvora na način koji se čita očito izvedenim iz drugih područja; “Postmoderna parodija je “prazna parodija”, parodija bez političke moći. Sada je zamijenjena pastišem.” (Jameson, 1991). No, sa suprotnog gledišta Hutcheon ukazuje kako “uključivanje ironije i igre nikada ne znači nužno odstranjivanje ozbiljnosti i poante u postmodernoj umjetnosti” (1988, str. 186).

## **5. Radu Jude kroz kontekst postmodernizma**

Judea možemo analizirati striktno kao postmodernističkog redatelja koji tijekom cijelog opusa prakticira karakteristične oznake postmodernizma. Budući da je postmodernizam reakcija na ideje modernizma i prethodnih filmskih pravaca, djela rumunjskog novog vala reakcija su na djela rumunjske kinematografije tijekom doba socijalizma, iako se Jude ističe od ostatka filmskih autora po par autorskih oznaka.

Po Robertu Stamu, Jameson opisuje postmodernizam kao kulturalnu dominantu kasnog kapitalizma. U postmodernoj eri spoj ekonomije i kulture rezultiraju estetizacijom svakidašnjeg života, unatoč refleksivnom ironičnom tonu. Takav auto-referentni ton ujedno se preklapa s naizgled ne-političkim interesom prema aktualnim događanjima. Filmovi poput Quentin Tarantinovog “Paklenog šunda” (1994.) i serije poput “Beavis i Butthead” (1993.) primjeri su takve ironije s jasnim ne-interesom prema tadašnjim političkim stavovima.

Procesi distanciranja su time poistovječeni s reflektivnosti, kao što je bilo kod Godarda tako i u televizijskim emisijama; miješanje dokumentarnih i igranih modela pričanja fabule, uspoređivanje heterogenih žanrova i diskursa, ometanje naracije (u filmovima s montažom, na televiziji s reklamama). (Stam, 2000, str. 303)

U državama u Europi poput Rumunjske, koje ne spadaju pod Zapad radi različitih geografskih ali i povijesno-kulturalnih faktora, pojavljuje se zakašnjeli modernizam u istom periodu kada su zapadne već u prijelazu u postmodernizam. Time se čini kako vječno kaskaju za ostatkom svijeta, ne samo ekonomski već i kulturološki. (Stam, 2000, str. 307) Rumunjski prijelaz sa socijalizma na kapitalistički tržišni sistem vidljivo je utjecao na filmska djela. Novovalski redatelji preferirali su distanciranu, suptilnu političku kritiku, tako da je Judeov zaigraniji, eksplicitniji i otvoreniji pristup prema komentiranju ekonomskog i društvenog stanja odmah bio istaknut. Po Gorzo i Lazar; “Radnja “Najsretnije djevojke na svijetu” govori o produkciji poželjnih slika, što je instrument držanja društvene kontrole – kapitalističke kontrole.” (2023, str. 53) Osim spominjanja kontrasta komunizma i kapitalizma, Jude javno predočava dugu rumunjsku povijest anti-semitizma, rasizma, političke represije i javne apatije – kroz inovativne i politički provokantne filmove koji pokazuju ustrajnost rumunjskog narodnog etnonacionalizma. (Țion, 2022, str. 30)

Novi rumunjski val isprva je bio označen rigoroznom opservacijskom estetikom, snažnim tonom vezanog uz sadašnjicu i aktualna događanja, i izbjegavanjem eksplicitnog posvećivanju politici. Možemo argumentirati kako je to ostavština rumunjskog socijalističkog filma, budući da su redatelji novog vala također djelovali prije revolucije i prijelaza na kapitalizam. Jude se ističe po tome što svojim filmovima snažnije stupa u postmodernističko razmišljanje i kreiranje, gdje se intertekstualnost, fragmentiranost i cinizam, iako je imao jednak početak karijere kao i ostali redatelji – svi su bili režiseri reklama za kompanije nakon revolucije. Gorzo i Lazar ističu kako je Jude umjesto odvajanja svijeta art-house kina i reklama primijetio poveznice, te iskoristio ih za inspiraciju, čija se primjena direktno povezuje na prvijenac “Najsretniju djevojku na svijetu” i recentni film “Ne očekuj previše od kraja svijeta”. (2023, str. 53)

### **5.1. “Najsretnija djevojka na svijetu”**

Pristupi tematikama stvarnosti, kroz prizmu filmske stvarnosti, od strane redatelja Abbasa Kiarostamija (“Krupni plan”, 1990.), Kena Loacha (“Kes”, 1969.), Mikea Leigha (“Razgolićeni”, 1993.), te braće Jean-Pierrea Dardenne i Luca Dardenne (“Rosetta”, 1999.),

također su bili neki od mnogih uzora u Judeovom implementiranju dokumentarnog pristupa u igranom filmu. Dokumentaristi francuskog filmskog pravca *cinéma-vérité* (hrv. film istine) 1960-ih, s glavnim predstavnikom Jeanom Rouchom (“Kronika jednog ljeta”, 1961.), pružali su novo područje za proučavanje po pitanjima estetskih i moralnih implikacija, s kanadskim opservacijskim dokumentarcima prozvanim “direktnim filmom”. (Filippi, n. d., str. 7)

Kroz filmsku povijest poznato je kako su autori igranih filmova prigrlili naizgled neopterećen stil dokumentarnih filmova. Francuski, poljski i brazilski filmski novi valovi svoju estetiku su ostvarili implementiranjem tehnika i inovacija porijeklom iz dokumentarnog filmskog roda. Od 1990-ih, igrani filmovi s izraženom sklonošću prema realizmu, iako su i dalje snimani po scenariju s glumcima u ulogama izmišljenih likova, potpuno su normalizirali pokušaje imitacije vizualnog dojma *cinéma-vérité*. (Filippi, n. d., str. 18)

Stilski “Najsretnija djevojka na svijetu” također asocira na *cinéma-vérité*, koji su inače bili snimani u kontekstima ulične gužve. Radnja u filmu je režirana s namjerom evociranja dojma i pogleda anonimnog promatrača događaja, slučajnog prolaznika koji ne može naslutiti sljedeće splete okolnosti, kao mnogi drugi slučajni prolaznici tijekom snimanja koji su privučeni filmskim aparatima izloženima na ulici. Gledatelj kroz ulogu takvog promatrača je poprilično statičan, i prisiljen je pratiti razvoj radnje u jednom neprekinutom pogledu, odnosno pokretu kamere. (Filippi, n. d., str. 18)

Budući da su filmovi istine s Judeovim prvijencom zaista snimani na ulici s aktivnim nereziranim prometom, glumci su pomiješani s prolaznicima i anonimni promatrač odnosno gledatelj ih ponekad ne može razaznati. Sveučilišni Trg u Bukureštu glavno je mjesto snimanja filma, pa time i reklame u filmu, te zbog velikog broja prolaznika postaje razumljivo pa i prihvatljivo razbijanje “četvrtog zida”, što je inače strogo definirani postupak i autorski odabir u igranim filmovima. Ovakva praksa realističkih filmova u čistoj je suprotnosti s holivudskim principima očuvanja iluzije tijekom gledanja filma. Norme klasičnog igranog filma, razvijene po Hollywoodu 1910-ih, sprječavaju likove od direktnog gledanja u kameru kako bi gledatelj ostao ‘uronjen u priču’. (Filippi, n. d., str. 18) Nadalje, Judeovo prakticiranje narušavanja iluzije evocira priliku za humor i pospješuje osjećaj dokumentarnog u igranom filmu — osjećaj istinitog, što ga ističe od drugih realističkih filmova koji umjesto da zapisuju stvarnost u biti je samo oponašaju.

Znatan doprinos začudnom dokumentarnom pristupu filma za efekt realizma čini i Judeov odabir neprofesionalnih glumaca. To nije novitet u filmskoj povijesti pošto je sovjetski film 1920-ih i talijanski neorealizam 1940-ih poznat po svojim režiserima koji su zapošljavali neškoloovane glumce. (Filippi, n. d., str. 5) Također, redatelj John Cassavetes, kao jedan od mnogih izvora nadahnuća Judeu, u filmovima je davao važnost glumačkoj improvizaciji i spontanosti. (Filippi, n. d., str. 17) Želja im je bila postići što veću autentičnost s njihovim glumcima koje su birali zbog specifičnih crta lica ili načina kretanja i glumljenja, što je čisti kontrast naspram klasično obrazovanim profesionalnim glumcima koji se uklapaju u određene standarde ljepote. Realistički film tu praksu nastavlja i adaptira tako da uz neprofesionalne glumce glume i profesionalni, no sa svestranim iskustvom iz različitih uloga (a ne oni koji su inače *type-castani*). (Filippi, n. d., str. 5)

### **5.1.1. Raspršenost gledateljeve pažnje tijekom gledanja filma**

Jedna od glavnih osjetilnih senzacija evociranih u gledatelju tijekom gledanja filma je frustracija i nedorečena napetost. Gledatelji imaju osjećaj nepostojanja filmske strukture jer ne mogu predvidjeti sljedeću scenu, kadar, zvuk ili dijalog, niti ritam u kojima se on pojavljuje. Takvi redateljski postupci i narativna nespecifičnost izražena je kroz osjećaje likova, kao što je osjećaj dosada. Primjerice, tijekom snimanja reklame od Delije se traži da joj depiliraju brkove ispred cijele snimateljske ekipe. Iako se simultano u pozadini odvija radnja s roditeljima koji je nagovaraju da potpiše ugovor za prodaju automobila i radnja sa snimateljima koji pokušavaju pronaći idući kadar, ta scena depiliranja koja traje gotovo tri neprekinute minute naglašava opću dosadu. Drugim riječima, fokus gledatelja je raspršen bez jasne glavne vodilje, i ne možemo usmjeriti pažnju prema samo jednoj stvari. Za razliku od hollywoodskog igranog filma, vizualni i auditivni elementi su nedefinirani, umjesto da su kroz montažu brzo izmjenjivani centrirani kadrovi s istaknutim protagonistima, izdvojenima od pozadinske radnje. (Filippi, n. d., str. 18)

U intervjuu za Film Menu broj 11., s Andrejom Rusom i Gabrielom Filippi, rumunjski montažer koji stoji iza svih Judeovih filmova Catalin Cristutiu, objašnjava dramaturšku i vizualnu strukturu filma koja nije normativna za igrani film. Jude mu je naznačio kako želi da svaki rez između kadrova služi kao elipsa<sup>3</sup>, čak ako je bio ostavljen dojam kontinuiteta.

---

<sup>3</sup> Elipsa je termin za montažni spoj inače korišten u narativnoj montaži, kojim se u jednom kadru pokazuje početak neke radnje i isticanje njezinog cilja, pa se u sljedećem kadru pokaže ostvarenje tog cilja a time i njegov završetak. (Peterlić, 2016, str. 163)

Željeni osjećaj je bio da se postigne dojam kako je film snimao amater koji se silno trudi ali uzaludno, jer mu ljudi kontinuirano pokrivaju protagoniste i smetaju ispred kamere u bitnim scenama. Poanta svega je bila da se postigne osjećaj *making-of* snimke cijele radnje, stoga je korištenje elipse obavezno kako bi se kontinuitet između kadrova prekidao, kada se isključi kamera i ponovno počinje snimati nešto nepovezano. Naglašava kako je bitan aspekt njihovog montažnog procesa devijacija od svakog školskog primjera pravilne filmske montaže — inače je zabranjeno rezanje glumca usred rečenice, spajanje kadrova koji su slične kompozicije (jer se onda daje umjetan osjećaj skoka<sup>4</sup>) i ne smije se prelaziti rampa<sup>5</sup> — no kršenjem tih pravila dobivena je neobična atmosfera umjetne realnosti koja nas u pojedinim kadrovima prevari da gledamo dokumentarac umjesto igranog filma. (Filippi, n. d., str. 13)

Sa samim početkom filma primjećujemo duge statične kadrove koji će se nastaviti sve do odjavne špice filma, a s dolaskom protagonista na mjesto snimanja reklame zamijetit ćemo i konstantno nekonvencionalno i zanimljivo snimanje protagonista. Naime, glavni likovi su kadrirani na estetski neprivlačan način, te često nisu stavljeni u fokus tako da nisu jasno vidljivi iz pogleda promatrača odnosno publike. (Filippi, n. d., str. 18)

Tako, primjerice, scena prikazuje umornu Deliju i nestrpljivog predstavnika proizvođača sokova “Bibo Multifruit”, odnosno klijenta za kojeg se snima reklama. Nakon njenih mnogobrojnih pokušaja ponavljanja teksta, tijekom pauze između snimanja predstavnik joj objašnjava kako mora pokazivati sretniji izraz lica pošto je ipak osvojila glavnu nagradu. Dok joj se obraća, u kadar ulazi asistent kamere koji u potpunosti prekriva likove u dijalogu svojim golim trbuhom koji ostaje izvan fokusa.

Kako bismo kontekstualizirali učinak ovakve scene, bitno je naglasiti kako klasični film koji prati konvencije uvijek prikazuje svoje protagoniste jasno pozicioniranima unutar kadra, i razgovor koji vode je predstavljen pod kutom optimalnim za tečno upijanje priče od strane gledatelja. U slučaju da se to pravilo namjerno ne poštuje u klasičnom filmu, odnosno

---

<sup>4</sup> U pravilu je rez između kadrova nekako nečime motiviran i time se stvara dojam kontinuiteta tijekom filma. Ako je rez vizualno nemotiviran, odnosno rez dovodi gledatelja s jednog kadra na drugi koji mu je gotovo identičan, dobiva se čudan “skok” koji se inače treba izbjegavati zbog pomutnje pažnje gledatelja pa i izazivanja čuđenja tijekom filma.

<sup>5</sup> Rampa označava nevidljivu granicu iza koje snima kamera. Pravilo nalaže da se kamera koja je u postavljenoj točki snimanja obavezna ostati s iste strane rampe tijekom montažnog prijelaza s jednog kadra na drugi. Pravilo rampe služi za održavanje narativnog kontinuiteta u igranom filmu, i sprječavanje dezorijentacije kod gledatelja u pogledu na zbivanje i praćenje zbivanja. (Peterlić, 1990, str. 399-401)

namjerno se sakriva dio informacija od publike, ta odluka se interpretira kao cilj prema postizanju većeg osjećaja napetosti i iščekivanja.

Pošto je “Najsretnija djevojka na svijetu” snimana po realističkim konvencijama dokumentarnog filmskog roda, to je direktna poveznica na kršenje pravila holivudskog filma. Dokumentarci su snimani u javnim prostorima sa slučajnim necenzuriranim prolaznicima, koji mogu primijetiti ili ne primijetiti kameru, stati ispred nje slučajno pa i gledati u nju. Svaki neplanirani trenutak koji iskazuje “stvarni život” se u takvim filmovima smatra iskazom i dokazom njihove autentičnosti. Jude uzima te elemente kao inspiraciju, što ne znači da doslovno imitira stil *cinéma-vérité* ili *making-of* dokumentaraca; “On satirizira prikazanu stvarnost – dok protagonist scene u pozadini govori o sreći, sve što mi kao gledatelji vidimo, veliki je trbuh sredovječnog muškarca”. (Filippi, n. d., str. 23)

### **5.1.2. Analiza prljavog zvuka i vizualne monotonije**

U drugom intervjuu za Film Menu broj 18., također s Andrejom Rusom i Gabrielom Filippi, Marius Panduru, koji je direktor fotografije mnogih poznatih rumunjskih filmova pa time i “Najsretnija djevojka na svijetu”, elaborira kako je rasprava s Judeom o vizualnom identitetu filma često bila u drugom planu. Jude se uglavnom samo konzultirao s Panduruom, umjesto da s njim zajednički odredi vizuale. Glavne domene njegovog posla na Judeovom setu svodile su se na praćenje aktualnosti, umjesto na kreiranje filmske stvarnosti kao u drugim igranim filmovima. Budući da se radnja odvija na filmskom reklamnom setu usred ulice u Bukureštu, svjetlo je bilo prirodno i Panduru je vodio računa o promjeni svjetlosti kako je padala večer, te ističe; “U ovom filmu uloga fotografije je čisto funkcionalna – ona bilježi. (...) osjećao sam da u tom slučaju nije bitno da istaknem svoje vještine, (...) nego da razumijem što se događa ispred kamere i reagiram u korist priče, koristeći vizualni aspekt kao sredstvo medijacije s publikom.”. (Filippi, n. d., str. 13) Finalni vizualni identitet rezultirao je dominantnom vizualnom monotonijom koja služi otupljivanju osjetila gledatelja. (Filippi, n. d., str. 18) Za jasnije predočavanje spomenutog vizualnog identiteta filma, analizirat ću scenu gdje se otkriva razlog napetosti između Delije i njenih roditelja.

Kadrovi prikazuju jednu od rijetkih scena interijera tijekom filma. Delija i njena majka sklanjaju se od vrućine u prikolicu za šminkanje dok čekaju Delijin red za snimanje. Saznajemo kako je glavni razlog Delijinog negodovanja prema roditeljima zbog toga što namjeravaju prodati automobil isti dan nakon snimanja. Budući da je obitelj u teškoj

financijskoj situaciji, Delija ipak želi iskoristiti priliku i uživati u nagradi koju je sama zaslužila.

Slično kao i ulice Sveučilišnog trga, interijer prikolice je jednako toliko zagušen, iako su u njemu samo dva protagonista scene. Unatoč osmominutnom trajanju scene korišteno je samo pet dugih kadrova za prikazivanje dijaloga između likova. Norme klasičnog igranog filma predlažu kako bi sliku trebalo 'raskadrirati' u montaži s pomoću izmjenjivanja plana i kontraplana tijekom razgovora, odnosno izmjenjivanje bližih planova koji jasno pokazuju emocije i reakcije osoba. Budući da Judeov stil režiranja ne prati strogi realizam već se poigrava s dokumentarnim strategijama koje su suptilnije, ne preferira prekid tijekom radnje za isticanje bitnih dijelova dijaloga unutar dugog kadra, niti se odlučuje za jednu neprekinutu kadar-sekvencu, već pet dugih. (Filippi, n. d., str. 22) Dokumentarni film u montaži neće težiti ka raskadriravanju razgovora, posebice u slučajevima snimljenih razgovora koji su spontanije prirode od režiranog intervjua koji je sniman iz više kuteva. Ako je kamera mogla 'uhvatiti' razgovor, često će se snimatelj držati jedne pozicije kadra dok razgovor ne završi, možda po mogućnosti suptilno ga pomaknuti kao na primjer u obliku minimalne panorame.

Zanimljivost filma je da ne mjeri niti pripisuje krivnju ikome, te gotovo slični opservacijskom dokumentarcu pasivnog pogleda, no i u njemu nalazimo autorove komentare i mišljenje prema događajima u kojima se likovi nalaze. Sam prostor, i redatelj koji se pokušava snaći u prostoru, znatno određuje atmosferu scene i naglašava pritisak koji Delija osjeća u tom trenutku. Prilikom jednom od iskaza njenog negodovanja prema majčnim odlukama, kadar je s namjerom postavljen u kutu prikolice iz kojeg se ne može vidjeti njen izraz lica prilikom pričanja. Kontinuirano prekrivanje Delijinog lica u bitnim scenama naglašava manjak njene važnosti, i onaj preostao manjak joj se eksplicitno oduzima tim prostorno-snimateljskim rješenjem maskiranja. Njeno lice se stapa u samo još jedan predmet pretrpane prikolice, kamuflirano i nevidljivo. Njene želje ne poštuju samo roditelji već i drugi likovi s imalo autoriteta. (Filippi, n. d., str. 22)

Nadalje, usporedba Judeovog filma s "direktnim filmom" i njihovim predstavnicima braćom Albertom i Davidom Maysles ("Sivi vrtovi", 1975.), te D. A. Pennebakerom ("Ne gledaj nazad", 1967.), polazi od njihovog poriva za prikazivanjem likova u stvarnom kontekstu i svakodnevicu kojoj pripadaju, bez potrebe za režiranjem, navođenjem ili manipuliranjem s

pomoću kadra. Kvaliteta snimljenog zvuka i slike nije im bio prioritet, već je bilo efikasno i brzo bilježenje stvarnosti. (Filippi, n. d., str. 17)

Razgovor između majke i kćeri pretvara se u svađu s povišenim, gotovo nerazgovijetnim tonom glasa, i ne slušaju se već samo nabacuju argumente jedna drugoj. Jude kao režiser je svjestan kako je način govora od jednake važnosti kao i njegov sadržaj prilikom prenošenja informacija. Pošto njihove rečenice nisu izgovorene ‘ispravnim’ načinom kao u profesionalnih filmskih glumaca, s jasno naglašenim informacijama bitnim za daljnju radnju. Naprotiv, govor je poprilično ‘prljav’ kao što bi bila u pravoj svađi u obitelji, što znatno doprinosi osjećaju nelagode koji Jude s namjerom izaziva kod gledatelja. (Filippi, n. d., str. 20)

Prateći takav nekonvencionalni princip korištenja zvuka, Jude nam opravdava vlastiti izbor, uostalom, kroz mjesto radnje u filmu, koja je situirana u središtu Bukurešta uz neposrednu blizinu ceste s velikom količinom prometa i pješaka. Buka s ceste nije eliminirana iz filma, štoviše ukomponirana je u sliku što gledatelju dodatno pojačava dojam da je s protagonistima na cesti na snimanju. Dijalog na ulici, koji bi se trebao uvijek jasno razaznati zbog naglašavanja razvoja radnje, ponekad je u potpunosti prigušen žamorom ostalih ljudi van ili unutar kadra, čije rečenice ne nose ikakvu važnost za ono što gledamo, štoviše pridonose raspršenoj pažnji gledatelja. ‘Prljav’ zvuk gotovo svakog lika, u svakoj sceni, u filmu predstavlja konstantnu smetnju što također doprinosi osjećaju napetosti i nasilnosti u svakoj sceni. (Filippi, n. d., str. 17) Osim nerazumljivih razgovora, prisutni su i namjerni rezovi usred rečenica, dodatno eliminirajući potrebu kod publike za detaljnim praćenjem rečenica koje likovi govore. (Filippi, n. d., str. 23)

## **5.2. “Ne očekuj previše od kraja svijeta”**

“Ne očekuj previše od kraja svijeta” je direktna filmska anti-kapitalistička poruka, ujedno i manifestacija Judeovog interesa spram kinematografskih mogućnosti platformi poput TikToka ili Zooma. Jude u intervjuu naznačuje; “Želja mi je bila jednostavna, samo pokušati opisati život u Rumunjskoj i izraziti ga na filmski način najbolje što mogu, bilo to relevantno ili ne. Sudeći po dosadašnjim reakcijama, čini se kako film uspijeva uhvatiti nešto života današnjeg svijeta, ne samo rumunjskog društva. Mada filmova relevantnost je izvan moje kontrole”. (“Contradictions Are Interesting,” 2023) Vizualni identitet priklonjen je pomalo *camp* kolažiranoj estetici, te evocira gotovo neo-punkersku vrstu argumenta protiv svih



struktura povezanih za “kvalitetno ispravnu izvedenu i napravljenu umjetnost”. Jasni elementi koji prikazuju taj argument su redatelj Uwe Boll koji se pojavljuje u filmu kao maskota “loše i jeftine” kinematografije, i vizualni *hommage* Andy Warholovoj kinematografiji (film je sniman na 16 mm crno-bijele tehnike, pokazuje kreativno minimalističko rješenje uvodne i izlazne špice, te je Jude tijekom snimanja prakticao snimanje jednog kadra samo s jednim ponavljanjem). (Gorzo i Lazar, 2023, str. 1)

Glavna oznaka filma “Ne očekuj previše od kraja svijeta” je odnos Judea s Lucian Bratuovom “Angela ide dalje” (1981), odnosno razgovor Judeovog filma s Bratuovim. Početak filma nagoviješten je neobičnom uvodnom špicom – na listu papira napisan je naslov filma i napomena kako je prvi “A) dio” filma “razgovor” s “Angela ide dalje”, i specifično je prekrivena riječ “dijalog”. Judeov film igra se s dva filmska roda; fikcijskim igranim filmom i dokumentarcem. Fiktivna forma koja je aktivno preuzela fragmente starije fikcije prezentira se kao svojevrsni nastavak Bratuovog filma Ceausescuove ere. Istovremeno, koristi se Bratuovim snimkama kao dokumentarnim vremeplovom kroz Bukurešt 80-ih, i uspoređuje ih sa snimkama Bukurešta danas. Ukratko, možemo reći da je ovaj film, jednako koliko i njegovi prijašnji poput “Maršalova dva smaknuća” (2018) i “Velika slova” (2020), prvenstveno vježba u montaži, izvježban u velikoj količini tijekom cijele njegove kinematografije. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 1)

Višeslojan, vizualno i narativno bogat filmski rad traje sveukupno skoro tri sata od kojih su prva dva postavljena u razdoblju od jednog dana. Film je prožet različitim idejama – od povijesti, kapitalizma do kinematografije i pitanja reprezentacije – a gledateljeva pažnja i strpljenje su od prvog trenutka filma testirani i provocirani. (Dargis, 2024) Radnja prvog, A) dijela filma temeljena je na praćenju cijelog radnog dana protagonistice Angele Raducanu, koju igra Ilinca Manolache. Angela je asistentica producenta za produkciju reklamnih spotova koja je u procesu snimanja reklame za austrijsku korporaciju. Za potrebe reklame, Angela provodi cijeli dan prikupljajući intervjue s potencijalnim kandidatima koji bi mogli nastupiti u reklamama. Svi kandidati bili su radnici koji su obavljali teške fizičke poslove u tvornicama gdje su doživjeli nesreće i postali invalidi. Austrijska korporacija želi promovirati sigurne uvjete rada koje provode u svojim tvornicama, te bi zbog toga odabrani kandidat morao lagati kako nije pratio sigurne uvjete rada (primjerice nošenje zaštitne odjeće ili kacige) iako je doživio nesreću zbog nepravilnosti strojeva i neprofesionalnosti samih šefova

u tvornicama. Drugim riječima, siromašni radnici prebacuju krivnju s tvornica na sebe kako bi mogli sudjelovati u reklami za plaću od par stotina eura. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 2)

Osim što je obaveza protagonistice provesti većinu svog dana snimajući kandidate i vozeći se na rubne krajeve Bukurešta, simultano vodi brigu i pokušava riješiti grotesknu obiteljsku situaciju. Mešetar nekretninama je kupio i preuzeo zemljište s grobljem gdje su pokopani Angelini baka i djed, zbog čega će morati biti iskopani i ponovno pokopani na drugom groblju, što će Angela i njena majka morati plaćati. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 2)

Sveukupno vrijeme provedeno s Angelom svedeno je na narativ jednog dana u njenom životu, uz sveprisutan osjećaj konstantne krize, po čemu nas podsjeća na poznate filmove rumunjskog novog vala poput Mungiuovih “4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana” (2007). Međutim, za razliku od novovalskih klasika, takav narativ je u potpunosti razbijen pa i nadograđen narativom “Angela ide dalje”. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 2) Političko-filmske konvencije Ceausescuove ere trebaju biti uzete u obzir prilikom analize Bratuovog filma. Reprezentacija Bukurešta je bila pozitivna, s lokacijama i kadrovima koje su bile pažljivo odabrane kako bi se izbjegli nepoželjni detalji. Ukratko, takav pristup sadrži slobodu jednakom francuskom novom valu gdje su bez oklijevanja snimali na ulici. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 3) Bratuova Angela također provodi cijelo svoje radno vrijeme u autu, ali kao taksistica. Ona nam pruža svojevrsni predah, s jednostavnije strukturiranom pričom, konvencionalnije snimljenom koju je moguće pratiti s većom lakoćom. Taj vizualni predah je onda prekinut s vidljivom manipulacijom snimki iz filma — Jude odlučuje značajno zaustaviti pokretnu sliku i njen zvuk, te zumirati na pojedine detalje scene, kako bi napravio pregled stvarnih nereziranih detalja. Primjerice, reakcije prolaznika na ulici uhvaćene u pozadini scene i njihov pogled usmjeren prema kameri (po razbijanju četvrtog zida Jude suptilno podsjeća publiku na svoj prvijenac “Najsretnija djevojka na svijetu”, 2009.). Iako je film snimljen 1981. na filmskoj vrpici, Judeovo naglašeno zumiranje slike interesantan je autorski komentar prilikom kojeg slika postaje akvarel (ne postaje pikselizirana pošto nije digitalno snimljena). Točkasto tekuća tekstura koja pokazuje siluete uobičajenih radnji tadašnjeg stanovništva Bukurešta; razgovori, ulazak na tramvaj, vozači i njihovi suputnici u autima, podsjeća na posljednje filmske radove Godardovog opusa.

Osim vizualnog predaha Angele iz 80-ih, vraćamo se praćenju izmorene, pospane i izrabljivane Angele po Bukureštu na putu između pojedinih kandidata, i provodimo vrijeme s

njom u autu, u scenama koje ne ide u korist daljnjeg napretka radnje. Scene su “praznog hoda” ili, bolje rečeno, “prazne vožnje” — iako je njena vožnja autom agresivna, zbog nje a i drugih vozača — ti trenutci služe publici kao predah od prenapučene radnje, pune informacija koje pri prvom gledanju filma ne znamo odmah razabrati kao bitne ili beznačajne.

Atmosfera i ton filma obilježen je grubom sadašnjosti svakidašnjeg rasizma i seksizma koja nam je predstavljena naoštrenim i izravnim pristupom. Unatoč suvremenoj umjetničkoj tendenciji skrivanja od iskrenosti pomoću humora, Judeov rad je prožet s iskrenim patosom. (Romney, 2023) Judeov zanimljiv odnos s crnim, sarkastičnim humorom može biti primijećen u njegovom komentiranju vlastitih filmova, kao kada je u intervjuu opisao svoj film “Baksuzno bubanje ili bezumni pornić” (2021.) kao; “ne smiješnu komediju”. (Moulton, 2023)

### **5.2.1. Primjena multimedijalnog pristupa**

Uvodna i odjavna špica su vrsta natpisa u filmu u kojemu se navode redom učestalosti i važnosti imena tvoraca filmova, naslov filma, podaci, okolnosti i suradnje vezane za samu proizvodnju, sam sadržaj filma s poantom objašnjavanja, pa i namjena filma ako je eksplicitni *homage*. Špica je važan dokument o djelu koje se prikazuje sa statusnim i reprezentativnim značenjem, s pomoću kojeg se pokazuje vrijednost i značenje djelatnika ili profesije u stvaranju filma, pa su neka imena više istaknuta od drugih poput imena režisera. Struja političkog filma je normalizirala isti ispis za svakog sudionika u izradbi filmskog djela, i takva praksa izjednačavanja se često javlja u dokumentarnom filmu gdje je filmska ekipa manja. (Peterlić, 1990., str. 601)

Razlog detaljnije analize definicije špice u filmskom djelu je primjetna razlika Radu Judeove špice u “Ne očekuj previše od kraja svijeta” od standarda. Po stilu je sličan Warholovom minimalizmu, te Godardovim ručno napisanim naslovima i špicama koje su često bile prisutne i u traileru (primjerice u traileru za film “Vikend”, 1967.). Uvodna špica sastoji se od papira na kojima je crnim markerom napisan naslov filma, potom ruke koje pridržavaju papir zamjenjuju ga s podnaslovom koji nagoviješta prvi dio filma “A) Angela: dijalog razgovor s filmom 1981.” i citatom Yosa Busana “Stara deka, Kojom da prekrijem, Moju glavu ili moja stopala?”. Nakon dva sata filma počinje na drugi dio filma gdje primjećujemo prijelaz s filmske vrpce na digitalnu kameru, te s crno-bijele tehnike na boju, i članom filmske ekipe kako drži papir s podnaslovom “B) Ovidiu: sirovi materijal” s citatom Stanislawu Jerzy Leca

“Sada kada ti je glava srušila zid, što ćeš raditi u svojoj novoj ćeliji?”. Prilikom odjavne špice koja je napisana istom tehnikom kao i najavna špica, možemo zamijetiti kako su uz imena pojedinaca Judeovi komentari, poput upitnika, srca, zvjezdice ili natpisa “The best!”. Papiri su povremeno necentrirani unutar kadra, neurednije ili neravno napisani s prekrštenim greškama i ponovljenim pisanjem. Između izmjena titula radnika na filmu povremeno se pojavi još koji poetični citat Matsuo Basho ili Yosa Busana, te postoji zaseban papir s popisom svih filozofa, književnika i pjesnika koji su spomenuti tijekom filma<sup>6</sup>. Posebna zanimljivost dolazi s prikazivanjem logotipova sponzora i produkcijskih kuća koje su financijski podržale izradu filma. Logotipi su uobičajeno digitalno smješteni u odjavnu špicu (kao što je inače i ostatak špice), no Jude ih odlučuje prikazati kroz snimak kompjuterskog ekran tijekom listanja stranica u word dokumentu sa svim logotipovima. Doima se pomalo neestetsko i nepregledno, te je vidljiva strelica od računalnog miša tijekom listanja. Svoje zasluge za režiju i scenarij te svoje ime i prezime ostavlja za kraj, napisano rukopisom djeteta, s dječjim crtežom koje se oslikava na drugoj strani papira, popraćeno zvukom fućkanja u pozadini. Tijekom odjavne špice nema zvuka osim zvuka sobe, povremeno i ceste izdaleka.

Kroz Judeovo kreativno kreiranje špice te shvaćanje takvog kao dodatnog prostora za vlastiti autorski komentar, daje nam odraz na njegovo raznovrsno korištenje filmskih, slikovnih i tehnoloških aparata i tehnika tijekom stvaranja filma. Ukratko ću analizirati i opisati primjenjivanje istih tijekom filma, kako bih jasnije predočila multimedijalnu domenu koja je sveprisutna u filmu, te prikazala Judeovo iskazivanje poriva k istraživanju i snimanju novog svijeta slika. Osim digitalne, i većinom papirnate, uvodne i odjavne špice, prisutno je korištenje; video snimki za potrebe TikToka, snimka Zoom videopoziva s virtualnim pozadinama, te već spomenuti kontrast između većine filma snimanog na 16 mm filmskoj vrpici i kraja filma tijekom snimanja reklame za što je korištena digitalna kamera 8k rezolucije.

TikTok videosnimke s Angelinog mobitela prikazuju nam nju u zanimljivom originalnom ruhu; svoje trenutke slobode tijekom svog radnog vremena koristi za snimanje sebe u personi izmišljenog lika zvanog Bobita. Za stvaranje te persone koristi umjetan filter koji joj lijepi umjetnu bradu i ćelavu glavu. Izjavljuje agresivno mizogine stavove po uzoru na stvarnog

---

<sup>6</sup> Navedeni autori su Stanislaw Jerzy Lec (pored kojeg je nacrtano srce), Alexander Kluge, Karl Valentin, Charles Baudelaire, N. Steinhardt, Rolf Bossert, Nicolae Bornemisa, Slavoj Žižek, Eva Wiseman, Errol Morris, Thomas Bernhard, Don De Lillo i mnogi drugi.

*influencera* i kriminalca Andrew Tatea. Bobitini *vlogovi* u čistom su kontrastu s ostatkom vizualnog identiteta filma što uzrokuje humorističan element, pošto su snimke s mobilnog telefona mutnije s više piksela i snimane su u brzini s nedovoljno pažnje obraćenoj kadriranju pozadine. Potrebno je naglasiti kako su ti videi snimani u boji, što slama estetiku upečatljive crno-bijele, digitalno ‘isprane’ kromatske slike (za razliku od njegovog povijesnog vesterna “Bravo!”, 2015.) (Lane, 2023) Korištenje takvih humorističnih elemenata samo po sebi je satirično; glumica Ilinca Manolache u ulozi Angele poznata je feministica u Rumunjskoj, a u ulozi Angele prisiljena je objašnjavati svoju kritiku spram mizoginiji kroz ekstremnu karikaturu poput Bobite. Prijatelji i poznanici joj ne vjeruju u potpunosti, često je odbacuju kao vulgarnu osobu. Na kraju, Angela koristi Bobitu kao ispušni ventil za svoju ljutnju prema sebi i drugima što nas upućuje na manjak samopoštovanja, mržnju prema sebi ili mazohizam. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 2) Dojam nasilja i humora koje scene s Bobitom ostavljaju kod gledatelja može biti i povezan s internetskim vicevima *memeovima* – njihovo nasilje i stav nas može zaplašiti i preplaviti nas tjeskobom, mada se i dalje smijemo i suosjećamo s njima – sa svime se slažemo na kraju s određenom dozom empatije, koliko god nam to (ne) odgovaralo. (Moulton, 2023)

Kada Angela, režiser reklame i drugi sudionici snimateljske ekipe sudjeluju u odabiru odgovarajućeg kandidata koji će sudjelovati u reklami, prisustvuju u Zoom videopozivu s Doris Goethe, korporativnom nadzornicom iz austrijske korporacije za koju će reklama biti snimana. Mizanscena tijekom poziva je komična. Dorisino lice tijekom videopoziva lebdi usred virtualne pozadine koja prikazuje sliku Trump Towera, dok se simultano čuje zoom-žargon poput “Jeste li zamrznuti?” ili “On bi se priključio u poziv.” (Gorzo i Lazar, 2023, str. 4)

Unutar prva dva sata “Ne očekuj previše od kraja svijeta”, Jude nam je pokazao dan u životu Angele kako rješava probleme uz posao i sam rad na pretprodukciji reklamnog snimanja. Zadnjih 35 minuta filma ulazimo u “B) dio” filma koji nam prikazuje snimanje reklame. Unutar ove scene vidljiva je Judeova kritika spram reklamnog svijeta, koja je u liniji otpora i odbacivanja tehničkog savršenstva potom i macho stava. Jude je 2022. godine citirao Henrija Langloisa kako bi pokazao svoje oduševljenje filmskim opusom Andyja Warhola, koji je prigrlio oslobađajući princip stvaranja “dobrih loših filmova” te je time u skladu s tim poštovanjem Jude uključio u vlastiti film nekoliko elemenata kao vidljiv *hommage*. Spomenuta kvaliteta u Judeovom filmu postignuta je kroz režiranu nespretnost. Na primjer,

termin “nevidljivi rez” označava postupak u montaži one-take scena ili filmova (primjerice, Alejandro González Iñárrituov “Birdman”, 2014.), gdje se kadrovi spajaju na način koji je neprimjetan gledatelju. Kod Judea, nevidljivi rez je namjerno istaknut. U B) djelu filma scena se sastoji od dva kadra prilijepljenih u obliku nestručnog pokušaja spajanja (svjetlo se drastično promijeni tijekom reza) kako bi se kadar doimao kao jedan neprekinutim. Takav autorski komentar interpretiramo i ponovno potvrđujemo da je; “Judeovo udaljavanje od mačo taštine (...) nerijetko uključena u filmskom stvaralaštvu dugih kadrova.” (Gorzo i Lazar, 2023, str. 6)

### **5.2.2. Intertekstualnost**

Uz direktni filmski razgovor s Bratuovom “Angela ide dalje”, Jude se indirektno nadovezuje na svoj prvijenac “Najsretnija djevojka na svijetu” (2009). Narativna sličnost dvaju filmova povezana je oznakama meta-filmskog: u snimanju reklama, ali i time da su glumci u reklamama zapravo dobitnici nagrade. Nagrada pada u zadnji plan zbog, prvo omalovažavanja radnika od strane snimateljske ekipe, potom filmske struke od strane korporacijskog klijenta koji je naručio snimanje reklame.

U “Najsretnija djevojka na svijetu” Judeov pristup je staložen no zaigran tijekom scena snimanja reklame, pažnja gledatelja je raspršena a kadrovi su dugi s minimalnom kretnjom. Međutim, u sceni snimanja radnika u “Ne očekuj previše od kraja svijeta” postoji samo jedan dugi neprekinuti i nepromijenjeni statičan frontalni kadar odabranog radnika (sina od sada starije Angele taksistice) i njegove obitelji, u kompoziciji sličnoj nalik na crno-bijele fotografije iz prošlog stoljeća. Točka očista je kroz objektiv kamere koja je korištena za snimanje same reklame, a članovi snimateljske ekipe nisu prisutni u kadru. Povremeno se u pauzama između ponavljanja pojavljuje režiser, dok pojedinci ostaju iza kamere poput direktora fotografije kojeg možemo samo čuti tijekom scene ali ne i vidjeti. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 5)

Zanimljivi koncept filma je preklapanje različitih narativnih linija unutar “Ne očekuj previše od kraja svijeta”. Prvo pojavljivanje intertekstualnog, meta-filmskog postupka jest upoznavanje dvaju Angela. Ispostavlja se kako je Angela iz Bratuovog filma 1981. isto tako lik u Judeovom filmu 2023., odnosno majka invalida koji je jedan od kandidata koje je Angela obavezna snimiti za potrebe prijave za reklamu. Do tog trenutka smo u filmu pratili

kontrastne živote obiju Angela. Do novog zapleta dolazi kada se Angela iz Judeovog filma upoznaje s Angelom iz Bratuovog filma (koja je sada već u mirovini). U razgovoru komentiraju brak Angele i njenog muža Miskea Gyuria koji je također jedan od likova Bratuovog filma. Tijekom Angelinog prepričavanja života nje i njenog muža, Jude počinje koristiti isječke iz Bratovog filma u standardnom obliku *flashbacka* kako bi ilustrirao njihove izazovne situacije od perioda prije i poslije revolucije.

Osim upoznavanja dviju Angela, narativna preklapanja prisutna su i kod likova za snimanje reklame. Za uloge režisera i direktora fotografije odabrani su isti glumci kao i na snimateljskom setu “Najsretnije djevojke na svijetu”, te je u potpunosti moguće argumentirati kako su čak i isti likovi sudeći po njihovim karakteristikama, samo u malo starijim godinama. Režiser je odglumljen s jednom vrstom odbojnosti prema vlastitom poslu, u smislu da čini uslugu austrijskoj korporaciji što je uopće pristao jer režiranje reklamnih uradaka ‘ispod njegove časti’. No u “Najsretnija djevojka na svijetu” u potpunosti je jasno kako sudjeluje s agencijom u njihovom podržavanju društvenih stereotipa, s prezirom spram potrošaču ili gledatelju reklame. Tijekom snimanja režiser se uvijek trudi iskazati podršku glumcima u reklamama, uz izražavanje negodovanja prema klijentima za koje se snima reklama — želi pokazati kako su stvari pod njegovom kontrolom, iako su korporacije te koje odlučuju koji se objektivi na kameri koristi i koji se tekst govori. Direktor fotografije koji je iza kamere tijekom stanke na snimanju drži monolog ekipi ali i gledatelju kroz kojeg nam daje na uvid njegovo mišljenje o isprepletenoj povijesti reklama i filmske umjetnosti. Naglašava kako su filmovi jednako stari kao i korporacijske reklame – navodno, braća Lumière bili su nezadovoljni s prvom dokumentarnom snimkom izlaska radnika iz tvornice te su onda potaknuli radnike kako bi još jednom ponovili kadar, te je onda taj isti kadar iskorišten za reklamu Lumière tvornice mnogo godina kasnije. Filmski medij začet je prvenstveno kao oruđe u rukama kapitalizma, iako jedan od članova snimateljske ekipe prekida monolog i napominje kako su filmovi o sigurnosti na radu tijekom rumunjskog komunističkog režima također okrivljavali samog ozlijeđenog radnika, jednako kao što to sada i oni čine za austrijsku korporaciju. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 5)

## **6. Zaključak**

U vrijeme 2000-tih, kada je Radu Jude tek počinjao graditi sebe kao filmskog redatelja, isprva je radio na reklamama, što je činio velik broj ostalih poštivanih rumunjskih novovalskih redatelja poput Cristi Puiu. Ono što razlikuje ostale redatelje od Judea je pristup

radu – umjesto želje za odvajanjem filmske i reklamne režije kao dvije potpuno različite struke, Jude je primijetio napetost između njih. Vlastitu neugodnost prilikom rada na reklamama, odnosno krivnja i sram, koju je osjećao prilikom snimanja reklama koje je izvršavao kako bi podržao vlastite ambicije snimanja umjetničkih filmova sa suptilnim moralnim pitanjima, te emocije pretvorio je u glavni aspekt svog prvijenca “Najsretnija djevojka na svijetu”. (Gorzo i Lazar, 2023, str. 6)

Svako namjerno korištenje scena s protagonistima prekrivenim od strane prolaznika možemo interpretirati kao Judeovo ismijavanje pretencioznosti realističke estetike, koja je u stalnom pokušaju prikazivanja stvarnosti ‘iza kamere’ ili nečijeg života. Neuglađena estetika realističnog dokumentarizma je prešla granice imitacije i postaje pretjerana i napuhana, što potiče humorističan i ciničan ton cjelokupnog filma. (Filippi, n. d., str. 23)

Komičan, suvremen, i nacionalan, koliko su u svojim kinematografijama i vremenima bili Tati ili Almodóvar, Judu je prije svega u neprekidnoj kontradikciji jer je on jedan od oglednih primjera rumunjskog novog vala, kojeg percipiramo tranzicijski crnim i teškim za gledatelja, dok je istovremeno pun humora koji izvire iz situacija. Također, neprekidno nas vara, iznevjeruje naša očekivanja, mi kao gledatelji smo prevareni. Primjerice, na “kraju svijeta” Nina Hoss, na koju smo navikli kao osobu koja je često žrtva, hladna je korporativna negativka koja prikriva nesposobnosti sistema, a najgori *trash* redatelj Uwe Boll, koji glumi sam sebe, zapravo je jedini doista profesionalni, simpatični štancer filmova koji se ne pretvara kako je nešto drugo, dok je istovremeno i ljubazan. Nadalje, u “Bravo!” (2015.) koji je stilizirani vestern s pričom obrnutom od Fordovih “Tragača” (1956.), vara nas atmosferom koja je cijelo vrijeme vrcava, duhovita, elegična, skoro da se gledatelj u jednom trenutku poželi vratiti u to doba naivne, ‘pravedne i časne’, folklorne Rumunjske, da bi cijela situacija završila krajnjim nasiljem, ropstvom i nekažnjenom javnom kastracijom, nakon koje rumunjski pandan Johna Waynea nema odgovora ni opravdanja za svijet koji brani. I za kraj, u najnovijem primjeru “kraja svijeta”, filmska radnica Angela koja se ne boji ničeg na ovom svijetu, čak niti agresivnih rumunjskih vozača kojima uzvraća gore i vulgarnije negoli oni njoj, te postavlja mizogine video uratke na Tik Tok u kojima je ona Bobita (odnosno alter-ego lik nalik na Andrew Tatea), u biti je u stvarnosti njena glumica poznata feministkinja.

Vrhunac autorstva i kompleksnosti Jude je uspio spojiti u “Ne možeš ništa očekivati od kraja svijeta”, sve multimedijske, metafilmske, metaknjiževne, povijesne, psihološke, žanrovske, socijalne digresije i video eseji, spojeni su u film koji je istovremeno i oda rumunjskim



ženama, rumunjskom filmu i umjetnicima, svim umjetnicima koji u kontrastnoj i isključivo lijevo- desno političkoj crnobijeloj stvarnosti pokušavaju napraviti nešto novo, pa makar i na Tik Toku. Unutar jednog radnog dana u filmu se prelamaju životi dviju protagonistkinja jednog “kraja svijeta” – s istim imenom Angela – koje su svoje glave, uporne, dostojanstvene, brižne, ali u prometu, kada je potrebno, postaju vulgarni anđeli čuvari dvije kontrastne rumunjske stvarnosti; jedna koja se tiče olovne godine rumunjskog komunizma 1981., a druga medijski razbarušene 2023. godine.

## **7. Sažetak**

Ovim završnim radom provest će se analiza filmskih djela autora Radu Judea, poznat kao jedan od predstavnika rumunjskog novog vala od 2000-tih do danas. Prepoznatljive oznake njegovih radova bazirane su na metafilmčnosti, autorefleksivnosti, intertekstualnosti, zaigranom realizmu s tehnikama dokumentarizma, te filmskom intermedijalnom kolažu kojeg čitamo kao svojevrsni rezultat miješanja više vrsta medija unutar roda igranog filma. Fokus analize proveden je kroz dva Judeova filmska djela; njegov prvi dugometražni film “Najsretnija djevojka na svijetu” (2009.), i njegov posljednji film “Ne očekuj previše od kraja svijeta” (2023.). Kroz njih se vrši preispitivanje tih istih oznaka u usporedbi s filmskim konvencijama Hollywooda, te s klasičnim definicijama i pravilima primjenjivanim u većini filmova danas. Istražit će se Judeovo korištenje vizualnog medija i meta-filma za istraživanje i komentiranje ekonomsko-društvenih problema Rumunjske kroz ideološke i kulturalne reference. Metoda za prikupljanje podataka temeljena je na postojećoj literaturi koja uključuje suvremene akademske članke i knjige rumunjskih filmologa, autora i kritičara s radovima iz 2010-ih i 2020-ih. To uključuje filmsku teoriju i postojeće interpretacije njegovih radova, komentare i akademske članke filmologa o njegovoj dokumentarističnosti i metafilmčnosti, te uočavanje rumunjsko-novovalskih oznaka u njegovim radovima (iako se znatno ističu u kontrastu s ostalim radovima tog pokreta). U kombinaciji s podacima i teorijskim okvirima iz literature proučavam radove iz postojećeg Judeovog opusa, odnosno vodeći se vlastitim opažanjima tijekom gledanja filmova izdvajam scene i primjere primjerene za analizu u domeni metafilmčnosti i dokumentarističnosti igranih filmova. Cilj ovog rada je otkrivanje karakterističnih obrazaca Raduove poetike, po kojima miješajući poznate i angažirane društvene teme sa svojim redateljskim stilom i spojem raznovrsnih medija i teorija postiže uspjele i prepoznatljive autorske uratke.

Ključne riječi: Radu Jude, metafilm, dokumentarizam, rumunjski novi val, multimedijalnost, intertekstualnost, postmodernizam, zlatno doba Hollywooda.

## **8. Abstract**

This final paper will analyze the film works of author Radu Jude, known as one of the representatives of the Romanian New Wave from the 2000s to the present day. The recognizable features of his works are based on metafilmicity, self-reflexivity, intertextuality, playful realism with documentary techniques, and a filmic intermedial collage that we read as a kind of result of mixing several types of media within the feature film genre. The focus of the analysis is carried out through two of Jude's film works; his first feature film "The Happiest Girl in the World" (2009), and his latest film "Do Not Expect Too Much from the End of the World" (2023). Through them, an examination is made of these same features in comparison with Hollywood film conventions, and with the classical definitions and rules applied in most films today. Jude's use of the visual medium and meta-film to explore and comment on Romania's socio-economic problems through ideological and cultural references will be investigated. The data collection method is based on existing literature that includes contemporary academic articles and books by Romanian film scholars, authors and critics from the 2010s and 2020s. This includes film theory and existing interpretations of his works, comments and academic articles by film scholars on his documentarism and metafilmicity, and the recognition of Romanian New Wave features in his works (although they stand out significantly in contrast to other works of that movement). In combination with data and theoretical frameworks from the literature, I study works from Jude's existing opus, guided by my own observations while watching the films, singling out scenes and examples suitable for analysis in the domain of metafilmicity and documentarism of feature films. The aim of this paper is to uncover the characteristic patterns of Radu's poetics, by which, by mixing well-known and engaged social themes with his directorial style and a combination of various media and theories, he achieves successful and recognizable authorial works.

Keywords: Radu Jude, metafilm, documentarism, Romanian New Wave, multimedia, intertextuality, postmodernism, Golden Age of Hollywood.

## 9. Popis literature

1. Gorzo, A., & Lazăr, V. (2023.). *Beyond the New Romanian Cinema: Romanian Culture, History, and the Films of Radu Jude*. Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.
2. Rubeša, D. (2024.). *Šifra: Rubeša (sabrani tekstovi Dragana Rubeše pisani za Art-kino)*. Rijeka: Jesenski i Turk.
3. Peterlić, A. (2018.). *Osnove teorije filma*. 5. izdanje, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.
4. Peterlić, A. (1986.-1990.). *Filmska enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod “Miroslav Krleža”.
5. Stam, R. (2000.). *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers Inc.

## 10. Internetski izvori

1. Gorzo, A., & Lazăr, V. (2023.). *Radu Jude's Intertextual Network in Do Not Expect Too Much From the End of the World*. 7. izdanje, Transilvania  
URL: <https://doi.org/10.51391/trva.2023.07.01> (očitano sa stranice 17. 8. 2024.)
2. Filippi, G. *Pedagoška knjižica: Naj sretnija djevojka na svijetu*  
URL: [https://cined.eu/back-office/uploads/CRO\\_Cin\\_ED\\_Happiest\\_girl\\_in\\_the\\_world\\_340d0cb2d5.pdf](https://cined.eu/back-office/uploads/CRO_Cin_ED_Happiest_girl_in_the_world_340d0cb2d5.pdf) (očitano sa stranice 11. 7. 2024.)
3. Hutcheon, L. (1986.). *The Politics of Postmodernism: Parody and History*. *Cultural Critique*, 5. izdanje, str. 179-207. URL: <https://doi.org/10.2307/1354361> (očitano sa stranice 17. 8. 2024.)
4. Lane, A. (2023, 8. rujna). The form-blurring fury of *Do Not Expect Too Much from the End of the World*. *The New Yorker*.  
URL: <https://www.newyorker.com/culture/the-current-cinema/the-form-blurring-fury-of-do-not-expect-too-much-from-the-end-of-the-world> (očitano sa stranice 17. 8. 2024.)
5. Moulton, E. (2023, 14. lipnja). *Moviegoing memories: Radu Jude*. *MUBI Notebook*.  
<https://mubi.com/en/notebook/posts/moviegoing-memories-radu-jude> (očitano sa stranice 20. 8. 2024.)
6. Moulton, E. (2023, 18. kolovoza). *An enfant terrible in terrible times: Radu Jude discusses Do Not Expect Too Much from the End of the World*. *MUBI Notebook*.  
<https://mubi.com/en/notebook/posts/an-enfant-terrible-in-terrible-times-radu-jude-disc>

- [usses-do-not-expect-too-much-from-the-end-of-the-world](#) (očitano sa stranice 20. 8. 2024.)
7. Novi List (2017.): *Splasnulo hipernaturalizam novog vala: Zašto se festivali više ne otimaju za rumunjske filmove?*  
URL:<https://www.novolist.hr/mozaik/film/splasnulo-hipernaturalizam-novog-vala-zasto-se-festivali-vise-ne-otimaju-za-rumunjske-filmove/> (očitano sa stranice 11. 7. 2024.)
8. Kino Tuškanac: *Izvan određenih tendencija*  
URL:<https://kinotuskanac.hr/article/izvan-odredenih-tendencija> (očitano sa stranice 11. 7. 2024.)
9. Jameson, F. (1991.) *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. 'Postmodernism: Art Term'. Durham: Duke UP, The Tate Gallery.  
URL:<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/postmodernism> (očitano sa stranice 17. 8. 2024.)
10. Hindustan Times. (2023, 9. rujna). *Contradictions are interesting, I like to explore them in films: Romanian director Radu Jude*.  
URL:<https://www.hindustantimes.com/entertainment/hollywood/contradictions-are-interesting-i-like-to-explore-them-in-films-romanian-director-radu-jude-101716456795957.html> (očitano sa stranice 17. 8. 2024.)
11. Holland, N. N. (1962). *Film, Metafilm, and Un-Film*. The Hudson Review. 15(3), 406–412. URL: <https://doi.org/10.2307/3848744> (očitano sa stranice 20. 8. 2024.)
12. Dargis, M. (2024, 21. ožujka). 'Do Not Expect Too Much from the End of the World' review. *The New York Times*.  
URL:<https://www.nytimes.com/2024/03/21/movies/do-not-expect-too-much-from-the-end-of-the-world-review.html> (očitano sa stranice 17. 8. 2024.)
13. Andreescu, F. C. (2014). *From Communism to Capitalism: The Journey of the Romanian Worker Hero*. Alternatives: Global, Local, Political, 39(1), 55–71.  
<http://www.jstor.org/stable/24569437> (očitano sa stranice 20. 8. 2024.)
14. Romney, J. (2023, 30. kolovoza). *Interview: Radu Jude on Do Not Expect Too Much from the End of the World*. *Film Comment*.  
URL:<https://www.filmcomment.com/blog/interview-radu-jude-on-do-not-expect-too-much-from-the-end-of-the-world/> (očitano sa stranice 20. 8. 2024.)

15. Ţion, L. (2022). *The Relationship of History to the Present: Romanian Nationalism in the Films of Radu Jude*. *Cinéaste*, 47(4), 30–34.  
<https://www.jstor.org/stable/27170426> (očitano sa stranice 20. 8. 2024.)